



VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

---

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA · FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE · PROGRAMA DE DOCTORADO HISTORIA DEL ARTE

---

TÍTULO

---

# La comedia popular cinematográfica española: la reacción a la modernidad en el ciclo de Paco Martínez Soria (1965 -1975)

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR

---

**Olga García-Defez**, para optar al Grado de Doctor  
con mención de Doctor Internacional

CODIRIGIDA POR

---

Dr. **Vicente Sánchez-Biosca** (Universitat de València)  
Dr. **Carlos Alfonso Cuéllar Alejandro** (Universitat de València)

Valencia, diciembre de 2018



# Resumen

La presente tesis analiza los once films que el actor Paco Martínez Soria protagonizó entre 1965 y 1975, es decir, desde *La ciudad no es para mí*, dirigida por Pedro Lazaga en 1965, hasta *El alegre divorciado*, del mismo director y rodada en 1975. Once films adscritos al género de la comedia popular que conforman un corpus que presenta constantes estéticas, argumentales y discursivas, en virtud de las cuales puede ser examinado como un ciclo, con sus concurrencias y divergencias internas.

El film que inicia el ciclo tuvo un éxito de público que se sigue manteniendo en la actualidad en sus pases televisivos, supuso un punto de inflexión en la carrera cinematográfica del actor, fijó un estereotipo de protagonista masculino que fue navegando, con variaciones y diversificaciones, por el resto de los films del corpus y estableció una serie de pautas que vertebraron los guiones posteriores.

Uno de estos patrones comunes fue la coincidencia entre la cronología diegética y la cronología histórica, convirtiendo los films en receptores de las quiebras que la modernización del país iba creando en todos los sectores, desde el económico al social, pasando por el religioso y evitando el político, ya que las estructuras represivas del Régimen permanecieron. Esta asimilación no consistió en un simple reflejo de la sociedad en que se producían los relatos fílmicos,

sino en una reflexión que llevaba aparejada, por una parte, una aceptación de los cambios económicos propiciados por las políticas gubernamentales a través de los sucesivos Planes de Desarrollo y, por otra, una posición inmovilista respecto a los cambios sociales que afectaban directamente a la estructura familiar patriarcal y al papel de la mujer dentro y fuera del hogar, siendo indiferente a las reivindicaciones de amplios sectores sociales que demandaban asimilar la modernidad y abogando por un apoliticismo manifiesto que ignoraba la cultura política del país.

Junto a este posicionamiento, otra idea que surca transversalmente los once films es la problematización del relevo generacional en un contexto preciso que marca las diferencias entre una generación aferrada al tradicionalismo moral y una nueva generación que exhibe comportamientos que se desvían de la norma. Estas irregularidades son corregidas invariablemente por el protagonista, empeñado en demostrar que su generación podía seguir salvaguardando los principios y valores ligados a la tradición.

## Palabras clave

Cine español, Cine popular, Tardofranquismo, Desarrollismo, Martínez Soria, *La ciudad no es para mí*.



# Résumé

Cette thèse analyse les onze films dont Paco Martínez Soria a été l'acteur principal entre 1965 et 1975, autrement dit, elle se propose de le faire en partant de *La ciudad no es para mí*, réalisé par Pedro Lazaga en 1965, pour arriver à *El alegre divorciado*, du même réalisateur et tourné en 1975. Ces onze films qui appartiennent au genre de la comédie populaire constituent un corpus dont les constantes esthétiques, narratives et discursives justifient qu'il soit envisagé comme un cycle, avec ses correspondances et ses divergences internes.

Le film qui inaugure ce cycle a connu un succès public qui se vérifie encore aujourd'hui lorsqu'il passe à la télévision. Il correspond à un point d'inflexion dans la carrière cinématographique de l'acteur, il a figé un stéréotype de protagoniste masculin qui s'est disséminé, avec quelques variations et ajustements, dans le reste des films du corpus et a mis en place une série de lignes directrices qui ont ensuite servi de colonne vertébrale aux scénarios ultérieurs.

L'un de ces motifs directeurs récurrents a été la coïncidence entre la chronologie diégétique et la chronologie historique, qui a investi les films du statut de réceptacle des fractures que la modernisation du pays était en train de créer dans tous les secteurs, aussi bien dans le secteur économique que social, en passant par le domaine religieux et en évitant le monde politique, étant donné que les structures répressives du Régime sont restées en place. Plus qu'un simple reflet de la société où les récits filmiques se

déroulaient, cette assimilation temporelle a consisté à produire une réflexion qui allait de pair, d'une part, avec une acceptation des changements économiques favorisés par les politiques gouvernementales par le biais des plans successifs de développement (*Planes de Desarrollo*) et, d'autre part, avec un immobilisme vis-à-vis des changements sociaux qui affectaient directement la structure familiale patriarcale et le rôle de la femme au sein et en dehors du foyer, un immobilisme indifférent aux revendications de larges pans de la société qui réclamaient de pouvoir prendre part à la modernité et partisan d'un apolitisme manifeste qui ignorait la culture politique du pays.

Conjointement à ce parti pris, une autre idée présente de manière transversale dans les onze films est la problématisation de la question de la relève générationnelle dans un contexte précis où les différences entre une génération profondément attachée au traditionalisme moral et une nouvelle génération adoptant volontiers des comportements déviants sont marquées. Ces écarts à la norme sont systématiquement corrigés par le protagoniste, qui s'obstine à démontrer que sa génération est bien à même de continuer à sauvegarder les principes et les valeurs liés à la tradition.

## Mots-clés

Cinéma espagnol, cinéma populaire, Tardofranquisme, *desarrollismo*, Martínez Soria, *La ciudad no es para mí*.



# Agradecimientos

Las líneas siguientes no surgen de la necesidad de cubrir uno de los epígrafes que se consideran indispensables en el sumario de una tesis doctoral, al contrario, responden a la sinceridad más absoluta.

En primer lugar, quisiera mencionar a mis dos co-directores, el Dr. Vicente Sánchez-Biosca y el Dr. Carlos Alfonso Cuéllar Alejandro. Al primero, mi agradecimiento por haberme aceptado como doctoranda, tras recibirme cuando se lo solicité, así como por brindarme la posibilidad de integrarme en el grupo de investigación I+D *La construcción mediática del carisma de los líderes políticos en periodos de transformación social: del Tardofranquismo a la Transición* (HAR2012-32593), del cual era investigador principal. Nada puedo añadir sobre su solidez intelectual que no sea conocido ni visible en su amplia trayectoria académica. Al segundo, por haberme aceptado igualmente como doctoranda, tras haber gozado de sus clases durante la licenciatura y el máster, así como por sus conocimientos en todas las consultas realizadas. Lo bueno que pueda haber en los siguientes párrafos surge de la influencia conjunta de ambos, mientras que los errores son responsabilidad exclusiva de quien escribe.

En segundo lugar, es necesario señalar que este trabajo ha sido realizado al amparo de la beca FPU (Formación del Profesorado Universitario) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del gobierno español, materializada en un contrato pre-doctoral en la Universidad de Valencia. Su disfrute me ha permitido impartir docencia y realizar una estancia de investigación en el extranjero. La segunda estancia realizada ha sido financiada por el programa Erasmus Plus, gestionado por la Universidad de Valencia.

La primera fue posible gracias a la amabilidad de la Dra. Jo Labanyi, quien posibilitó que realizase una estancia de tres meses de duración en el Department of Spanish and Portuguese Languages and Literatures de la New York University (NYU). Durante ese periodo pude consultar las fuentes bibliográficas de la Universidad y perfilar la metodología y estructura de la tesis.

Por la misma razón, agradecer a la Dra. Nancy Berthier las facilidades prestadas para realizar una estancia de investigación de tres meses en el Institut d'études hispaniques, unité de formation et de recherche (UFR) d'études ibériques et latino-américaines de la Université Paris-Sorbonne. Esta

estancia me permitió gozar de su experiencia investigadora y tener acceso a fondos bibliográficos, viéndose complementada con los actos realizados con motivo de la celebración del centenario del CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains).

Por otra parte, mi reconocimiento a las personas anónimas que trabajan en los distintos centros donde he realizado consultas, tanto locales como nacionales y extranjeros.

Mi agradecimiento a Juan Mariné, Alfonso Santacana y Concha, por haberme concedido su tiempo.

Al Dr. Vicente Galbis López por sus indicaciones.

Imposible no agradecer a mis compañeras y compañeros del despacho de personal investigador pre y posdoctoral del Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Valencia todo lo compartido durante los últimos cuatro años.

La penúltima mención es para una institución que ha estado presente durante toda mi formación académica durante décadas: la educación pública. Desde que comencé a ir a clase el mismo año que el país cambiaba de régimen político, he pasado por un colegio, un instituto de bachillerato, una escuela de artes y oficios y una universidad, todos ellos centros públicos.

El último agradecimiento, pero no el menor, es para las cinco personas que componen mi familia (mis padres, mis hermanos y mi sobrino), a quienes va dedicado en exclusiva este trabajo.



# Sumario

## **013**    **Introducción**

- 015    01. Justificación e interés del tema
- 025    02. Delimitación del objeto de estudio
- 029    03. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo
- 033    04. El estado de la cuestión

## **041**    **El marco histórico**

- 043    01. Tardofranquismo y Desarrollismo
- 049    02. El cine español entre 1965-1975: la comedia popular

## **053**    **Metodología**

- 055    01. Una metodología híbrida
- 061    02. Estructura de la tesis

## 063    PARTE I

---

### **065**    *Capítulo 1. Un ciclo programático*

- 069    1.1 El origen teatral de siete de los guiones literarios
- 087    1.2 Los equipos técnicos y artísticos
- 097    1.3 La repetición como estrategia textual y discursiva

### **113**    *Capítulo 2. Constantes narrativas e iconográficas*

- 115    2.1 El relevo generacional. La virilidad manifiesta y la paternidad tardía
- 123    2.2 Los cambios económicos: la modernidad admitida
- 125    2.3 Los cambios sociales y familiares: la modernidad rechazada
- 127    2.4 Constantes iconográficas
- 131    2.5 La evolución del ciclo

<b>141</b>	<b>Capítulo 3. <i>La ciudad no es para mí</i> (Pedro Lazaga, 1966)</b>
145	3.1 La pre-producción. Los orígenes teatrales de un éxito de taquilla
145	3.1.1 <i>La ciudad no es para mí</i> , obra teatral
155	3.1.2 Del escenario a la pantalla
165	3.2 Estrategias narrativas
165	3.2.1 La organización secuencial
183	3.2.2 Las influencias literarias y la estructura mitológica del relato
190	3.2.3 La dicotomía como sistema de organización fílmica
195	3.3 Estrategias de representación
195	3.3.1 La configuración del personaje principal
200	3.3.2 El estereotipo del paleta
220	3.3.3 Masculinidad rural y urbana
223	3.3.4 Los personajes femeninos secundarios
225	3.3.5 Querrela entre antiguos y modernos: la banda sonora
227	3.3.5.1 Antón García Abril, un compositor serio para un cine de comedia
230	3.3.5.2 Los Shakers: El pop es la modernidad
234	3.3.5.3 Jotas para Calacierva
238	3.3.6 Los mecanismos humorísticos
247	3.4 Estrategias de organización temporal y espacial
247	3.4.1 La temporalidad
248	3.4.2 Espacio rural y espacio urbano
252	3.4.3 Los espacios públicos y privados
255	3.4.4 Los personajes femeninos y su relación con el espacio
263	3.5 Estrategias discursivas
263	3.5.1 Patriarcado y androcentrismo
266	3.5.2 Un modelo de conducta para dos familias y tres generaciones
269	3.5.3 Las estructuras cambian, las esencias permanecen
<b>271</b>	<b>Capítulo 4. <i>Tres ideas, tres estudios de caso</i></b>
275	4.1 El relevo generacional: <i>¡Se armó el belén!</i> (José Luis Sáenz de Heredia, 1969)
275	4.1.1 Un guion original, un film religioso y un mismo estereotipo
281	4.1.2 La cuestión generacional en el marco del Concilio Vaticano II
297	4.1.3 La generación vigente

301	4.2 La asimilación de los cambios económicos: <i>Hay que educar a papá</i> (Pedro Lazaga, 1971)
301	4.2.1 El origen teatral del guion literario, la pre-producción del film y su sinopsis
312	4.2.2 Doscientas mil pesetas de entrada más banco. El <i>boom</i> inmobiliario desarrollista
320	4.2.3 De los barquitos de pan al chófer filipino. Transformación en el seno familiar
333	4.2.4 Esteban toma el mando. Una estructura familiar inmutable
337	4.3 Rechazo de los cambios sociales: <i>El alegre divorciado</i> (Pedro Lazaga, 1976)
338	4.3.1 Un antecedente teatral antidivorcista, la pre-producción del film y su recepción
353	4.3.2 El divorcio, una nueva temática
361	4.3.3 La apertura de la frontera geográfica
363	4.3.4 Las variaciones en la masculinidad del protagonista
<b>369</b>	<b>Conclusiones</b>
<b>387</b>	<b>Referencias bibliográficas</b>
<b>409</b>	<b>Anexos</b>



# Introducción\*

\* Este trabajo ha sido realizado gracias a la ayuda pre-doctoral FPU (Formación del Profesorado Universitario) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del gobierno español.

# Justificación e interés del tema

La película *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966)<sup>1</sup> fue vista en las salas de cine españolas por 4.296.281 espectadores tras su estreno en Madrid el día 15 de marzo de 1966 y recaudó el equivalente a 440.348,38 euros (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), Boletín informativo 2017: 149), un altísimo índice de taquilla que la sitúa entre las producciones españolas más populares del cine español<sup>2</sup>. Para su protagonista, el actor y empresario teatral

1 En el presente texto se va a seguir la convención de tomar como referencia cronológica de los films el año de su estreno en las salas de cine, de ahí que el corpus abarque desde 1965 a 1975 porque fue rodado entre dichas fechas, pero conste como año de *La ciudad no es para mí* el de 1966 y como año de *El alegre divorciado* el de 1976.

2 Según el Boletín Informativo de 2017 del ICAA los largometrajes españoles con mayor número de espectadores en salas de cine españolas hasta ese año son: *Ocho apellidos vascos* (E. Martínez Lázaro, 2014), con 9.397.647 espectadores y recaudación de 55.379.947,62 euros; *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2011), con 6.410.561 espectadores y 27.254.163,38 euros; *Lo imposible* (J. A. Bayona, 2012), con 6.129.025 espectadores y 42.408.546,61 euros; *Ocho apellidos catalanes* (E. Martínez Lázaro, 2015), con 5.693.107 espectadores y 35.481.514,94 euros; *Torrente 2 misión en Marbella* (Santiago Segura, 2001), con 5.321.969 espectadores

Paco Martínez Soria (1902-1982)<sup>3</sup>, supuso un punto y aparte en su carrera cinematográfica y le abrió las puertas a una etapa fílmica con sucesivas producciones –diez más hasta 1975 y

y 22.142.173,13 euros; *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* (Javier Fesser, 2003), con 4.985.983 espectadores y 22.847.733,13 euros; *Un monstruo viene a verme* (J. A. Bayona, 2016), con 4.611.958 espectadores y 26.154.389,82 euros; *El orfanato* (J. A. Bayona, 2007), con 4.420.636 espectadores y 25.061.449,98 euros; *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970), con 4.371.624 espectadores y 1.067.037,02 euros; *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966), con 4.296.281 espectadores y 440.348,38 euros (ICAA, Boletín Informativo 2017: 149). *La ciudad no es para mí* ocupa el décimo puesto en los largometrajes con mayor número de espectadores pero no tiene ningún puesto relevante en el listado de largometrajes españoles con mayor recaudación, ya que el volumen total de dinero obtenido depende del precio de las entradas, está determinado por la cronología y debe entenderse en su contexto.

3 Francisco Martínez Soria fue un actor y empresario teatral nacido en Tarazona (Zaragoza) el 18 de diciembre de 1902 y fallecido en Madrid el 26 de febrero de 1982. Sobre su vida ver: Ramos, D. (1985). *Paco Martínez Soria, su vida y sus éxitos*. Zaragoza: Guara Editorial; Gracia Pascual, J. (coord.) (2002). *Paco Martínez Soria. Actor con mayúsculas*. Tarazona: Ayuntamiento de Tarazona; Lafuente González, J. (2014). *El don de la risa. Don Paco Martínez Soria. Vida y obra*. Zaragoza: Editorial Doce Robles.

catorce en total hasta su fallecimiento<sup>4</sup>— que también gozaron de buenos niveles de aceptación comercial, perpetuados por un interés de los espectadores televisivos posteriores que se ha ido traduciendo en respetables cuotas de *share*.

Con la atención puesta en los films rodados entre 1965 y 1975 se puede ver cómo las muestras de este fenómeno de popularidad son tan frecuentes como sorprendentes. Por ejemplo, *¿Qué hacemos con los hijos?* (Expediente ICCA: 124650) recaudó el equivalente a 176.991,24 euros y tuvo 1.772.155 espectadores; *El turismo es un gran invento* (Expediente ICAA: 128450), 248.822,98 euros y 2.259.725 espectadores; *Hay que educar a papá* (Expediente ICAA: 341850), 254.363,34 euros y 1.556.985 espectadores; *El calzonazos* (Expediente ICAA: 48250), 366.406,39 euros y 1.219.140 espectadores y *El alegre divorciado* (Expediente ICAA: 79750): 269.671,58 euros y 677.664 espectadores (ICAA, Base de datos de películas calificadas, 2018)<sup>5</sup>.

4 Los films rodados hasta 1975 son: *La ciudad no es para mí* (1966), *¿Qué hacemos con los hijos?* (1967), *El turismo es un gran invento* (1968), *Abuelo Made in Spain* (1969), *¡Se armó el belén!* (1969), *Don erre que erre* (1970), *Hay que educar a papá* (1971), *El padre de la criatura* (1972), *El abuelo tiene un plan* (1973), *El calzonazos* (1974) y *El alegre divorciado* (1976). Desde 1975 hasta 1982: *¡Estoy hecho un chaval!* (1977), *¡Vaya par de gemelos!* (1978), *Es peligroso casarse a los 60* (1981) y *La tía de Carlos* (1982).

5 Según el *Estudio del mercado cinematográfico español (1964-67)* editado por la Subdirección General de Espectáculos en 1968, *La ciudad no es para mí* obtuvo su primera licencia de exhibición el día 5 de enero de 1966 y desde su estreno hasta 1967 había recaudado 59.145.192 pesetas (1968: 167) y *¿Qué hacemos con los hijos?* fue distribuida por Dipenfa y hasta 1967 recaudó 15.414.638 pesetas (1968: 222). Según el número 81 de la revista *Nuestro Cine*, de enero de 1969, *La ciudad no es para mí*, a la cabeza de la lista, había recaudado hasta 1967 la cantidad de 59.145.192 pesetas (1969: 4) y *¿Qué hacemos con los hijos?*, 15.414.638 pesetas (1969: 5). Según los *Datos informativos cinematográficos*. Años 1965-1970, editados por la Subdirección General de Cinematografía de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo, las recaudaciones recogidas hasta el 31 de diciembre de 1970 son las siguientes: *La ciudad no es para mí*: rendimiento de 69.984.533 pesetas (1972: 81); *¿Qué hacemos con los hijos?*: rendimiento de 27.522.662 pesetas (1972: 25); *El turismo es un gran invento*: rendimiento de 37.794.006 pesetas (1972: 25); *Abuelo Made in Spain*: rendimiento de 27.213.448 pesetas (1972: 25); *Don erre que erre*: rendimiento de 11.050.074 pesetas (1972: 25) y *¡Se armó el belén!*: rendimiento de 16.479.737 pesetas (1972: 28).

A las proyecciones de las películas de Martínez Soria que los ciudadanos anónimos disfrutaron en las salas de cine, se suman las que tuvieron lugar en la residencia oficial del entonces Jefe del Estado. Aficionado al cine, como es sabido, Francisco Franco (1892-1975) pudo ver en las sesiones que se organizaban en El Pardo un total de 504 películas españolas (Caparrós Lera, Crusells, 2018: 103), de las cuales 28 fueron dirigidas por Pedro Lazaga (1918-1979), 24 por José Luis Sáenz de Heredia (1911-1992) y 6 por Mariano Ozores (1926-) (Caparrós Lera, Crusells, 2018: 104). De las protagonizadas por Martínez Soria vio *¿Qué hacemos con los hijos?* el día 1 de abril de 1967, *Don erre que erre* el día 27 de septiembre de 1970, *Hay que educar a papá* el día 25 de abril de 1971 y *El abuelo tiene un plan* el día 17 de septiembre de 1973 (Caparrós Lera, Crusells, 2018: 225-262). Su opinión sobre estos films es desconocida, aunque según los porcentajes de las proyecciones privadas de las que disfrutó, la comedia era uno de sus géneros favoritos, alcanzando un porcentaje del 25,66% (Caparrós Lera, Crusells, 2018: 103)<sup>6</sup>.

En cuanto a los datos televisivos, estos no son menos relevantes. El sábado 8 de enero de 2000 Televisión Española (TVE-1) emitió en el programa *Cine de Barrio* (TVE-1, 10/07/1995-) la película *Abuelo Made in Spain* (Pedro Lazaga, 1969), alcanzado una cuota de *share* del 13% (Mollá, 2012: 106). La película ya había formado parte de la parrilla televisiva anteriormente<sup>7</sup> y treinta y un años después de su

6 Si el cine popular español ha estado poco considerado en la historiografía, el estudio de su recepción en otros países es un tema mucho menos tratado, siendo Marie-Claude Chaput (2012) autora de uno de los pocos trabajos al respecto.

7 Algunas emisiones previas en la televisión pública y privada generalista: en agosto de 1977 (*ABC*, 14/08/1977: 68), el 14 de mayo de 1983 (*ABC*, 13/05/1983: 102), el 1 de octubre de 1991 (*ABC*, 01/10/1991: 127), el 23 de abril de 1994 (*ABC*, 23/04/1994: 127), el 23 de agosto de 1997 en *Cine de Barrio* (*ABC*, 23/08/1997: 95). Según consta en *Panorama Audiovisual 2010*, editado por EGEDA y según los audiómetros publicados en *ABC*, *Abuelo Made in Spain* fue emitida por Antena 3 el sábado 22 de febrero de 1997 y fue vista por 3.336.000 espectadores (*ABC*, 25/02/1997: 132). Del éxito del film se daba cuenta también en el artículo titulado *Martínez Soria, único español entre las estrellas de cine más rentables en TV*: “En



estreno en las salas de cine lograba anclar frente al televisor a cinco millones de espectadores, dato que la situó como la más seguida del programa *Cine de Barrio* y la más vista en televisión entre los años 2000 y 2009 (Mollá, 2012: 106)<sup>8</sup>.

---

cuanto a las producciones españolas más vistas desde 1993, la relación incluye dos títulos de Paco Martínez Soria (“*Hay que educar a papá*” y “*Abuelo made in Spain*”) y está liderada por la ya citada “*Makinavaja*”, “*Hermana, ¿pero qué has hecho?*”, “*Semos peligrosos*” y “*El robo de la joya*”, todas emitidas por Antena 3” (ABC, 09/04/2000: 107). Con posterioridad al año 2000 se ha vuelto a emitir en abril de 2001 (ABC, 26/04/2001: 84), en mayo de 2002 (ABC, 04/05/2002: 101), en enero de 2003 (ABC, 08/01/2003: 95), en julio de 2004 en Digital Plus (ABC, 01/07/2004: 106), en *Cine de Barrio* en septiembre de 2005 (ABC, 10/09/2005: 113) siendo vista por 2.129.000 espectadores (ABC, 13/09/2005: 96), en *Cine de Barrio* en 2006 (ABC, 09/12/2006: 85) y en 2008 (ABC, 19/01/2008: 97; ABC, 04/10/2008: 117), en *Cine de Barrio* en 2011 (ABC, 26/02/2011: 93) y 2013 (ABC, 19/10/2013: 95), en el mes de celebración del vigésimo aniversario de *Cine de Barrio* (ABC, 24/10/2015: 101), en *Cine de Barrio* en 2016 (ABC, 31/12/2016: 85) y 2018 (ABC, 27/01/2018: 87), etcétera. Esta es solamente una parte de las emisiones, a las que habría que sumar las de las televisiones de pago, que incluso hoy en día siguen emitiendo esta y otras películas de Martínez Soria. Como se puede ver, *Abuelo Made in Spain* ha gozado de una atención especial en el programa *Cine de Barrio* de TVE-1. Los listados que se ofrecen de las emisiones televisivas son ilustrativos, no exhaustivos y, debido a la constante reprogramación de los films, enseguida resultan desactualizados.

8 El programa *Cine de barrio* lleva actualmente veintitrés años en antena en la franja fija del sábado por la tarde en TVE-1. Su contribución ha sido recuperar en la parrilla televisiva pública generalista el cine popular rodado durante el final de los años cincuenta, los sesenta y los primeros setenta. Su programación apuesta más por la repetición de títulos, que aseguren un mínimo de espectadores, que por la emisión de films menos conocidos y su formato de entrevistas previas y falta de una introducción realizada por expertos adecuados hace primar los factores anecdóticos a los didácticos. Su nombre alude a un fenómeno que se ha perdido por la concentración de las salas de cine: la existencia de cines fuera de los centros geográficos de las ciudades que proyectaban películas de reestreno. Incluido en el grupo de programas “de cine español para público amplio y a unas horas determinadas” ha sido descrito como un programa para “un cine de pasatiempo sin ninguna pretensión didáctica o estética” donde “predomina el enfoque de entretenimiento tanto en la película como en el marco en el que se ofrece. La originalidad proviene no de la película sino del marco o contexto al que se le somete. Hay presentación y comentarios antes y después del pase de la película. Se invita a algún actor, actriz o persona con la que tuviera alguna vinculación la película y se crea una situación

En los dieciocho años transcurridos desde 2000 el éxito de las sucesivas reposiciones televisivas de *Abuelo Made in Spain* se ha visto acompañado con la emisión de otros films protagonizados por Martínez Soria —insistimos que los rodados desde 1965, puesto que los anteriores solamente han tenido esporádica cabida en el programa *Historia de nuestro cine* (TVE-2, 2015-)<sup>9</sup>—, coincidiendo todos ellos en lograr una atención por parte de los espectadores que, sin posicionar siempre a los films a la cabeza de las cuotas de *share*, han logrado puestos aventajados. Las películas de Martínez Soria han seguido ocupando puestos preferentes en el programa *Cine de barrio* y en la televisión pública y privada, emisiones a las que hay que sumar las realizadas en los programas de plataformas digitales de televisión, en el Canal *Somos* de televisión por cable y ADSL, especializado en cine español, y en el programa *Cine Ñ* de Moviestar+, plataforma de televisión de pago.

En 1991 la Primera Cadena de Televisión Española (TVE-1), ya le había dedicado un ciclo en una franja privilegiada de la parrilla, en el programa *Sesión de noche*, reconociendo que aunque “la mayor parte de los títulos han sido emitidos reiteradamente en las pantallas de televisión, el humor de este actor parece contar con una serie de incondicionales que le garantizan un excelente puesto en las clasificaciones de audiencia” (ABC Sevilla, 17/09/1991: 109). El ciclo incluyó *La ciudad no es para mí*, *Abuelo Made in Spain*, *¡Se armó el belén!*, *Don erre que erre*, *Hay que educar a papá*, *El alegre divorciado*, *Estoy hecho un chaval*, *Vaya par de gemelos*, *La tía de Carlos* y

---

de recuerdos de las escenas, de vivencias, de comentarios sobre otros actores y actrices e incluso se asocia a determinadas canciones que vuelven a interpretarse con piano y a coro por los participantes en el programa” (Cebrián Herreros, 2003: s/n). Sobre el programa ver: Wheeler, D. (2016). The future of nostalgia: revindicating Spanish actors and acting in and through *Cine de barrio*. En D. Allbritton, A. Melero, T. Whittaker, *Performance and Spanish Film* (pp. 142-158).

9 El programa *Historia de nuestro cine* de TVE-2 ha tenido una emisión diaria, de lunes a viernes, desde mayo de 2015 hasta octubre de 2018 siendo, actualmente, irregular. Con un formato distinto al de *Cine de barrio*, ha contado con presentaciones previas realizadas por historiadores del cine y críticos cinematográficos.

*Es peligroso casarse a los sesenta*. Una de las sesiones, la dedicada a *¡Se armó el belén!* fue el segundo espacio televisivo de mayor audiencia del mes de septiembre de ese año, por detrás del concurso *Un, dos, tres* y por delante de la revista *El último tranvía* de Lina Morgan (*La Vanguardia*, 23/10/1991: 5). *Cine de barrio* volvió a dar el campanazo con la emisión de *¡Se armó el belén!* el día de Navidad de 2004, llegando al 25,4% de cota de *share* con 2.856.000 espectadores<sup>10</sup>.

Este revival televisivo ha sido impulsado por la aparición de las televisiones privadas y las guerras de audiencia entre los distintos canales públicos y privados, que hallaron en la exhibición cinematográfica una de sus bazas más complicadas, pero al mismo tiempo seguras, para lograr altos niveles de audiencia. Una prueba de ello es la gran suma del presupuesto de cada cadena destinado a adquirir los derechos de exhibición de películas con las que romper las cuotas de *share*. Sobre la influencia de la aparición de las televisiones privadas en el aumento de los precios de los derechos de exhibición televisiva ya reflexionó la prensa en 1994, exponiendo cómo el éxito de reunir a nueve millones de espectadores frente al televisor para ver *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990) le costó a Televisión Española la cifra de doscientos millones de pesetas (*La Vanguardia, Revista*, 20/03/1994: 2)<sup>11</sup>.

En esta tendencia de las parrillas televisivas a primar el cine como medio de copar los niveles de audiencia, el cine español de los años cincuenta, sesenta y setenta también se vio favorecido, teniendo que ver en este proceso el productor Enrique Cerezo (1948-), quien poco a poco se fue haciendo

10 Información obtenida de la página web: <[http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/Antena-lidera-Navidad-ultimo-dominio\\_0\\_546545345.html](http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/Antena-lidera-Navidad-ultimo-dominio_0_546545345.html)>.

11 Los precios medios de compra de derechos de exhibición televisiva que proporcionaba la prensa eran los siguientes: una película norteamericana de éxito costaba entre 80 y 200 millones de pesetas, una española de estreno entre 15 y 60 millones y una española antigua sobre los 10 millones y “más cara si es de Martínez Soria, Ozores, Landa, Pajares o Lina Morgan, las más cotizadas” (*La Vanguardia, Revista*, 20/03/1994: 2).

“con el 80 por ciento del cine español de los años 40 a los 70. En total, más de 1.500 títulos, desde «Viridiana» a todos los Joselito, Marisol, Paco Martínez Soria o Toni Leblanc” (*La Vanguardia, Revista*, 20/03/1994: 2), viendo cómo los telespectadores recibían con gusto los films de su cartera.

Un ejemplo más reciente es la proyección de *La ciudad no es para mí* en el programa *Cine de barrio* el día 24 de febrero de 2018, película que, a pesar de haber sido emitida anteriormente en el mismo espacio televisivo<sup>12</sup>, fue vista por 1.520.000 personas, obteniendo una respetable cuota de *share* del 12,0%<sup>13</sup>. El día 28 de abril de 2018 TVE-1 emitió en el mismo programa *El padre de la criatura*, con una cuota de *share* inferior, del 11,2%, y un número de telespectadores también más reducido: 1.141.000 personas<sup>14</sup>.

Que hasta ahora se haya programado reiteradas veces las películas de Martínez Soria en *Cine de Barrio* es un hecho justificado por el director del programa, quien en una intervención televisiva respondía así a la pregunta de un espectador: “(...) Televisión Española no es la propietaria de las películas, Televisión Española lo que hace es comprar cada equis tiempo los derechos de esas películas” y proseguía: “Entonces, si Televisión Española hace unos años adquirió prácticamente la filmografía en color de Paco Martínez Soria, pues hay que emitir las películas de Paco Martínez Soria durante un tiempo determinado, entre otras cosas porque es, probablemente, las películas del actor que más audiencia tienen, es decir, las que mejor funcionan en televisión y

12 Por ejemplo, en diciembre de 2009 (*ABC*, 19/12/2009: 107), el 5 de febrero de 2011 (*ABC*, 05/02/2011: 95), el 10 de diciembre de 2011 (*ABC*, 10/12/2011: 93), el 1 de junio de 2013 (*ABC*, 01/06/2013: 101), en julio de 2015 para celebrar el vigésimo aniversario del programa (*ABC*, 04/07/2015: 103) y el 3 de diciembre de 2016 (*ABC*, 03/12/2016: 87).

13 El programa más visto de ese día fue el *Telediario Fin de semana*, visto por 2.080.000 espectadores (*share* del 15'9%). Datos obtenidos de la página web: <<http://www.formulatv.com/audiencias/2018-02-24/>>. En la página web: <<http://ecoteuve.eleconomista.es/audiencias/programas.php?fecha=2018-02-24#TDT>> se indica que el film fue visto por 1.446.000 personas, con una cuota de *share* del 12,2%.

14 Según datos de: <<http://ecoteuve.eleconomista.es/audiencias/programas.php?fecha=2018-04-28>>.

entonces, si no se emitieran diría que estaríamos haciendo un flaco favor porque no estaríamos amortizando el dinero que se ha pagado por ellas”<sup>15</sup>.

De los datos numéricos sobre la recepción de los films protagonizados por Martínez Soria entre 1965 y 1975 se abren dos vías de análisis que se dividirían entre los factores que influyeron en los espectadores coetáneos que acudieron a los estrenos de los films y los factores que han determinado la fidelidad a las posteriores emisiones televisivas. Sobre los segundos cabría preguntarse cuáles han sido las razones por las que se ha mantenido un alto seguimiento que se producía a pesar de la distancia entre la sociedad desarrollista de finales de los años sesenta que generó los films y el recién estrenado siglo XXI que las volvía a visionar. Un salto temporal que incluía un cambio de régimen político y un sinfín de diferencias políticas, económicas, sociales, religiosas, demográficas, educativas y familiares que englobaban, entre otros aspectos, cambios en la estructura y forma de gobierno de la nación, la supeditación a la Constitución democrática de 1978, la aconfesionalidad del Estado, la igualdad legal entre los géneros sexuales, la legalidad del divorcio, el incipiente acceso a nuevos medios de comunicación surgidos al abrigo del desarrollo tecnológico y la existencia de un grupo poblacional adulto nacido en los estertores de la dictadura<sup>16</sup>,

15 Transcripción de una intervención recuperada en: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/rtve-responde/rtve-responde-paco-martinez-soria-cine-barrio/521275/>>.

16 Es difícil encontrar un término lingüístico de significado político que denomine de forma inequívoca y consensuada la forma de gobierno que rigió en España desde 1939 a 1975. A los términos dictadura, dictadura militar, dictadura personal, régimen totalitario o autoritario, régimen fascista o filo-fascista se suma el de Javier Tusell, quien propuso el de “situación dictatorial” (Tusell, 1988: 148), y el de régimen fascistizado, propuesto por Ismael Saz (Saz Campos, 2004), el cual describe una forma de gobierno germinalmente fascista pero con características que lo distinguen del fascismo puro de los regímenes de Alemania e Italia. Dos de estas características son su larga duración, sobrepasando en cronología a los fascismos en sentido estricto y su capacidad de adaptabilidad y evolución moderada. De hecho, uno de los factores que dificultan la posibilidad de encontrar un término que defina al franquismo es su propia evolución interna, que le hizo surgir con una voluntad de analogía

en la Transición y en los primeros años de la democracia.

¿Cómo explicar entonces el éxito televisivo de, por ejemplo, *Abuelo Made in Spain*, una comedia ya emitida anteriormente y que mostraba una sociedad desfasada, con formas de vida y estereotipos superados y un humor de dudosa efectividad?

De forma somera se puede aventurar que a esta pregunta se puede responder desde tres líneas diferentes pero no excluyentes. Por una parte, la participación de *Abuelo Made in Spain* y del resto del ciclo en la construcción de una imagen edulcorada de la realidad que tomaban como referencia argumental, eligiendo en ella solamente los elementos que contribuían a mostrar los beneficios de las acciones económicas del gobierno y obviando de forma evidente todas las referencias a la represión y a la falta de libertades individuales. En el limbo político en el que se mueve la acción las familias diegéticas viven vidas compatibles con el sometimiento a una dictadura, sin que ninguna de las acciones se vea limitada por factores externos, bien al contrario, las barreras de contención proceden de la propia estructura familiar interna.

Esta característica no es patrimonio exclusivo de los films de Martínez Soria, basta acudir a otro ciclo paralelo en el tiempo, el de Manolo Escobar (1931-2013), para ver que en él también se diluye el contexto represor político e incluso se llega a una hiriente visión eufemística del sistema penitenciario, apareciendo la cárcel como un sitio agradable donde el cantante ofrece alegres números musicales (Huerta Floriano, Pérez Morán, 2013: 194). En

con el fascismo y ser considerado sucesivamente un régimen totalitario y posteriormente autoritario (Saz Campos, 2004). En su especificidad el Régimen contó con dos culturas políticas de origen que le hicieron bascular entre el nacionalcatolicismo de nuevo cuño y el falangismo de inspiración fascista, dándose una preeminencia del primero que no logró eliminar al segundo (Saz Campos, 2008). En el presente texto y por simplificación, se va a usar indistintamente los términos dictadura y franquismo y se aludirá al nacionalcatolicismo como principal base ideológica por su influencia en la vida familiar y en la normativización de la conducta moral. Esta base fue tan determinante que el sociólogo José Casanova ha considerado que la mejor definición de la dictadura es la de “régimen nacionalcatólico” (Casanova, 1999: 140).

este reflejo parcial y voluntariamente distorsionado en el que participa gran parte de la comedia popular se recalcan algunos aspectos de la vida de los años sesenta y primeros setenta que expresan una idea de desarrollo y modernidad ajena al devenir político, de forma que el sol, el turismo, los Seat 600, la música pop, el ocio, el *boom* inmobiliario y el *rags to riches* evidente en los ciclos de Manolo Escobar y de Marisol (Pepa Flores, 1948-), configuran un universo cerrado donde el posicionamiento y la disidencia política no tienen cabida.

Esta visión distorsionada de la realidad circundante conecta con otro fenómeno más reciente relacionado con la producción y el consumo de imágenes del franquismo. En la temprana fecha de 2003 Vicente Sánchez-Biosca supo ver cómo la exitosa serie titulada inicialmente *Cuéntame* y posteriormente *Cuéntame como pasó* (TVE-1, 13/09/2001-) edificaba una imagen precisa de una parte del franquismo hasta entonces generalmente relegada en la ficción, tanto televisiva como cinematográfica, pero que había comenzado a cuajar en la comedia<sup>17</sup>. Esta imagen, basada en el reciclaje de la vida cotidiana y mediática de los años sesenta, desligada del aspecto político (Sánchez-Biosca, 2003: 46), adquiriría en la serie una nueva dimensión al pretender convertirse en “una lectura sobre la génesis de nuestro mundo actual, hecha por quien era un niño en 1969 (el narrador de la voz en off) y ahora rebasaría la cuarentena, de transmitir la memoria cotidiana a quienes no lo vivieron y, por tanto, de servir de puente generacional. *Cuéntame* se propone, así, restablecer un diálogo generacional; así lo han declarado los actores y autores y así ha sido recibido por su público” (Sánchez-Biosca, 2003: 46). La serie participa así de un proceso de “pseudoescritura histórica sobre el franquismo” cuyo “peligro real reside en que este tipo de escenografía de la memoria se sustenta en la provocación de una

emoción, nostálgica y acrítica ante la que no hay defensa posible alguna” (Sánchez-Biosca, 2003: 47)<sup>18</sup>.

Pero, ¿por qué es importante la consideración de una longeva serie televisiva de amplio seguimiento producida con posterioridad al corpus de estudio? Pensamos que porque la pseudoescritura de la historia de la serie es similar a la de la comedia popular en general y la del ciclo en particular, de forma que el telespectador medio, siendo posible que frecuentemente sea el mismo de la serie que de las reposiciones televisivas, ha podido forjar su visión del Tardofranquismo, entre otros muchos medios distintos de la Historia, a través de la ficción. Tanto *Cuéntame cómo pasó* como el ciclo muestran una imagen de la última fase de la dictadura a la que se ha amputado la negrura del componente político, quedando los sesenta y primeros setenta reducidos a la vida cotidiana de las microhistorias protagonizadas respectivamente por los Alcántara y por los personajes encarnados por Martínez Soria y sus familias.

18 La línea de estudio sobre *Cuéntame/Cuéntame cómo pasó* está compuesta de un número notable de publicaciones que, desde distintos puntos de vista, a veces contrapuestos, han abordado la serie: Estrada, I. (2004). *Cuéntame cómo pasó* o la revisión televisiva de la historia española reciente. *Hispanic Review*, nº 72-4, 547-564; Smith, P. J. (2004). The Emotional Imperative: Almodóvar's *Hable con ella* and Televisión Española's *Cuéntame cómo pasó*. *MLN*, nº 119-2, 363-375; López, F. (2007). España en la escena global: “*Cuéntame cómo pasó*”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 11, 137-153; Corbalán, A. (2009). Reconstrucción del pasado histórico: nostalgia reflexiva en *Cuéntame cómo pasó*. *Journal of Spanish Cultural Studies*, nº 10-3, 341-357; Rueda Laffond, J. C., Guerra Gómez, A. (2009). Televisión y nostalgia. “The Wonder Years” y “*Cuéntame cómo pasó*”. *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 64, 396-409; García Pousa, L. (2011). *Entre lo televisivo y lo cinematográfico. El relato fragmentado de Cuéntame cómo pasó*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid; Sánchez-Castillo, S. (2012). Valores morales, empatía e identificación con los personajes de ficción. El universo representativo de “*Cuéntame cómo pasó*” (TVE). *Revista Mediterránea de Comunicación*, vol. 3, nº 2, 83-110; Oller-Alonso, M., Barredo-Ibáñez, D. (2012). Nostalgic representation of reality in television fiction: an empirical study based on the analysis of the Spanish television series *Cuéntame cómo pasó*. *Revista Mediterránea de Comunicación*, vol. 3, nº 2, 128-142.

17 Una ampliación de esta cuestión se encuentra en el tercer capítulo de: Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria*. Madrid: Editorial Cátedra.

Vidas cotidianas que conectan a su vez con el tercer punto de apoyo arriba indicado, porque los datos numéricos y porcentuales de las cuotas de *share* son el reflejo objetivo del interés de los espectadores actuales por los films del ciclo de Martínez Soria, pero no pueden explicar el porqué de su fidelidad. Sería necesario hacer un análisis por franjas de género, de clase social y, sobre todo, de grupos etarios para explicar por qué razón y qué tipo de personas se sientan ante el televisor un sábado por la tarde para ver las cuitas de un pueblerino sesentón que viaja a Madrid.

A falta de estos datos sociológicos y psicológicos, se puede aventurar que su éxito puede proceder, por una parte, del hecho de que seguían funcionando los mecanismos y recursos fílmicos que conectaron con la sociedad coetánea del film, dada la facilidad de consumo de un producto unívoco y previsible apoyado en la bondad de un personaje estereotipado plano, sin sombras y sin sorpresas<sup>19</sup>; y por otro, por la puesta en marcha por parte de los espectadores de un dispositivo fundado en la nostalgia por un pasado aparentemente libre de la oscuridad de las fases previas de la dictadura, asumiendo como real la construcción dulcificada que en los propios films se hacía de la sociedad tardofranquista. Esta nostalgia puede proceder de la vivencia directa de un pasado que, por ser ajeno a los avatares políticos más siniestros, se recuerde embadurnado de la añoranza por el tiempo perdido o desde la memoria colectiva que, sometida a las lecturas ahistóricas y parciales de la ficción audiovisual, reduce al Tardofranquismo a la simpleza del Seat 600, la música yeyé y las vacaciones familiares en la costa. A estas razones podría sumarse otro tipo de nostalgia, aquella que hace conectar a los espectadores con su pasado individual y que asocia el visionado de los films de Martínez Soria con los realizados durante la niñez o juventud en el

entorno familiar, convirtiéndose en el resorte que hace conectar inconscientemente con la placidez de la vuelta a la infancia<sup>20</sup>.

A este éxito y popularidad resistente al paso del tiempo se une la homogeneidad de unos argumentos que, o bien provenientes de textos teatrales previos o bien de guiones originales, coincidían en situar la acción en la propia contemporaneidad y la articulaban alrededor del personaje principal masculino, caracterizado por una mayor o menor aproximación al estereotipo creado en *La ciudad no es para mí*. Esta adecuación al mundo referencial produjo que los once films que Martínez Soria rodó entre 1965 y 1975 se convirtieran en un catálogo de las transformaciones económicas, sociales y religiosas que se sucedieron durante la última década del franquismo. Pero los guiones no se limitaron a reproducir mecánicamente los procesos de liberalización de la economía y la modernización de la sociedad española, sino que participaron de una vinculación ideológica que los posicionaba discursivamente. De esta forma, enjuiciaron aquellos elementos del cambio y de la modernidad que se colaban por todos los poros de la sociedad, emitiendo un juicio demoledor al respecto pero endulzado con los mecanismos de la comedia, género al que se adscriben los once films.

Si entrecruzamos el continuo éxito de taquilla y de emisiones en televisión de estas obras, a menudo sancionadoras del éxito que habían disfrutado en el medio teatral, con su capacidad de radiografiar las brechas y transformaciones del Tardofranquismo, emitiendo al mismo tiempo un veredicto férreo e inmovilista, obtenemos un campo de posibilidades de análisis amplísimo que abarca la relación entre el cine y el teatro, las condiciones de preproducción y postproducción del cine popular, el análisis de la recepción en los espectadores y en la crítica especializada, el puro análisis

19 Marcelino, el protagonista de *Abuelo Made in Spain* (Pedro Lazaga, 1969) interpretado por Martínez Soria, responde al estereotipo de paleta creado en *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966).

20 Para conocer de forma fiable este tipo de razones habría que realizar un estudio estadístico sistemático con entrevistas orales y en el marco de una investigación similar a la dirigida por la doctora Jo Labanyi sobre el público cinematográfico de los años 40 y 50 en España (Labanyi, 2005).

fílmico, la perspectiva de género, la aproximación sociológica y las relaciones de dependencia entre cine y contexto histórico-cultural.

Sin embargo, estas cuotas de pantalla y la conquista de las parrillas televisivas de los films protagonizados por Martínez Soria y el abanico de enfoques que permiten su estudio se han visto correspondidos con un desprecio de gran parte de la crítica especializada y un olvido de la historiografía, que ha hecho que caigan en el último cajón de una academia que ha repartido su interés por el cine de producción española de forma heterogénea y descompensada. Pero hasta en los desiertos hay oasis y la academia anglosajona y la llegada de los estudios culturales al ámbito académico español han mitigado el olvido hacia unos films ligados a la cultura popular cuya relevancia está justificada desde varios puntos de vista.

En la escasa bibliografía sobre el cine popular en general y sobre los films del corpus en particular, vuelve a darse una jerarquía de los intereses, ya que mientras que *La ciudad no es para mí* ha gozado de menciones, entradas en diccionarios y ha sido objeto de artículos o capítulos de libros, el resto de films de Martínez Soria no ha merecido prácticamente atención, ni por separado ni en conjunto<sup>21</sup>.

Lo incomprensible de este olvido, justificado por la factura correcta pero carente de artificios, el humor blanco alejado de intelectualismos y una desfasada división jerárquica entre los productos culturales, no es solamente porque es compatible con el excepcional éxito comercial. También lo es porque ha obviado la capacidad de los films para ser espejos, deformantes pero espejos, de un mundo referencial en pleno proceso de transformación que era trasladado a unos

argumentos ligados a él a través de las respuestas que dieron a los problemas que generaba una sociedad cambiante. Que la sociedad que produjo estos films estuviese sometida a un régimen dictatorial ha servido también de excusa para evitar un acercamiento académico bajo la falsa premisa de asimilar el momento cronológico de producción con el político, pero aunque así sea, es tan necesario el estudio de las producciones que se atenían a la norma, que fabricaban films inocuos a la censura y que camparon a sus anchas durante todo el Tardofranquismo, como el de los films que se apartaron del canon cinematográfico y lograron sortear la adscripción a la ideología dominante y dominadora<sup>22</sup>.

Ante esta situación, vuelven las preguntas desde la fase de la pre-producción: ¿qué vínculos establecían las obras con el contexto preciso del Tardofranquismo y con los espectadores coetáneos?, ¿cómo asumían los argumentos la presencia de las transformaciones socio-económicas de ese contexto?, ¿qué respuestas daban los guionistas a las brechas que reflejaban y cómo las articulaban cinematográficamente los directores? Y desde la de posproducción: ¿cuál es el contenido de unos films sentenciados de forma tan antagónica?, ¿qué mecanismos inciden en los espectadores que no han sido considerados por los historiadores

21 Con la salvedad de los estudios elaborados por el proyecto I+D+i titulado *Ideología, valores y creencias en el cine de barrio del tardofranquismo (1966-1975)* (HAR2009-08187), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España y vigente durante los años 2010, 2011 y 2012. El proyecto fue llevado a cabo por investigadores de la Universidad Pontificia de Salamanca, la Universidad Complutense de Madrid, L'Université Paris Ouest Nanterre La Défense y la Universidad Carlos III de Madrid.

22 Los medios para el control gubernamental de la cinematografía durante la dictadura fueron básicamente dos. Uno, el sistema de censura, desdoblado en la censura previa de guiones, imprescindible para obtener el permiso de rodaje, y la censura de los films montados, necesaria para conseguir el permiso de distribución y exhibición. El otro era el sistema de ayudas económicas gubernamentales, que cambió en 1964, año en que la categoría de Interés Especial sustituyó a la de Interés Nacional a partir de la Orden de 19 de agosto de 1964 para el desarrollo de la cinematografía nacional, acordada por la Comisión Delegada de Asuntos Económicos, a propuesta del Ministerio de Información y Turismo (BOE, 01/09/1964: 11461). El primer film en obtener la nueva categoría de Interés Especial fue *Nueve Cartas a Berta* de Basilio Martín Patino, rodado en 1965 y estrenado en 1967. Sobre las normas legales y los sistemas de protección del cine español ver: Vallés Copeiro del Villar, A. (2000). *Historia de la política de fomento del cine español*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca. Sobre la censura, ver: Gubern, R. (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo. (1936-1975)*. Barcelona: Península; Gil, A. (2009). *La censura cinematográfica en España*. Barcelona: Ediciones B.

del cine?, ¿cómo y de qué forma se consumían este tipo de producciones?, ¿qué recuerdo posterior y reelaboraciones se tiene de su visionado?, ¿cómo conjugar las altas cifras de audiencia con la baja atención académica analítica que no excede la pura mención descriptiva?, ¿a qué es debida esta laguna en la historiografía que afecta a las películas del Tardofranquismo protagonizadas por Martínez Soria y, por extensión, a toda la comedia popular de los años sesenta y primeros setenta?

En nuestra defensa del estudio de esta parcela del cine español, libre de disidencias, tanto en la factura como en el discurso, pesa el interés por constatar la contradicción entre la recepción de espectadores y su consideración académica, así como en focalizar la atención en la primera parte, en la dependencia contextual y en los mecanismos y dispositivos que se utilizaron en la difusión de unas ideas de gran calado que se recubrían de comicidad en unos films creados en un panorama cultural amplio que excedía la cinematografía, dejando para el futuro el estudio de las condiciones de su extraordinaria difusión y de su recepción desde el punto de vista de los propios espectadores.

Por tanto, de la contradicción entre la difusión y el éxito comercial del cine popular del Tardofranquismo, cuantificado a través del número de espectadores, y el escaso interés académico que ha suscitado, surge el interés por un conjunto de películas que comparten los suficientes rasgos en común como para configurar un ciclo homogéneo, y cuya influencia, medida con sus niveles de taquilla, ha convivido con la ausencia de un análisis crítico que reconozca su carga discursiva clara e inmovilista. Las páginas siguientes se dedicarán a explorar los recursos fílmicos que se utilizaron para construir un discurso que coincidía en la edulcoración del contexto y en la imposición de unos valores que intentaban frenar una parte de las consecuencias de una modernidad que rezumaba por todos los sectores sociales, económicos e incluso religiosos.

De esta manera, la novedad que aporta este trabajo no radica en considerar como metodologías apropiadas la sociología, los estudios culturales, el análisis fílmico o los es-

tudios de género y de masculinidad, cuya pertinencia está más que probada, sino en la elección del propio objeto de estudio, en el hecho de convertir a un grupo de productos culturales muy populares extraacadémicamente en un corpus digno de ser analizado con los mismos parámetros reservados al resto de realizaciones cinematográficas y cuya presencia corrobora las teorías que eliminan las fronteras entre la *high culture* y la *low cultura* y sitúan a los films en un campo cultural amplio. Adolfo Marsillach escribió que “[a]lgun día habrá que hacer el estudio socio-teatral de Martínez Soria, el Francisco más inalterable de todos los Franciscos. Eso sí que es tener las cosas bien atadas” (Marsillach, 1980). Si cambiamos el término teatral por el de cinematográfico la cita de 1980 sigue estando vigente.





---

## Delimitación del objeto de estudio

El éxito de la película *La ciudad no es para mí*, heredero de su triunfo en las tablas teatrales, propició la producción de una serie de films, a razón de una media de uno por año, que multiplicó la fama de Martínez Soria hasta convertirlo en una figura relevante del *star system* español del Tardofranquismo cuya vigencia, como se ha visto, permanece en la memoria colectiva<sup>23</sup>.

Las catorce producciones que interpretó hasta su muerte<sup>24</sup> se pueden dividir en dos grupos cuya línea divisoria coincidiría con la desaparición física del dictador el día 20 de noviembre de 1975. El primer grupo abarcaría desde el rodaje de *La ciudad no es para mí* en 1965 hasta el de *El alegre*

*divorciado* en 1975 y el segundo, los cuatro films rodados desde 1976 hasta 1982.

De esta forma, se utilizaría como límite inicial del primer grupo el cambio que supuso en la carrera cinematográfica del actor su interpretación del personaje de Agustín Valverde, la importancia de un film ampliamente respaldado por el público y la creación de un estereotipo que ha permanecido en la memoria visual de varias generaciones. A estos criterios puramente cinematográficos (actorales, de producción y de recepción) se suman los histórico-políticos, ya que 1965 se sitúa en la última etapa del franquismo. Dentro del vaivén de etapas según la fecha que se tome como inicio de las mismas se puede considerar que la década de 1965-1975 encaja en un esquema general que la situaría en el Tardofranquismo y por tanto, la periodización política puede considerarse un factor cronológico que profile el inicio del primer grupo de films de Martínez Soria referidos al principio.

Si por razones cinematográficas y políticas el año de 1965 se fija como un punto de inflexión en la producción cinematográfica del actor es necesario explicitar las razones

---

23 A sus éxitos televisivos actuales se suma el recuerdo del actor en el Festival de Cine de Comedia de Tarazona, celebrado en su honor desde 2004 todos los meses de agosto en la localidad de nacimiento del actor y donde se entrega el "Premio Especial Paco Martínez Soria". Así como en las redes sociales, dónde, por ejemplo, existe un grupo activo de "Fans de Martínez Soria" en la red social *Facebook*.

24 Cuando Martínez Soria falleció en febrero de 1982 se había finalizado el rodaje de *La tía de Carlos* (Luis María Delgado, 1982) pero todavía no se había estrenado.

por las que se toma el año de 1975 como final de una etapa, las cuales vuelven a ser cinematográficas e históricas. Huelga recordar que la muerte de Franco propició el torrente de hechos políticos que derivaron en la consecución de un sistema de gobierno democrático, justificando así que el final de 1975 se convierta en un punto importante en cualquier eje cronológico de cualquier ámbito extra político.

Si se vuelve a los films protagonizados por el actor aragonés antes de esa fecha se verá que una de las características unificadoras de los films rodados entre 1965 y 1975 es la existencia de una especial dependencia del referente real y del contexto socio-económico y religioso, los cuales eran integrados en los films a través de guiones originales o con la actualización de obras teatrales preexistentes.

Esta particularidad se convierte en diferenciadora de los cuatro films rodados a partir de la muerte de Franco, es decir, durante la Transición, ya que ninguno de los cuatro muestra la más mínima asimilación de las importantes transformaciones políticas y por derivación, económico-sociales, que estaban teniendo lugar en el país. Al contrario, los films permanecen ajenos al trascendente cambio de régimen político, siendo precisamente esa característica la que mejor los define y la que los diferencia de otras producciones coetáneas, como el cine de Mariano Ozores que recogía las primeras elecciones generales (*El apolítico*, 1977), el retorno del divorcio (*Qué gozada de divorcio*, 1981; *El primer divorcio*, 1981; *Padre no hay más que dos*, 1982), la legalización del Partido Comunista (*El hijo del cura*, 1982) y la victoria del PSOE en las elecciones generales de 1982 (*¡Que vienen los socialistas!*, 1982). Este desapego de los cuatro films de su contexto político y su persistencia en seguir realizando una comedia que comenzaba a estar más que caduca<sup>25</sup> permite establecer la

25 Los cuatro films de Martínez Soria cohabitaron con el arranque de un nuevo subgénero de comedia denominado “comedia madrileña” o “nueva comedia madrileña”, de características y límites difusos que dio títulos tan bien recibidos por el público como *Opera prima* (Fernando Trueba, 1980). Sobre el tema ver: Iglesias García, P. (2015). *La representación del cambio social en el cine de la Transición: la comedia*

frontera de 1975 como final del ciclo anterior y principio de un nuevo ciclo que se vio interrumpido con la muerte de Martínez Soria.

Una vez establecido el eje cronológico donde se inserta el corpus, es necesario señalar que los once films coinciden bajo el criterio del género cinematográfico de adscripción, ya que todos pertenecen a la comedia y al subgénero de la comedia popular. En el cine popular del Tardofranquismo es relativamente frecuente la existencia de grupos de películas protagonizadas por un actor o actriz que desarrolla papeles tan similares que se convierten en estereotipos. El ejemplo más claro y recurrente es el de Alfredo Landa (1933-2013), cuya reiterada interpretación de personajes similares dio lugar a clasificar las películas por él interpretadas como un subgénero de la comedia bautizado con su propio apellido. Bajo un sol constante, en una España despolitizada y receptora de bellas turistas de largas piernas y cortos biquinis, los personajes de Landa son una variación del mismo español medio, racial, dirigido por una virilidad sexual nunca satisfecha y cuya unión al contexto solamente se produce a través del contacto con el fenómeno turístico, quedando su vida desligada de cualquier otra parcela de la realidad política del momento. Precisamente por ello el *landismo* se extendió por el Tardofranquismo y la Transición, porque no presentaba ninguna arista crítica con el contexto y permitía una diversión blanca para unos espectadores que disfrutaban del contacto voyerista con una carnalidad femenina limitada a la exhibición de piernas que la censura permitía.

Algunos de estos actores eran también cantantes y las películas que protagonizaban incluían números musicales a su cargo, estableciéndose una simbiosis de popularidad entre el cine y su carrera musical, donde ambas se retroalimentaban. Es el caso de Marisol, Rocío Dúrcal, Raphael, Pili y Mili o Manolo Escobar. En otros casos, la relación se

*madrileña*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Carlos III. Frente a este tipo de comedia urbana plagada de personajes contemporáneos, los films de Martínez Soria destacaban por su humor desfasado y el distanciamiento con la contemporaneidad de la Transición.

producía con el ámbito teatral, siendo ejemplos Martínez Soria o Lina Morgan.

Otro criterio que delimita el corpus se basa en aspectos económicos y administrativos. Acudir a la nacionalidad del capital invertido para determinar la filiación nacional de un film ha sido el sistema más común utilizado, pero no está exento de problemas por la especial fluidez del capital en el mercado actual. Sin embargo, las once producciones que nos ocupan no plantean dificultades por el carácter netamente o mayoritariamente nacional de todas las productoras que intervinieron en su realización, así como por la composición española de los equipos de rodaje y la nacionalidad de los intérpretes, salvo el grupo de las Bobby Girls de *El turismo es un gran invento*, necesariamente extranjeras, las turistas de *Abuelo Made in Spain* y los actores mexicanos que intervienen en *El alegre divorciado*, película rodada en coproducción con México.



## Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo

Una vez identificado el corpus de estudio con los once films que Martínez Soria interpretó entre 1965 y 1975, las siguientes páginas lo ubicarán en el momento histórico que lo produjo, distinguiendo entre el periodo cronológico del Tardofranquismo y el discurso general del régimen promotor del Desarrollismo. Así mismo, se situará en el subgénero de la comedia popular, de raíces costumbristas y sainetescas, dada la línea seguida por los guiones literarios.

El primer objetivo será demostrar que *La ciudad no es para mí* supuso un precedente creativo al fijar un estereotipo de personaje masculino central e instaurar una serie de pautas que se repitieron en las películas posteriores, originando el inicio de un ciclo de características homogéneas. Bajo la unificación de los criterios actorales, narrativos y discursivos el corpus se configura como un “ciclo programático” dentro de la producción tardofranquista, ya que los films no son productos aislados que carezcan de una cohesión interna, sino que, al contrario, están unidos por una serie de coincidencias premeditadas que respondían a varios factores.

El segundo se centra en esclarecer la naturaleza de dichos factores, planteándose como el inicial la voluntad de

crear obras de éxito comercial para consumo interno que obtuviesen beneficios económicos, dejando para otros autores la realización de películas “de festival”, para las salas de “arte y ensayo”, de experimentación formal o de propuestas más arriesgadas desde el punto de vista fílmico. Su buena acogida en las salas de cine refrendó el camino comenzado y se creó una pequeña producción “en cadena” que solamente se vio interrumpida por el fallecimiento del actor aragonés.

La presencia de Martínez Soria es precisamente otro de estos agentes de homogeneidad. Los once films del corpus tienen al actor como protagonista principal y esta afirmación debe entenderse en sentido literal, ya que el actor es el protagonista indiscutible y absoluto de todos los films. Desde que Fernando Lázaro Carreter (1923-2004) escribió su obra teatral *La ciudad no es para mí* pensando en el actor, tanto su adaptación como todas las adaptaciones teatrales posteriores y los guiones originales, tuvieron como premisa la creación de protagonistas adecuados a la forma interpretativa de Martínez Soria, explotando de forma insistente el prototipo creado con Agustín Valverde.

Su presencia y su experiencia como actor teatral de comedia enlaza con el siguiente objetivo: demostrar que la adscripción de todo el corpus al género de la comedia viene determinada por varios factores, siendo el primero de ellos el condicionante que establecía el origen de la mayoría de los guiones, que procedían de comedias teatrales. Además, la presencia del actor principal, especializado en la comedia en su faceta teatral y cinematográfica previa, impedía la inserción de films de cualquier otro género, una acción que habría roto con las expectativas del público.

El contenido argumental de las sucesivas películas también fue determinante, ya que la asimilación de las quiebras tardofranquistas requería un tratamiento que ayudase al espectador a gestionar la desazón que esas brechas provocaban. Si la risa, en ocasiones, puede ser una respuesta al miedo, la comedia era una forma de enfrentarse a esa preocupación que producía una realidad cambiante y a la inseguridad que provocaba que los valores impuestos dejasen de ser los únicos.

Pero la comicidad no es un fenómeno homogéneo: bien al contrario, depende en gran medida del receptor, de la interpretación que este haga de los mensajes emitidos. Y aquí es donde radica una de las especificaciones del corpus, ya que, a través de la existencia de mecanismos que deben sobrepasar la mera activación de la risa, el visionado de los films sigue teniendo éxito desde que fue concebido hasta la actualidad. Por motivos pendientes de clarificación, los mecanismos empleados, como el chiste verbal, la gestualidad de raíz teatral, los juegos de palabra sencillos, los gags, la parodia, la hipérbole, el uso de disfraces, las incorrecciones lingüísticas, etcétera, siguen activando en el público respuestas positivas. Algunos de estos mecanismos serán explotados una y otra vez hasta conseguir un tipo de humor blanco que no ha saturado a los espectadores.

La función de la comicidad conduce directamente a la última y, quizás, más importante hipótesis que justifica el estudio de este corpus. La coincidencia entre el grupo de films y la última etapa de la dictadura no es solamente un paralelismo temporal. La acotación cronológica que *La ciu-*

*dad no es para mí* determina, que hace coincidir el inicio del ciclo con el Tardofranquismo, será uno de los factores decisivos que marcarán el desarrollo del análisis de este y de los siguientes films, ya que los once marcharon parejos a los cambios socio-económicos de la última década de la dictadura, estableciendo una relación de dependencia respecto al contexto histórico en el que se mezcla la comicidad con la reflexión sobre las transformaciones que se percibían en la realidad del momento.

Esta dependencia entre creación cinematográfica y contexto histórico era inevitable desde el punto de vista administrativo y legal, puesto que no se podían estrenar películas que no estuviesen sometidas a los controles de producción y exhibición, incluida la censura, que establecía la Dirección General de Cinematografía del Ministerio de Información y Turismo. Pero, y este es uno de los objetivos más novedosos que se plantean, la relación del bloque de películas con su momento histórico es también discursiva, porque los argumentos de los films asumen las quiebras y transformaciones económicas, sociales y religiosas de su contemporaneidad y emiten un veredicto claro acerca de su conveniencia.

Esta detección de cambios, variaciones, novedades, diversificaciones, influencias externas, descubrimientos y alteraciones era trasladada a los argumentos y establecía una doble clasificación: por una parte, el conjunto de transformaciones que se admitían con naturalidad y se integraban en la vida de las familias de ficción y, por otra, aquellas que se percibían como un ataque directo a ciertos valores que, tomados como naturales e inmutables, se creía que debían ser defendidos. Al primer grupo pertenecen los cambios en las formas de producción económica y el desarrollo del capitalismo, con todas las consecuencias que producía, así como el descubrimiento de nuevas fuentes de ingresos de divisas, como el turismo foráneo. El segundo estaba formado por las variaciones en la estructura, composición y relaciones de poder internas de la institución familiar de tipo nuclear regida por el modelo de organización patriarcal.

De esta forma, la principal característica común es que todos los films parten de guiones literarios, de origen tea-

tral u originales, que se presentan atentos a los cambios coetáneos y los traducían a situaciones que afectaban a la especificidad de las familias ficticias, encarnando en ellas los anhelos y temores extrapolables al ciudadano medio que se veía enfrentado a los mismos cambios a escala global.

Una vez demostrada la homogeneidad interna del corpus el objetivo siguiente será demostrar que, a pesar de que se mantiene una postura discursiva compacta basada en la aceptación de los cambios económicos y en la defensa del inmovilismo social, el corpus presenta cierta evolución interna que debe entenderse como una ampliación de los temas tratados para ir asumiendo de forma progresiva las brechas creadas por la modernización del país.

Para cumplir con los objetivos anteriores se partirá de una hipótesis principal: que los textos cinematográficos pueden constituirse como herramientas útiles para realizar aproximaciones a un periodo histórico concreto. No solamente por su condicionado proceso de producción, sometido a las leyes que rigen la cinematografía en su momento, sino también por el poder de la ficción para reconocer nuevas situaciones económicas y sociales que afectaban a todo el conjunto social y que, en el caso del corpus, son representadas en los microcosmos familiares, elaborando a su vez una contestación clara de resistencia y oposición parcial a esas novedades.

También se partirá de la idea de que el posicionamiento discursivo e ideológico claro y maniqueo convertía al ciclo en un medio de propaganda convergente con el discurso oficial desarrollista y en un ejemplo de la resistencia de ciertos sectores sociales a asumir las correspondencias entre modernidad y progreso social, abogando por un inmovilismo que requería el mantenimiento de una moral, una forma de organización familiar y social y una red de relaciones de poder que se adscribían al mantenimiento de la tradición y al conservadurismo de costumbres<sup>26</sup>.

---

26 Se usa el término “inmovilismo” porque describe la voluntad de no introducir cambios en la estructura social y familiar. El término “tradicionalismo” se usa en sentido de mantenimiento de las tradiciones consideradas naturales, no en el sentido político contrarrevolucionario afín, por ejemplo al carlismo español. Igual ocurre con el término

---

“conservadurismo”, que no alude a la corriente política, sino que se aplica al ámbito moral y de costumbres.





## El estado de la cuestión

La parquedad de la literatura española sobre el cine popular, el subgénero de la comedia popular y el corpus en particular, es hija directa de los prejuicios que han pesado sobre el estudio del cine español en general, intensificados con la parcelación de la producción en franjas cronológicas que coinciden con las distintas formas de gobierno del siglo XX y la falsa equiparación entre la producción acotada al periodo del franquismo y una supuesta mala calidad generalizada. Como se ha indicado: “Estas actitudes nacen de un presupuesto teórico tan falso como injusto: aquel que prejuzga que todo el cine español del periodo aproximado 1940-1970 es, salvo las excepciones por todos conocidas, un vasto catálogo de films zafios, industrialmente raquíuticos, intelectualmente pobres, etcétera”, razonamiento compartido pero que vuelve a caer en otro prejuicio al continuar afirmando: “[C]uando no directamente fascistas, escapistas, adocenados y pertenecientes a los dos o tres géneros de rigor: el cine histórico de cartón-piedra, el filme folclórico y de coros y danzas y la comedia costumbrista acrítica” (Pérez Rubio, Hernández Ruiz, 2011: 140-1), porque si los autores de la cita demandan “un repaso juicioso por este amplio

periodo, que afronte sin pereza el análisis de los textos fílmicos” y “[que] desvel[en] que en él trabajaron todo tipo de artistas que hoy reclaman, por fin, y al margen de su calidad individual como creadores, la voz del historiador” (Pérez Rubio, Hernández Ruiz, 2011: 140-1), esa comedia costumbrista acrítica a la que aluden también debe tener cabida.

Si todo el periodo cinematográfico coincidente con el franquismo se ha visto sometido al yugo de los prejuicios, estos aumentan cuando la dictadura se divide a su vez en partes, quedando el Tardofranquismo doblemente postergado. Ubicado entre la Posguerra y la Autarquía y la posterior Transición, el Tardofranquismo ha gozado de una menor atención porque a veces su categoría se ha diluido como una fase de la dictadura con entidad propia al considerar su aperturismo como una pre-Transición, existiendo un paralelismo entre la infravaloración del momento histórico y cronológico y la falta de atención sobre gran parte de la cinematografía realizada durante él, generando una serie de carencias, ausencias y lagunas que se han ido asimilando a lo largo del tiempo hasta naturalizarse y perpetuarse y que, además, han afectado especialmente al cine popular.

Algunas voces han intentado explicar los motivos del desprecio al cine popular rodado durante el franquismo, como el imprescindible texto que recoge el diálogo entre Jo Labanyi y Santos Zunzunegui (Labanyi, Zunzunegui, 2009). Siete años después, otras voces seguían expresándose en contra de estos posicionamientos generalistas y miopes:

“Los textos fílmicos de este periodo, así como sus protagonistas, están pidiendo una profundización en sus estrategias discursivas y un acercamiento más limpio (sin que esto quiera decir que se evapore el análisis crítico), a los mecanismos que condicionaron su puesta en marcha. Afirmamos esto porque hallar información de peso acerca de la constitución de *La ciudad no es para mí* nos ha resultado labor dificultosa.” (Grijalba de la Calle, 2016: 474).

Los autores que sí han dedicado sus investigaciones al cine popular tardofranquista a menudo lo han hecho centrándose en actores o actrices que se convirtieron en auténticas estrellas mediáticas, como Marisol (Barreiro, 1999; Martín, 2003; Evans, 2004; Pérez-Gómez, 2010; Rincón Díez, 2013; García-Defez, 2016) y Manolo Escobar (Crumbaugh, 2002; Díaz Estévez, 2008; Sánchez-Alarcón, 2012; Huerta Floriano, Pérez Morán, 2013; Otaola González, 2015), los cuales han tenido cierta atención académica. Lo mismo ocurre con algunos films de gran calado como *Sor Citroen* (Pérez, 2007; Prout, 2012) o *No desearás al vecino del quinto*, el bombazo de taquilla de 1970 (Jordan, 2004; Martínez Expósito, 2004; Mira Nouselles, 2006; Mora Gaspar, 2015).

El cine de Martínez Soria se encuentra en una situación similar, con la especificidad de que su cine anterior a 1965, repleto de papeles secundarios que han pasado de largo por la memoria colectiva, prácticamente no ha tenido ningún estudio más que alguna referencia aislada. Por ejemplo, en la *Historia del cine español* escrita por Fernando Méndez-Leite el actor aparece como guionista, junto a Ramos de Castro, Marta Fábregas y Juan Bosch del film *Veraneo en España* (Miguel Iglesias, 1956), donde además interpreta al taxista *Gasolina*, y como actor en *Su desconsolada esposa* (Miguel Iglesias, 1957), basada en una obra de Antonio Paso y Martí-

nez Cuenca. Como la recopilación de Méndez-Leite acaba en 1965, las menciones son anteriores a *La ciudad no es para mí*, parecido a lo que ocurre con el *Diccionario del cine español* de Fernando Vizcaíno Casas, que fue editado en 1966. En otras publicaciones, como la versión francesa del libro que editó Uniespaña sobre los largometrajes estrenados en España en 1966 y 1967, titulada *Cinéma espagnol, 1967*, tampoco aparece *La ciudad no es para mí*, ni Pedro Masó (1927-2008) en el listado de productores.

La crítica especializada coetánea pasó por alto la producción y distribución de su filmografía entre 1965 y 1982, más atenta a otras manifestaciones cinematográficas, salvo las menciones a los rodajes o estrenos en revistas como *Cineinforme*. La prensa generalista diaria, donde se recogían las noticias sobre los estrenos y las crónicas de los periodistas especializados en cine, es una de las pocas fuentes textuales paralela a la producción de sus películas.

Por su parte, los historiadores del cine activos durante los años sesenta y primeros setenta carecían de la perspectiva cronológica suficiente para darse cuenta de la importancia de unos films que volvían a quedar enterrados bajo el interés por otras obras que triunfaban en los festivales de cine y obtenían atención por parte de los críticos. Entre los autores especializados coetáneos destaca José María García Escudero, quien en 1970, en pleno Tardofranquismo, escribió su *Vamos a hablar de cine*, donde después de tratar temas diversos como el lenguaje del cine y los géneros o la presencia de la televisión, dedicó el último capítulo del libro al cine español, dividiéndolo en tres fases: desde el origen hasta 1936, desde 1939 a 1962 y desde ese año en adelante. La aparente presuntuosidad del autor de fijar el año de su vuelta a la Dirección General de Cinematografía como un corte en el desarrollo cinematográfico español es justificada con el acceso masivo de realizadores jóvenes y la creación de un nuevo sistema de protección (García Escudero, 1970: 152)<sup>27</sup>. En su valoración de la suave apertura le siguen sendas

27 El año de 1962 también es tomado como referencia para separar la producción anterior de la posterior en el libro de Triana-Toribio sobre

menciones a la mesetaria Escuela de Madrid y a la periférica Escuela de Barcelona, sin que Pedro Lazaga o Martínez Soria sean citados en ningún momento, a pesar de los éxitos cosechados hasta 1970.

En 1985 la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores editó un *Catálogo de cine español* donde Ramón Rubio recopiló una serie de largometrajes, cortometrajes, series de televisión y fichas individuales de directores de cine. No se incluye ninguna película de Martínez Soria ni se cita a Pedro Lazaga ni a Mariano Ozores como directores, a pesar de sus prolíficas carreras, mientras que Sáenz de Heredia sí goza de una ficha como director y aparece en la entrada correspondiente a su película *Raza*. *La ciudad no es para mí* tampoco aparece en algunos libros que han tratado la relación entre Madrid y la cinematografía, como *Madrid à l'écran (1939-2000)*, de Jean-Paul Aubert o *Madrid y el cine. Panorama filmográfico de cien años de historia* de Pascual Cebollada y Mary G. Santa Eulalia. Estas ausencias se han ido manteniendo a lo largo del tiempo. En el libro *Las grandes películas del cine español*, de 2007, Caparrós Lera, Magí Crusells y Rafael de España no incluyeron ninguna película de Martínez Soria, ni siquiera la exitosa *La ciudad no es para mí*.

Pero vayamos a las presencias. Sobre el actor aragonés se han publicado los libros ya citados en la introducción: la biografía escrita en 1985 por su representante Dionisio Ramos, el libro colectivo editado por el Ayuntamiento de Tarazona en 2002 y el más reciente, escrito por el periodista Javier Lafuente en 2014. A ellos se suman las entradas en guías y diccionarios, como en la *Gran Enciclopedia Aragonesa* (Fernández Clemente, 1980), donde hay una voz dedicada al actor en el tomo VIII, en la cual se cita *La ciudad no es para mí*. También goza de una entrada en el *Diccionario Akal de Teatro* de Manuel Gómez García que resume su larga trayectoria teatral. Debido a su dedicación teatral aparece con frecuencia en distintas ediciones de *El espectador y la*

*crítica: el teatro en España* (Álvaro, 1962, 1964, 1965, 1968, 1978 y 1983). Como actor cinematográfico tiene una entrada en el *Diccionario Espasa Cine Español* escrita por Augusto M. Torres, donde califica de “populacheras” sus películas posteriores a *La ciudad no es para mí* y concluye diciendo que “a pesar de su nulo atractivo siguen dominando los índices de audiencia cuando se emiten por televisión” (Torres, 1996: 302-3). Tanto Martínez Soria como *La ciudad no es para mí* gozan de amplias fichas en el *Diccionario del cine español* dirigido por José Luis Borau. En los libros *El cine español en sus intérpretes* y *Las estrellas de nuestro cine. 500 biofilmografías de intérpretes españoles* Carlos Aguilar y Jaume Genover incluyen sendas entradas sobre Martínez Soria, así como en el *Historical Dictionary of Spanish Cinema*, pendiente de su segunda edición, donde Alberto Mira hace una breve semblanza de su carrera en el cine, destacando el papel preeminente de *La ciudad no es para mí*.

Alfonso Asensio Becerril le dedicó en 1992 un laudatorio artículo titulado *Tarazona, cuna de eminentes figuras de nuestra escena (Paco Martínez Soria, algo más que un actor)*, incluido en la publicación de estudios sobre el Moncayo. Por su parte, Fernando Sanz Ferrerueta, en su repaso a la relaciones entre Aragón y el cine, se refirió a Martínez Soria como el sobreexplotador del tipismo baturro y el actor que “más contribuyó a extender esta imagen prototípica del baturro en cine” (Sanz Ferrerueta, 2013: 157). El medio audiovisual también se ha centrado en el actor con el documental *El precio de la risa*. Rodado por Gabriel Lechón Cuello con guion de Pablo Urueña, fue presentado en 2017 y en sus 70 minutos recoge testimonios de actores y actrices que trabajaron con el actor.

De todos los films protagonizados por Martínez Soria el que más atención ha recibido en el ámbito académico es, sin duda, *La ciudad no es para mí*, dándose una jerarquización de los intereses de los estudiosos y produciéndose una enorme diferencia cuantitativa entre los textos que se han dedicado a la película y los que se han escrito sobre el resto de sus contribuciones cinematográficas. Sobre *La ciudad no es para mí* se han publicado artículos que la analizan desde distintos puntos de vista y goza de menciones en textos ex-

---

el cine nacional español. Triana-Toribio, N. (2003). *Spanish National Cinema*. London, New York: Routledge.

tra cinematográficos que tienen relación con algún aspecto de la misma. Por ejemplo, la obra teatral previa mereció un epígrafe en la tesis doctoral de Laura Arroyo Martínez titulada *Crítica literaria y creación teatral en Fernando Lázaro Carreter*, así como otro dedicado a Fray Antonio de Guevara (Arroyo Martínez, 2013). Margarita Porroche Ballesteros tomó parte de una grabación de una emisión de Radio Zaragoza que contenía un monólogo de Martínez Soria con texto de la obra teatral para analizar el castellano hablado en Aragón. Su intención era ejemplificar el uso humorístico de la variante del castellano denominada baturra, “propia de un nivel socio-cultural bajo y utilizada habitualmente en un registro coloquial” (Porroche Ballesteros, 2004: 210) y el resultado fue un completo análisis lingüístico del fragmento referido que recoge el habla que el actor también reprodujo en la adaptación cinematográfica.

Si se analizan de forma global, las menciones a la película pueden dividirse en cuatro grupos. El primero recoge las meras referencias en textos relacionados con la cinematografía. Por ejemplo, en el capítulo de libro titulado *La España de los 80 en el cine de Pedro Almodóvar*, de Pilar Martínez-Vasseur, la película se menciona como ejemplo del “cine de boina” rechazado por Pedro Almodóvar. O su inclusión fruto de su recepción, como en *Cine español. Otro trayecto histórico. Nuevos puntos de vista. Una aproximación sintética*, donde J. L. Castro de Paz y Jaime J. Pena Pérez se ocupan de ella por su éxito de taquilla. Mismo criterio seguido en el capítulo titulado *Audiences* del libro *A Companion to Spanish Cinema* (Labanyi, Pavlovic, 2013: 477-8) y por Paco Ignacio Taibo I en su libro *Un cine para un imperio. Películas en la España de Franco*, cuyo hilo conductor es la actividad profesional del productor Cesáreo González Rodríguez.

El segundo grupo lo constituyen las entradas y voces en glosarios y diccionarios. Augusto M. Torres la incluye en su obra *El cine español en 119 películas*, donde se limita a calificarla como “más antigua que reaccionaria” (1997: 245) y pasa a centrarse en la figura de Pedro Lazaga. En el libro *Un siglo de cine español* de Luis Gasca, se incluye una pequeña

ficha con un resumen muy breve de la sinopsis, también en la *Enciclopedia del cine español. Cronología* de Pascual Cebo-llada y Luis Rubio Gil y en la *Historia crítica del cine español* de Caparrós Lera, donde es citada dentro del apartado dedicado a la “etapa moderna” del cine español, fijada por el autor entre 1960 y 1975. Así mismo, goza de un capítulo en el libro *100 años en 25 películas: las huellas de Aragón en el cine*, de Pablo Pérez y Javier Hernández Ruiz.

Un tercer conjunto se nutre de los autores que, sin análisis previos ni intentos de contextualización o reconocimiento del valor del estudio cinematográfico y socio-histórico de esta y otras películas de Martínez Soria, las despachan con comentarios peyorativos. Es el caso de Kepa Sojo Gil, quien la calificó de “lamentable” (Sojo Gil, 2011: 103) y de todas las entradas sobre las películas del corpus de la *Guía del cine español* de Carlos Aguilar, donde *La ciudad no es para mí* es definida como una “comedia de corte populachero y reaccionario” (2007: 253), *El turismo es un gran invento* como “el típico bodrio de Lazaga/Martínez Soria” (2007: 1040), *¿Qué hacemos con los hijos?* es “el típico sermón pretendidamente cómico” (2007: 856), *El abuelo tiene un plan* supone “la decadencia del filón Martínez Soria” (2007: 64) y *El alegre divorciado*, para concluir, es “insufrible” (2007: 82).

Distinto es el cuarto grupo, donde se incluyen el resto de estudios, más que menciones, que han arrojado luz acerca del contenido y significado del film desde análisis más profundos que la mera objetivación como productos desechables.

En 1997 vio la luz la *Antología crítica del cine español (1906-1995)* coordinada por Julio Pérez Perucha, donde Santos Zunzunegui realiza una breve pero condensada aproximación al film en la cual reconoce, entre otros aspectos, el talento del actor aragonés para explotar ciertos recursos en la tradición de “los cultivadores de una manera de decir el texto, de someter a torsión el lenguaje hablado que preñaban de modismos y giros localistas” (1997: 596) y capta el sentido del film al recordar la victoria simbólica de la imagen petrificada del retrato de Antonia, la difunta esposa del protagonista.

La mayoría de contribuciones tienen un origen variado. Un texto que trata directamente la película, pero como recurso didáctico en la enseñanza del castellano para extranjeros, es *Si La ciudad no es para mí, ¿podría usted decirme dónde queda el campo? Una lectura de la película de Pedro Lazaga (1965)*, escrito por Jesús Peris Llorca. Un planteamiento distinto es el establecido por Aintzane Rincón Díez, quien en su artículo *Marisol y tío Agustín: dos paletos en Madrid. Un estudio del éxodo desarrollista a través del cine* establece líneas de conexión entre el arquetipo creado en *La ciudad no es para mí* y los personajes interpretados por Marisol. Por su relación con la ciudad de Madrid Nicolás Grijalba de la Calle le dedica un epígrafe en su tesis doctoral *La imagen de Madrid en el cine español*, razón similar a la de Beatriz de las Heras para citarla en su artículo *Madrid en la pantalla, 1950-1970*, siendo meramente citada en *Ciudades de Cine* (2014).

En una línea centrada en la configuración del protagonista de *La ciudad no es para mí* como un estereotipo de la figura del paleta se sitúan los textos *El paleta, un estigma del mundo rural* y *Los personajes rurales en el cine español (Historia y sociología de un arquetipo rural, la figura del paleta)*, elaborados por la socióloga María Antonia García de León, a quien Nathan Richardson aludirá posteriormente en sus escritos. En ellos se perfila la figura del paleta como una figura construida desde la otredad urbana. La misma autora (1996) analizó tres ejemplos cinematográficos del estereotipo del paleta en tres contextos distintos: en *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), en *La ciudad no es para mí* y en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984).

Como ejemplo de la pugna entre lo viejo y lo nuevo en el contexto desarrollista Vicente Benet Ferrando sitúa *La ciudad no es para mí*, destacando su pertenencia al grupo de films de Martínez Soria que aceptan “la dinámica del capitalismo avanzado (...) y la aceptación del desarrollismo como la salida natural del país” (Benet Ferrando, 2012: 324).

En este cuarto apartado se ubican también las contribuciones francesas y anglosajonas. Desde sus inicios el hispanismo francés se ha consolidado como un amplio campo de investigación en cuyo seno y, con el refuerzo de la proximi-

dad geográfica, la academia francesa ha mostrado un interés cronológicamente anterior por la cinematografía española, encontrándose actualmente especialistas en la materia en universidades de todo el país<sup>28</sup>. Respecto al corpus de estudio, Enmanuel Larraz en *Le cinéma espagnol, des origines à nos jours*, escrito en 1986, resume la producción de 1966 en los films *La ciudad no es para mí*, *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1965), *La busca* (Angelino Fons, 1966), *Juquetes rotos* (Manuel Summers, 1966) y *La piel quemada* (José María Forn, 1967), apuntando que: “Mais le plus gros succès commercial de la décennie fut une comédie, *La ciudad no es para mí* (*La ville n’est pas pour moi*, 1966) que Pedro Lazaga tourna avec deus grands acteurs comiques, Paco Martínez Soria et Alfredo Landa” y reflexionando que “[l]e succès prodigieux de ce film s’explique, sans doute, par le fait qu’une foule d’Espagnols récemment urbanisés pouvaient s’identifier sans peine au personnage du pauvre paysan aragonais (Paco Martínez Soria) que se trouve perdu dans l’agitation de Madrid” (Larraz, 1986: 159).

Posteriormente, Jean-Claude Seguin incluyó, en su brevísima *Histoire du Cinéma Espagnol*, editado por primera vez en 1994, una mención al actor. Teniéndose en cuenta el apresurado recorrido que Seguin realiza en su libro sobre el cine español, que dedique unas líneas a mencionar a Martínez Soria es muy destacable: “Les années soixante voient apparaître Paco Martínez Soria, un acteur comique qui connaît un succès sans précédent: il incarne avec une régularité désarmante le «bon sens» du paysan réactionnaire. Dans son plus grand succès, *La ciudad no es para mí* (1966), de Pedro Lazaga, il campe un personnage de paysan

28 Uno de sus pioneros fue Marcel Oms (1931-1993), historiador, crítico de cine especialista en cine español y creador del *Institut Jean Vigo* de Perpignan. Atento al desarrollo de la cinematografía española, en 1964 dedicó un texto a *Muerte de un ciclista* (J. A. Bardem, 1955) en la revista *L’Avant-Scène Cinéma* (Oms, 1964) y hasta su fallecimiento fueron numerosos sus escritos sobre distintos aspectos del cine español. Una de sus contribuciones destacables fue la creación, en el seno del *Institut Jean Vigo*, de la revista *Cahiers de la Cinémathèque*, editada desde 1971 hasta la actualidad con una periodicidad irregular.

aragonais, perdu dans Madrid, qui aura triompher des pièges de la grande capitale” (Seguin, 2005: 78).

En *Le cinéma espagnol. 250 films incontournables de la cinématographie hispanique et latino-américaine, du cinéma sonore á nos jours* Antxon Salvador recuerda que el mérito de *La ciudad no es para mí* fue su carácter emblemático y que el actor, con su interpretación, “créa une puissante icône: le péquenaud au bon coeur et à la morale inébranlable – un personnage qu’il ne quittera plus–” (Salvador, 2011: 85).

En el ámbito anglosajón el interés académico por el cine español se detecta desde los años ochenta del siglo XX<sup>29</sup> y, como señaló Zunzunegui (1999), su arranque se vio sometido a unos marcos conceptuales basados en supuestas líneas maestras que atravesaban la cinematografía, así como en el culto a la figura del director, desestimando una gran parte de la producción. La perpetuación durante décadas de este sistema de estudio ha ido dejando al cine popular de los años sesenta subsumido bajo el interés por el resto de tendencias y hasta fechas más cercanas no han destacado autores como Nathan Richardson, autor de los libros *Postmodern Paletos: Immigration, Globalization, and Nation Building in Fifty Years of Spanish Narrative and Film* (2002) (también editado el mismo año cómo *Postmodern paletos: Immigration, Democracy and Globalization in Spanish Narrative and Film, 1950-2000*) y *Constructing Spain: the Re-Imagination of Space and Place in Narrative and Film 1953-2003* (2011). De su pluma e interés investigador también ha salido el texto “*Paleta Cinema*” and *the Triumph of Consumer Culture in Spain: The Case of Pedro Lazagas’s La ciudad no es para mí* (2000).

Siguiendo en la academia anglosajona, Sally Faulkner dedicó al film un capítulo titulado *City Life is not for Me (La ciudad no es para mí, Lazaga, 1966)* en el libro *A History of Spanish*

*Film. Cinema and Society, 1910-2010*, traducido al castellano en 2017 como *Una historia del cine español: Cine y sociedad, 1910-2010*, donde la autora analiza el cine español del siglo XX a partir de la noción de movilidad, entendida tanto en sentido espacial como de cambio social, y concretizada en cuarenta y dos films. Sally Faulkner también es autora del libro *A Cinema of Contradiction: Spanish Film in the 1960s*, dividido en dos partes. La primera, que recoge el cine popular español, se centra solamente en dos películas: *La gran familia* y *La ciudad no es para mí*, a la cual dedica el capítulo titulado *Civilising the City in La ciudad no es para mí (The City’s Not For Me, Lazaga 1965)*. En el ámbito de las tesis doctorales, alguna cómo *El cine sobre el desarrollo: The Representation of Development in the 1960s in Popular Spanish Films* de Maximillian Poelzer, también se han referido al film.

En épocas más actuales y de vuelta al ámbito académico español, el principal proyecto de investigación que se ha centrado en el cine popular tardofranquista se gestó en la Universidad de Salamanca y se ha dedicado al estudio de un corpus de 200 películas<sup>30</sup>. Este proyecto, llamado *Ideología, valores y creencias en el “cine de barrio” del tardofranquismo (1966-1975)* y ya citado, ha generado dos libros. El primero fue *El “cine de barrio” tardofranquista: reflejo de una sociedad* (Huerta Floriano, Pérez Morán, (Eds.), 2012). En él, tras unas partes introductorias sobre el contexto, las constantes estéticas y los condicionantes políticos del categorizado como “cine de barrio”, se exponen fichas de cien películas elegidas bajo el criterio de su mayor recepción espectral, entre las que se encuentran *La ciudad no es para mí, ¿Qué hacemos con los hijos?, El turismo es un gran invento, Abuelo Made in Spain, ¡Se armó el belén!, Don erre que erre, Hay que educar a papá, El padre de la criatura, El abuelo tiene un plan y El calzonazos*. La brevedad de los textos dedicados a cada

29 Una dedicación palpable en revistas norteamericanas cómo *International Journal of Iberian Studies; Journal of Iberian and Latin American Studies; Journal of Spanish Cultural Studies; Bulletin of Spanish Studies; Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America; Hispanic Research Journal (Iberian and Latin American Studies); Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies; Studies in Spanish & Latin American Cinemas y Studies in Hispanic Cinemas*.

30 Otros grupos se han dedicado a ámbitos paralelos de la misma cronología, como el proyecto de Investigación (I+D) *Televisión y cultura popular durante el franquismo: programación, programas y consumo televisivo* (referencia I+D+i, HAR 2011-27937), aprobado por el Ministerio de Ciencias e Innovación y dirigido por Julio Montero Díaz, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid.

film hace que constituyan someras aproximaciones que son poco más que ampliaciones de sus sinopsis, aportando más los capítulos centrados en establecer las pautas que rigieron este tipo de cine, como la importancia temática de la contraposición entre tradición y modernidad, la incidencia de la emigración, el concepto de españolidad transmitido, la importancia argumental de la familia, etcétera. El segundo libro fue *El cine popular del Tardofranquismo. Análisis fílmico* (Huerta Floriano, Pérez Morán, (Eds.), 2012), donde se vuelve a incluir el análisis textural de otras cien películas.

El mismo grupo generó una serie de textos que han ido recogiendo las investigaciones de sus miembros principales. Algunos de los artículos versan sobre el cine popular del Tardofranquismo, como: *Realización y montaje en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): la tradición idealizada* (Huerta Floriano, 2012a); *Instituciones, figuras y fenómenos más relevantes en el “cine de barrio” tardofranquista: 20 películas para un periodo* (Pérez Morán, 2012); *La comedia popular española como reflejo de una sociedad: del tardofranquismo a la actualidad. Radiografía de una época* (Pérez Morán, 2014), donde se dedican epígrafes a Manolo Escobar, Alfredo Landa, Martínez Soria, Lina Morgan, el ciclo de Ozores, Pajares y Esteso de la Transición y acaba con la saga de Torrente; *El discurso institucional en el cine popular del tardofranquismo y la transición: política y familia* (Huerta Floriano, 2015) y *De la comedia popular tardofranquista a la comedia urbana de la Transición: tradición y modernidad* (Huerta Floriano, Pérez Morán, 2015).

Relacionado directamente con el corpus de estudio Miguel Ángel Huerta Soriano y Ernesto Pérez Morán escribieron en 2012 *La creación de discurso ideológico en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): el “ciclo Paco Martínez Soria”*, uno de los escasísimos textos que se acercan al corpus de manera global.

Del resto de películas rodadas hasta 1975 la bibliografía es mucho menor, siendo frecuentes los textos que, desde la escueta mención a la inserción de varias líneas, incluyen algún título del corpus en el grueso de textos de disciplinas o intereses extra cinematográficos pero afines al argumento. Es el caso de los textos dedicados al fenómeno turístico

español que tienen en cuenta el contenido de *El turismo es un gran invento*, como *Narración, espacio y emplazamiento turístico en el cine español de ficción (1951 – 1977)* de Nieto Ferrando, del Rey Reguillo y Afinoguenova; *El turismo no es un gran invento: aperturismo y recepción del ocio y consumo a través del cine español de los 60*, de Rafael Gómez Alonso y *Cine y turismo en la Costa del Sol. Retrato de unos colonizados. Usos, costumbres y esencias territoriales*, de Gorka Zamarreño Aramendia. La popularidad del film ha hecho que su título se haya convertido en una frase hecha, siendo reutilizado en títulos literarios como *Exceso de equipaje. Por qué el turismo es un gran invento hasta que deja de serlo*, de Pedro Bravo.

Lo mismo sucede con el artículo *La razón y el derecho*, escrito por Manuel Peralta Carrasco, quien aborda el tema de la razón desde el punto de vista jurídico, llegando a la conclusión de que en *Don erre que erre* no se resuelve el conflicto principal por la acción del Derecho, sino por el miedo de los responsables del banco a la opinión pública. Por su origen teatral *Hay que educar a papá* fue tratada en el artículo *Del teatro comercial de los años 20 al cine comercial de los años 60*, de *La educación de los padres de Fernández del Villar a Hay que educar a papá de Lazaga*, de Elena Garcés Molina. Desde otro punto de vista, el musical, se tomó en consideración *Abuelo Made in Spain* en la tesis doctoral *La banda sonora musical en el cine español (1960-1969). La recreación de identidades femeninas a través de la música de cine en la filmografía española de los años sesenta*, de Virginia Sánchez Rodríguez, donde la autora dedica un epígrafe al film. En él analiza uno de sus bloques musicales, compuesto por Antón García Abril (1933-), cuya melodía se convierte en *leitmotiv* que describe el atractivo del personaje de Florinda Chico (1926-2011) y expresa el deseo sexual que despierta en Marcelino.

En el *Diccionari de llargmetratges: el cinema a Catalunya durant la Segona República, la Guerra Civil i el franquisme (1930-1975)* tienen sus correspondientes entradas *Abuelo Made in Spain*, *El abuelo tiene un plan*, *Hay que educar a papá*, *La ciudad no es para mí*, *¡Se armó el belén!*, *¿Qué hacemos con los hijos?* y *El turismo es un gran invento*. Mientras que en el *Diccionario de películas españolas* de José Luis López gozan

de fichas y textos individuales *La ciudad no es para mí, El turismo es un gran invento, Abuelo Made in Spain, Hay que educar a papá, Don erre que erre y ¡Se armó el belén!*



## **El marco histórico**



# Tardofranquismo y Desarrollismo

Tanto la longevidad como la evolución interna de la dictadura franquista han propiciado su parcelación en unas etapas cuyas fronteras cronológicas exactas carecen de un consenso entre los historiadores e incluso su denominación, número y posible subdivisión presenta variaciones<sup>31</sup>.

---

31 La falta de un consenso para establecer estos límites es similar a la dificultad para determinar los puntos de arranque y clausura de la propia dictadura, ya que junto a la frecuente cronología que la delimita entre el día 1 de abril de 1939 y el 20 de noviembre de 1975 coexisten otras más dilatadas, como la establecida por Giuliana Di Febo y Santos Juliá en su obra *El franquismo, una introducción*, donde sitúan la génesis del Nuevo Estado a partir del 1 de octubre de 1936 en los territorios ocupados por el ejército sublevado y establecen cuatro fases para la dictadura: el Nuevo Estado (1936-45), la hegemonía católica (1945-57), el Estado autoritario y el cambio social (1957-69) y la crisis del Régimen (1969-75) (Di Febo, Juliá, 2012). Por su parte, el libro *La anatomía del franquismo*, de Carme Molinero y Pere Ysàs, dispone el comienzo de su análisis en 1945 y lo finaliza en 1977, coincidiendo con el grupo de autores que alejan el final de la dictadura hasta 1977 al considerar que la Transición no arranca hasta la promulgación de la Ley de la Reforma Política (Ley 1/1977, de 4 de enero, para la Reforma Política, BOE, 05/01/1977: 170). Otros estudios se retrotraen buscando el origen del fascismo español y analizan una cronología muy amplia, como Stanley G. Payne en *Franco y José Antonio: el extraño caso del fascismo español*, texto que abarca desde 1923 hasta 1977.

La división más sencilla distingue entre un primer franquismo, que abarcaría desde 1936 o 1939 hasta 1957 o 1959 y un segundo franquismo que lo haría desde 1957 o 1959 hasta 1975. Así se establece, por ejemplo, en la obra escrita a varias manos y editada por Glicerio Sánchez Recio, dónde se sitúa el primer franquismo entre 1936 y 1959 (Sánchez Recio, 1999). Por su parte, Stanley G. Payne diferencia entre el lapso que va de 1939 a 1950, llamado de posguerra (Payne, 2005a) y una segunda fase “de apertura y planes de estabilización” entre 1950 y 1959 (Payne, 2005b).

Pero la periodización más frecuente es la que distingue tres amplias etapas denominadas Posguerra, Autarquía y Tardofranquismo. En esta segunda opción la tercera etapa ha sido designada posteriormente, con la perspectiva histórica necesaria, con un término de carácter cronológico, al igual que el de Posguerra, y a diferencia del de Autarquía, que alude al sistema económico y al aislamiento que caracterizaron esta etapa intermedia. El término Tardofranquismo se aplica a la última etapa de la dictadura sin que defina ninguna de sus características intrínsecas y se utiliza de forma paralela al de Desarrollismo, sustantivo con connota-

ciones discursivas que describe económica y socialmente el periodo y que fue creado y utilizado por el propio Régimen para publicitar los logros económicos de sus sucesivos Planes de Desarrollo.

Con este sistema de tripartición la principal dificultad recae en establecer el punto de finalización de la Posguerra, establecida en 1945 si atendemos al factor internacional del final de la II Guerra Mundial y caída de los fascismos europeos o, posteriormente, si se tiene en cuenta la disminución de la represión posbélica. Por ejemplo, Javier Tusell en su libro *La dictadura de Franco* sitúa el corte entre la primera y segunda etapa en 1951.

Lo mismo sucede con el momento de inicio del Tardofranquismo, cuyo origen varía entre la temprana, a nuestro parecer, fecha de 1959 y el año 1966, dependiendo del acontecimiento que se tome como génesis del periodo. Por ejemplo, 1959 es para algunos investigadores el origen de la última etapa del franquismo porque ese año se promulgó el Plan de Estabilización y Liberalización, una medida económica tomada por el gobierno formado en 1957 que fue el origen de los posteriores y sucesivos Planes de Desarrollo. Para otros lo es 1962, momento en que se creó la Comisaría del Plan de Desarrollo, se solicitaron relaciones con el Mercado Común y se celebró el IV Congreso del Movimiento Europeo, denominado por el gobierno el “contubernio de Múnich”.

Otro año igualmente decisivo fue 1964 y la celebración de la campaña de los XXV Años de Paz, reforzada con el film *Franco, ese hombre*<sup>32</sup>, de José Luis Sáenz de Heredia, un intento hagiográfico de humanizar la figura del caudillo. El mismo año tuvo lugar el referéndum de la Ley Orgánica del Estado del 14 de diciembre, el primer Plan de Desarrollo aprobado por la Ley 194/1963 de 28 de diciembre que entró en vigor el 1 de enero de 1964 y en el ámbito cultural, la Orden para el Desarrollo de la Cinematografía Nacional y la fundación de

32 Sobre el film, ver: Berthier, N. (1991). *Franco ese hombre*, un siècle d’Espagne. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 27, nº 3, 193-207. Quintana, A. (2003). Y el Caudillo quiso hacerse hombre. La retórica épica e iconográfica en *Franco, ese hombre*. *Archivos de la Filmoteca*, nº 42-3, 174-189.

la revista *Cuadernos para el diálogo*. Siguiendo con los números pares, 1966 es frecuentemente tomado como punto de referencia porque durante ese año se promulgaron dos leyes importantes: la Ley Orgánica del Estado, sometida a Referéndum, y la Ley de Prensa e Imprenta.

Esta profusión de acontecimientos decisivos e importantes durante toda la primera mitad de los años sesenta permite a los historiadores variar el punto de inicio del Tardofranquismo. Por otra parte, independientemente del año que se tome como inicio, muchos autores distinguen en él otras tres subpartes originadas por los cambios de gobierno que tuvieron lugar en 1969 y en 1973.

Junto a estas periodizaciones existen otras que toman como referencia aspectos concretos de la realidad española relacionados con cambios legislativos que determinaban ámbitos específicos. Por ejemplo, desde el punto de vista de la historia de la comunicación, existen dos grandes etapas marcadas por las dos leyes que rigieron la prensa: la Ley de Prensa de 1938 y la Ley de Prensa de 1966. Pero durante la década de los sesenta aparecieron nuevas publicaciones muy significativas y, sobre todo, se desarrolló la televisión, iniciada en 1956 pero popularizada con un aumento de las horas de emisión y con la venta de aparatos receptores que se convirtieron en signo evidente de modernización doméstica, aumentando la programación con la apertura del canal UHF en 1966<sup>33</sup>. Si, cambiando de esfera, se toman como base de análisis las relaciones entre el Estado español y la Iglesia, hubo tres momentos clave: 1936 y la inmediata adhesión de la Iglesia a la causa rebelde, 1953 y el Concordato con la Santa Sede y a partir del Concilio Vaticano II (1962-65), origen de graves desavenencias entre la institución eclesial y el Régimen.

33 La introducción del televisor en los hogares se refleja en distintos films, como *Nueve cartas a Berta*, *La gran familia*, *Historias de la televisión*, *Relaciones casi públicas*, etcétera. Sobre su influencia perniciosa es interesante el capítulo de *Historias para no dormir* (TVE-1, 1966-1982) titulado *El televisor*, producido por Narciso Ibáñez Serrador en 1974. Sobre el inicio, consolidación e historia de la televisión española remitidos a la bibliografía existente sobre el tema.

Por su parte, la producción cinematográfica durante el franquismo aparece en parte de la historiografía dividida en periodos coincidentes con las fases políticas y presenta las mismas variaciones. Caparrós Lera sitúa sus *Estudios sobre el cine español del franquismo* entre 1941 y 1964. Domènec Font en *Del azul al verde* divide su libro en los siguientes capítulos cronológicos: 1939-53, 1951-1962, 1962-69 y 1969-75. También hay fechas concretas marcadas por películas especialmente relevantes o por la influencia de las instituciones en la cinematografía, como el periodo 1962-67, que corresponde a la dirección de José María García Escudero de la Dirección General de Cinematografía y Teatro<sup>34</sup>, cuya voluntad de mejorar las producciones, sobre todo en su imagen exterior, se formalizó en las *Normas* que decretó en 1964<sup>35</sup>.

Desde nuestro punto de vista, es demasiado temprano situar el límite cronológico de inicio del Tardofranquismo más allá de 1962 o 1964 y es inadecuado fijar el límite de clausura más tarde de 1975, ya que la muerte del dictador fue un acontecimiento histórico con la suficiente entidad política y simbólica para justificar el cambio de nombre de la etapa inmediatamente posterior, aunque a efectos prácticos las instituciones siguiesen funcionando bajo los mismos parámetros y el proceso democrático no se afianzase hasta la Ley para la Reforma Política (Ley 1/1977, de 4 de enero, para la Reforma Política), las elecciones generales de 1977 y la promulgación de la Constitución de 1978.

Teniendo en cuenta estas variaciones, se puede fijar la duración de la etapa tardofranquista alrededor de una década, ocupando poco más de la cuarta parte de la cronología

34 García Escudero ya había ostentado el cargo entre 1951 y 1952.

35 En 1961 fijan Castro de Paz y Pena Pérez la frontera que separa el cine de “luces y sombras” de los años cincuenta de “la revolución que no fue” de 1961 a 1972. Para los autores la década se abre con el retorno de Buñuel y *Viridiana* (1961) y estuvo marcada por Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona. Cortan el periodo en 1972 por la crisis de principios de los años setenta, tanto política como industrial. Se colapsó el Fondo de Protección de la cinematografía por las deudas a los productores, y el sistema de ayudas sobre el que se sustentaba la industria se cuestionó (Castro de Paz, Pena Pérez, 2005).

de la dictadura, pero son los acontecimientos acaecidos en su seno, y no su temporalidad, los que la definen como una época decisiva. Vivida desde la amargura de la persistencia del sistema represor o desde la esperanza de un futuro democrático<sup>36</sup>, la palabra que mejor la define es la de cambio. A partir del comienzo de la década se produjeron más transformaciones que en los lustros anteriores, algunas de ellas dirigidas desde el gobierno y su nueva orientación aperturista y otras ajenas a la política española, como el Concilio Vaticano II, agolpándose unos acontecimientos económicos, sociales, culturales y religiosos que pueden agruparse bajo el paraguas de otro concepto: el de modernidad.

Frente a la asepsia del término “tardofranquismo”, establecido por la historiografía, el término “desarrollismo” se utiliza para dar nombre a estos últimos lustros antes de la muerte de Franco. El término tiene un origen legal y fue utilizado de forma consciente durante los años sesenta. Derivado del I Plan de Desarrollo, contiene un sesgo positivo que pretendía transmitir la voluntad del gobierno de introducir los cambios económicos necesarios para superar el sistema económico autárquico.

Los límites temporales del Desarrollismo también están difusos, aunque consideramos que en su caso sí se puede fijar su origen en 1959, momento de promulgación del Plan Nacional de Estabilización y Liberalización económica, un conjunto de medidas que fueron tomando cuerpo en distintas disposiciones, como el Decreto-Ley 10/1959 de 21 de julio, de ordenación económica (BOE, 22/07/1959: 10005)<sup>37</sup>. Si acudi-

36 Es cierto que la década de los sesenta y primeros setenta está alejada de la “guerra después de la guerra” que supuso los años de Posguerra, pero al mantenimiento de las condenas a muerte durante el Tardofranquismo se suman ejemplos de esa persistencia de la represión, menores, es cierto, pero todavía presentes. Un solo ejemplo: el poeta Jesús López Pacheco (1930-1997) se autoexilió a Canadá en 1968 debido a las presiones sufridas.

37 En 1959 tuvo lugar la visita del presidente norteamericano Dwight D. Eisenhower a España, un acto que sobrepasaba la mera acción diplomática y suponía el espaldarazo de la gran potencia norteamericana al gobierno español. La visita, de menos de 24 horas, tuvo sus correspondientes notas de prensa y un documental titulado *El presidente Eisenhower en Madrid* (Recuperado de: <<http://www.rtve.es/alicarta/videos/documentos/>>

mos a esta disposición legal como fuente directa se verá que, tras describir como necesaria la Guerra Civil, se reconocía el estado depauperado de la economía española tras su finalización, pero se afirmaba también que desde entonces la economía había sufrido un desarrollo sin precedentes, lo cual no se ajustaba en absoluto a la realidad del momento, ya que España se encontraba al borde de la bancarrota económica. El sistema de aislamiento y autoconsumo había ido estrangulando la economía y a finales de los años cincuenta era más que evidente que había que adoptar medidas renovadoras. Estas fueron propuestas por el sector opusdeísta del séptimo gobierno de 1957, los futuros tecnócratas, pocos en número en un gobierno que había arrinconado a los falangistas y mantenía a muchos militares, pero decisivos en el devenir de la economía española. Pero sus intenciones chocaron con la inicial oposición de Franco, quien se mantenía apegado al sistema autárquico más por convicción ideológica que por evidencia, siendo reacio a adoptar el sistema económico capitalista que siempre había detestado. Contento porque el 1 de abril había inaugurado el Valle de los Caídos (NO-DO, nº 848A, 06/04/1959), finalmente tuvo que ceder a la evidencia ante la presión de sus ministros y se elaboró el citado Plan Nacional de Estabilización y Liberalización Económica<sup>38</sup>.

---

tales-b-n/presidente-eisenhower-madrid/2847599/>). El apoyo de EE. UU. a España, tanto político como económico, se produjo por la estratégica situación geográfica de España en la entrada del Mediterráneo y por un temor a que el debilitamiento económico pudiese ser aprovechado por el comunismo, a pesar de la contradicción que suponía homologar un estado dictatorial. En 1970 tuvo lugar una segunda visita presidencial: el 2 octubre llegaba a Madrid el presidente Richard Nixon. Un resumen de las relaciones entre España y EE. UU se encuentra en: Delgado, L. (2003). ¿El “amigo americano”? España y Estados Unidos durante el franquismo. *Studia Historica. Historia Contemporánea*, nº 21, 231-276. Enlazando con la cinematografía, sobre la progresiva desaparición del antiamericanismo en el cine español ver: Deltell Escolar, L. (2008). Bienvenido Mister Ike. En G. Camarero (ed.). *I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, 928-938.

38 Sobre las bases teóricas de este primer plan nacional, germen de los posteriores, ver: Cañellas Mas, A. (2006). La tecnocracia franquista: el sentido ideológico del desarrollo económico. *Studia Historica. Historia Contemporánea*, nº 24, 257-288.

Para seguir esa supuesta línea continua y ascendente de la economía española el gobierno justificaba en su escrito la adopción de medidas promotoras de la economía basadas en la liberalización de las importaciones y del comercio interior, la regulación del mercado de divisas y la futura regulación de impuestos y de créditos. El decreto se confeccionó con una retahíla de artículos, encaminados a la liberalización y a la flexibilidad en el tratamiento de las divisas, que facultaban a otros organismos o ministerios a adoptar aquellas medidas concretas necesarias para conseguir los objetivos marcados.

La pretensión era someter a la economía española a un proceso de liberalización que rompiera con el estatismo anterior, con un sometimiento a las leyes del mercado, un equilibrio de la balanza de pagos, un impulso del comercio interior, una ruptura de las trabas al comercio exterior y con un tipo de cambio de la peseta respecto al dólar único y fijo. Para conseguirlo, entre otras cosas, se devaluó la peseta y se restringió el gasto, unas acciones que tuvieron como primer efecto equilibrar la balanza de pagos y el aumento del PIB: en 1961 creció un 3'7% y en 1962 un 7% (Huertas, Sánchez, 2014: 45). Pero inmediatamente se frenó la actividad productiva, produciéndose un retroceso económico que afectó a la base de la sociedad, a una clase trabajadora que vio cómo aumentaba el paro y disminuía su nivel de vida, propiciando así un gran movimiento migratorio, tanto interno desde el campo a la ciudad como externo hacia otros países europeos, en busca de un trabajo no especializado que escaseaba en España<sup>39</sup>. No obstante, este efecto salida tuvo un efecto positivo porque se convirtió en una fuente de divisas, junto a otro de los eslabones de la cadena del *boom* económico de los sesenta: el turismo extranjero que comenzó a llegar a la Península y a las islas como una marea creciente.

---

39 Los países de llegada de la migración española dejaron de ser los centroamericanos y sudamericanos y fueron sustituidos por países europeos como Francia, Bélgica, Holanda, Alemania y Suiza. Sobre las políticas migratorias del franquismo ver: Fernández Vicente, M<sup>a</sup> J. (2005). De calamidad nacional a baza del desarrollo. Las políticas migratorias del Régimen Franquista (1939-1975). *Migraciones y Exilios*, nº 6, 81-100.

Pero a pesar del dispar comienzo de la década de los sesenta, el aparato tecnocrático prosiguió con su labor y en 1962 el gobierno decretó la creación de la Comisaría del Plan de Desarrollo Económico y el cargo de Comisario del Plan de Desarrollo Económico (BOE, 02/02/1962: 1.639), que recayó en Laureano López Rodó (1920-2000)<sup>40</sup>. Con estas acciones se iniciaba el camino de los sucesivos Planes de Desarrollo: el Primer Plan de Desarrollo (1964-1967) el Segundo Plan de Desarrollo (1968-1971) y el Tercer Plan de Desarrollo (1972-1975)<sup>41</sup>.

Los analistas posteriores suelen coincidir en que los tres planes fueron, en realidad, y a pesar del autobombo de la retórica gubernamental, un fracaso. Sus planteamientos iniciales carecían de los conocimientos de macroeconomía necesarios, estaban mal diseñados y no lograron los objetivos que se habían planteado. No obstante, y debido más a factores externos, como el turismo masivo y el envío de divisas de los emigrados, que a factores de destreza económica de los tecnócratas, se produjo un rápido aumento en el nivel de vida de los ciudadanos, el “milagro económico español” que, aunque imperfecto y tardío, produjo un asentamiento de la clase media urbana y dio a los ciudadanos la sensación de acercarse a la modernidad a través del consumo de productos. Palabras como confort se hicieron

---

40 Como explicaron Abdón Mateos y Álvaro Soto (Mateos, Soto, 2005: 8-9), el sector aperturista, tan decisivo durante los años sesenta, se dividía en dos grupos, uno liderado por López Rodó que integraba a los tecnócratas, casi todos del Opus Dei, y contaba con el apoyo de Carrero Blanco, y otro que se configuraba alrededor de José Solís y Manuel Fraga, menos pro-americano y no posicionado frente a la cuestión sucesoria. La coexistencia concluyó en 1969, con la victoria de los primeros. Por otra parte, la figura de Manuel Fraga Iribarne (1922— 2012) fue decisiva por haber ostentado la cartera del Ministerio de Información y Turismo desde julio de 1962 a octubre de 1969, siendo responsable de varias leyes reformistas, como la ley de prensa de 1968, y un gran promotor del desarrollo del sector turístico. A él se debió la organización de los XXV años de paz y la campaña de promoción del turismo del conocido eslogan *Spain is Different*.

41 Sobre su contenido, remitimos a sus respectivas publicaciones en el Boletín Oficial del Estado: BOE, 30/12/1963: 18.190; BOE, 12/02/1969: 2.137 y BOE, 11/05/1972: 8.239.

habituales en la publicidad, y los electrodomésticos y los automóviles (en 1960 poseía coche un 4% de la población y en 1971, un 35% (Doval, 2007)) se convirtieron en el índice que medía el nivel de modernización. Estas incorporaciones materiales conllevaron otros nuevos conceptos, como la venta por plazos y el pluriempleo necesario para satisfacer todas las nuevas necesidades familiares.

Pero si las estructuras económicas cambiaban, las sociales no podían dejar de acompañarlas. La urbanización de la población, consecuencia de los movimientos migratorios internos, la suave pero progresiva disminución de la discriminación hacia la mujer<sup>42</sup>, que permitió su paulatina incorporación al ámbito público, y toda una serie de consecuencias secundarias del transcurso de la modernización, como el proceso de secularización, hicieron que, de forma imprevista para quienes habían puesto su materia gris al servicio del impulso de la economía, se produjera la llamada “contradicción tardofranquista”, basada en la combinación de un aperturismo controlado, un progreso en el ámbito económico, variaciones en el orden social y un estatismo en las bases políticas. Esta contradicción era tan evidente que desde las altas esferas había que dar una explicación sobre su existencia, de ahí que se fomentara la idea de que la modernidad española era diferente y que el carácter idiosincrático del país radicaba en esa capacidad para compatibilizar la modernidad económica y el estatismo político (Reig Cruañes, 2007: 23)<sup>43</sup>.

---

42 La discriminación era social, laboral y económica. Ver, por ejemplo, la brecha salarial y la segregación ocupacional en: Domínguez Martín, R., Sánchez-Sánchez, N. (2007). Los diferenciales salariales por género en España durante el desarrollismo franquista. *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 117, 143-160.

43 Los cambios económicos y sociales que vivió España durante los años sesenta se suelen describir, con la perspectiva que proporciona el tiempo, como muy rápidos y, en comparación con la evolución de otros países, así es. Ya en 1982 la sociología española constató que “puede afirmarse que los cambios producidos en España a partir de la segunda mitad del decenio de los sesenta han inducido ciertas modificaciones en el papel de la mujer y, posteriormente, en la estructura y tamaño de la familia. Estas modificaciones, pese a ser notables, sobre todo por la

En este contexto preciso, tan heterogéneo, tan cambiante, tan peculiar y tan difícil de condensar, se produjeron los once films que forman el corpus de estudio, situado cronológicamente dentro de los límites del Tardofranquismo y discursivamente en una línea de creación de productos culturales que reconocía la modernización del país y reaccionaba ante ella, posicionándose de una forma muy concreta que se describirá en los capítulos siguientes.

---

velocidad a la que han tenido lugar, no han alcanzado la profundidad de los países europeos” (Conde, 1982: 165). Distinta es la percepción que tenían algunos españoles que vivieron la época y cuyas aspiraciones de cambio eran mayores y englobaban también la política: “Para un joven como era yo entonces, con un alto grado de politización, el ritmo de los cambios era desesperante. El régimen seguía siendo igual a sí mismo y poseía, gracias a una propaganda importante, una enorme capacidad estupefaciente” (Alfaya, 2003: 41).



## El cine español entre 1965-1975: la comedia popular

A partir del comienzo de la década de los sesenta el cine español se abrió en un abanico de propuestas que fueron vadeando las circunstancias legales de la producción fílmica, las expectativas gubernamentales y el gusto de los espectadores, con una supeditación que basculaba desde las ansias creativas de las primeras hornadas de realizadores del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, posterior Escuela Oficial de Cinematografía, a la visión comercial de productores como Pedro Masó o José Luis Dibildos. Una variedad superior a la de décadas anteriores que posibilitó una cartelera donde convivía el cine de voluntad más comercial con el surgimiento de las salas de arte y ensayo y el movimiento cineclubista.

Dentro de la variedad que incluía el arranque del Nuevo Cine Español (NCE), la posterior Escuela de Barcelona, la alternativa denominada Tercera Vía y el desarrollo de carreras individuales, como la de Luis García Berlanga o Carlos Saura<sup>44</sup>, destaca un cine popular que, a su vez, encerraba

---

44 Sobre el nacimiento, desarrollo y características del Nuevo Cine Español y de la Escuela de Barcelona, remitimos a la bibliografía existente, más abundante que la editada sobre el cine popular.

distintas propuestas que dependían de los géneros y subgéneros de adscripción. El género de terror, por ejemplo, vivió un despegue de la mano de las co-producciones infinitas de Jesús Franco y de las versiones hispanas de Paul Naschy, el *spaghetti western* tuvo su momento de gloria con las co-producciones dirigidas por directores locales o foráneos como Sergio Leone, autor de la popular “Trilogía del dólar” (*Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1964), *La muerte tenía un precio* (*Per qualche dollaro più*, 1965) y *El bueno, el feo y el malo* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966)<sup>45</sup>) y el cine musical siguió corriendo parejo a la aparición y asentamiento de niños prodigios como Joselito, Marisol, Pili y Mili o Ana Belén, así como a las conexiones con las carreras musicales de cantantes o grupos consolidados.

Por su parte, la comedia reinó con una variedad de propuestas, desde la negritud y acidez de films como *El verdugo* (García Berlanga, 1963) o *El extraño viaje* (Fernando Fernán Gómez, 1964) hasta la blancura de unas producciones que

---

45 Sobre los precedentes y consolidación del subgénero en España ver: Gutiérrez Recacha, P. (2010). *Spanish Western. El cine del Oeste como subgénero español (1954-1965)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

combinaban los argumentos escapistas con la persecución del entretenimiento pero que, al mismo tiempo, no podían evitar establecer un diálogo con su entorno contextual, consiguiendo, además, una gran aceptación del público. Este segundo grupo, considerado un subgénero, es el de la comedia popular y en él cabrían las propuestas del *landismo* ligado al fenómeno del turismo, la producción estajanovista de directores como Mariano Ozores y Pedro Lazaga y ciclos como el de Manolo Escobar y Martínez Soria.

Caparrós Lera resume la diversidad de los años sesenta en tres corrientes que no dejan bien parado al cine popular, ya que al cine con “ambiciones de carácter político-intelectual”, con directores de indudable calidad, suma la “tercera vía” y un “cine chabacano, listo para ser consumido por el gran público, que fue elaborado por los conocidos artesanos del cine español: Pedro Masó, José María Forqué, Pedro Lazaga, Mariano Ozores, Ignacio F. Iquino, etcétera” (Caparrós Lera, 2007: 140). Quizás sea hilar muy fino, pero poder calificar de chabacano, es decir, de grosero o de mal gusto, todo un conjunto de cientos de películas sea, cuanto menos, improbable. De igual forma que es inadecuado medir con el mismo rasero a directores como José María Forqué o al prolífico Mariano Ozores, coincidentes en su comercialidad pero distintos en la calidad de su factura.

Aparte de su eterna malinterpretación y desconsideración, definir exactamente qué es el cine popular encierra los mismos problemas que definir qué es la cultura popular. Aunque sea un tópico recordar estas dificultades, es cierto que desde los reconocimientos a una división de la cultura según el estrato social de recepción (una definición “de mercado” para Hall, 1984) a la negación, por arbitraria, de esa misma segmentación, no existe un consenso claro sobre un término que ha ido evolucionando desde trabajos pioneros como el estudio de la cultura popular durante la Edad Media y el Renacimiento de M. Bajtín (2005), pasando por la obra de P. Burke *La cultura popular en la Europa moderna* hasta una actualidad donde destacan los investigadores anglosajones.

Si desde tratamiento más generales o concretizados en el ámbito literario y periodístico (Gramsci, 2011) pasa-

mos a la cinematografía, el cine popular español presenta una serie de dificultades para ser definido y caracterizado, encontrándonos con que los acercamientos académicos a este subgénero concreto se tornan puntuales, bien desde la academia española (Benet Ferrando, 2012; Huerta Floriano, 2012a; Huerta Floriano, 2015; Huerta Floriano, Pérez Morán, 2012a, 2012b, 2012c, 2013, 2015)<sup>46</sup>, bien desde la anglosajona (Lázaro Reboll, Willis, 2004). Pero dentro de esta imprecisión se podría afirmar que el cine popular se caracterizaría por una voluntad comercial y de amplia proyección espectacular que fijaría, tanto en su factura como en sus temáticas, una serie de características encaminadas a facilitar su asimilación por un porcentaje de público lo más amplio posible. Al mismo tiempo que participaría de un nicho cultural más amplio ocupado por más disciplinas, produciéndose a veces unas influencias mutuas de traspaso de temas, personajes o situaciones, como en el caso de la literatura, sobre todo del teatro, o de intervenciones directas, como la música. La cuestión es que, aparte de su adscripción a la comedia popular del Tardofranquismo, el ciclo de estudio puede recibir el calificativo de popular en un sentido puramente cuantitativo, tal y como se ha visto en la introducción, al gozar de una cantidad de espectadores significativa. Este rasgo es compartido por otras manifestaciones que fueron consumidas por los españoles, como la historieta gráfica, los seriales radiofónicos y géneros literarios considerados infraliterarios, como la novela romántica folletinesca o la novela de aventuras ambientada en el oeste norteamericano.

Esta definición mercantilista que integra necesarios niveles altos de recepción planteó a algunos autores la necesidad de distinguir entre una cultura conscientemente manipuladora y una especie de cultura “genuina” de las capas sociales populares, pero según Hall (1984) no existe ninguna cultura popular autónoma que esté exenta de pertenecer al

<sup>46</sup> En el libro *La cultura popular en la España contemporánea*, editado por Jorge Uría, se incluyen doce interesantes estudios sobre distintos aspectos de la cultura popular hispana, con la mala fortuna de que ninguno se dedica por completo a la cinematografía y solamente aparece de manera muy parcial en algunos de ellos.

entramado de las relaciones de poder cultural y de dominación. Calibrar el poder de las producciones cinematográficas populares como vehículos de una cultura dominante conllevaría volver a establecer una clasificación parcelaria de la cultura en dos ámbitos, pero al mismo tiempo, explicaría el carácter de muchas de las producciones cinematográficas de los años sesenta, exentas de cuestionar la norma.

Si reducimos todavía más y del cine popular nos concentramos en la comedia, veremos que si se establece una dependencia entre el producto cinematográfico considerado popular y la clase social que lo consume surge la dificultad de establecer a qué grupo social exactamente va dirigido el cine popular del Tardofranquismo, ya que está realizado en un momento que se caracteriza, precisamente, por la reorganización social derivada del cambio económico. Las “clases populares” no son exactamente las mismas en los años cuarenta, cincuenta, sesenta y primeros setenta y el ejemplo es dónde situar al co-protagonista de *La ciudad no es para mí*, Agustín Valverde hijo, cuyo origen humilde y rural se combina con una posición económicamente holgada y una clara pertenencia a la nueva clase media urbana. La especificidad de la comedia popular de los años sesenta depende, entre otros factores, de este reajuste social en el cual entre las clases más bajas y la tradicional burguesía, tanto urbana como rural, surgen con fuerza nuevos substratos sociales, como los obreros de origen agrícola y ganadero que se asientan en las ciudades industrializadas, los miles de empleados y oficinistas o la nueva clase media fruto del acceso a la educación reglada y a puestos de trabajo más tecnificados. Una variedad que supera al concepto de clase popular definida como la antítesis de la clase dominante, es decir, las clases subalternas de Gramsci, y que constituyó el público en potencia de films similares a los del corpus, sin que esta apertura del concepto que designa a la clase social de recepción desvirtúe la voluntad de los creadores de los films de llegar al mayor número posible de espectadores y evite seguir llamando cine popular, en sentido cuantitativo, a estas producciones.

La clase social de recepción es uno de los elementos que definen el cine popular de los sesenta, pero no el único.

A este factor se suman otros, como las similitudes en la factura, en la claridad de la enunciación, en la frecuente presencia de parte del *star system* español (tanto de las estrellas como de los actores de reparto), que conlleva ciertos modos de actuación actoral, y en la contemporaneidad de las temáticas y argumentos. El primero de estos factores, la factura, ha hecho que se le distinga, de forma artificial desde nuestro punto de vista, de un cine que podría denominarse artístico que mostraría un mayor dominio y aprovechamiento de los aspectos formales de los films. Por otra parte, al contrario de lo que opinaba Manuel Villegas, para quien el cine español en general estaba perennemente alejado de toda realidad, aislado y, por tanto, inservible como indicador social y cultural (Villegas, 1991: 15-16), el cine popular de los sesenta está más que ligado, atado, a su tiempo, tanto por estar sometido a ciertos modos de producción como por situar sus diégesis en su propia contemporaneidad, llegando a la especialización en algunos temas de actualidad, como el numeroso grupo de films adscritos al *landismo* y a su estela, indisolubles del fenómeno del turismo foráneo.

Estas cuestiones, que enlazan directamente con la autoría de las obras, nos llevan a otra definición de lo popular que ha sido frecuente: aquella que lo explica como lo que procede del pueblo y que se dedica a explicar lo que el pueblo hace. Una definición tan amplia que deja de ser efectiva, pero que permite conectar con el carácter costumbrista de la comedia popular de los sesenta. Porque una de las características de este tipo de comedia es la combinación de tendencias que cohabitan en su interior, algunas de ellas existentes en el medio literario antes que en el cinematográfico, como el costumbrismo, entendido como la voluntad de observar y mostrar los usos, prácticas, hábitos y costumbres de una sociedad concreta. El nacimiento, ámbito y desarrollo del costumbrismo en la literatura es interesante por preceder al cinematográfico pero este tiene sus propias características. En el caso del cine español las principales son que el costumbrismo no aparece de forma pura, sino mezclado con otros elementos, muestra una relevancia de

los actores secundarios y una constante presencia de lo cotidiano (Ríos Carratalá, 2000a).

Pero si destacamos la presencia del costumbrismo en la comedia popular tardofranquista es porque con su voluntad de mostrar la cotidianidad se convertía en un catálogo de las transformaciones económico-sociales, desde la irrupción de los electrodomésticos en el hogar hasta la espacialidad de las nuevas casas urbanas del Desarrollismo, pasando por las formas de ocio, prácticas culturales, indumentaria, etcétera. Como también señaló Ríos Carratalá, las películas costumbristas abarcan una mayor gama social (2000c) y es aquí donde surge otra de las particularidades de la comedia popular en general y del ciclo en particular, en su coincidencia con una sociedad cambiante, pasando de centrarse en las clases populares, como hacía el sainete literario, a mostrar la forma de vida de la nueva clase media urbana. Si, además, distinguimos entre tradición y costumbre, el ciclo presenta una doble interpretación de su contexto, al constituirse como defensor del mantenimiento de la tradición al abogar por el inmovilismo y al introducir, al mismo tiempo, ese cambio de las costumbres asociado a su contexto coyuntural, reflejando de forma continua, las nuevas costumbres urbanas asociadas a la modernidad.

¿Y cómo se mostraban estas nuevas formas de vida? Volvemos a la recepción porque otra característica es la univocidad de los relatos y la pretensión de hacer fácil su consumo a un número de espectadores lo más amplio posible. De manera que los guiones basaban su humor en las capacidades actorales, en los juegos visuales de gags sencillos y en la oralidad de los diálogos, conectando con tradiciones culturales literarias como el sainete, la astracanada, el vodevil, el esperpento, etcétera, es decir, con algunas de las vetas creativas, tomando el término de Zunzunegui, de la cultura hispana. Pero, estas conexiones no impedían que el cine popular producido a partir del inicio de la década estuviese exento de una de sus características propias: el uso renovado de esas tradiciones, tanto fílmicas como literarias, como medio de vehicular la reflexión sobre la modernidad, de ahí que Zunzunegui hable de “comedia costumbrista del desarrollismo” (2005: 28).

Otra de las especificidades de la comedia popular de los años sesenta es su coincidencia con el discurso oficial tardofranquista, afirmación en la que subrayamos el término coincidencia, ya que no consideramos que, como productos culturales, fuesen creados con una única intencionalidad de servir de medio de adoctrinamiento del poder dominante, sino que, debido a los mecanismos de ese mismo poder para controlar los contenidos culturales, sus artífices se cuidaban de no disentir y asegurar su realización y distribución.

Otra cuestión es la que distingue la cultura popular de la cultura de masas, añadiendo un elemento más a la dificultad de caracterizar el tipo de cine que nos ocupa, ya que se situaría dentro de la esfera de la cultura popular pero coincidiría cronológicamente con los movimientos migratorios de las zonas rurales a las urbanas, de modo que los integrantes de esa cultura popular asociada a la pre-modernidad se estaban convirtiendo en los consumidores de la cultura de masas que se asentaba en España.

Otra posibilidad sería, como sugirió Labanyi (Labanyi, Zunzunegui, 2009), centrar la cuestión en detectar lo popular en el cine en vez de intentar definir el cine popular. Esta opción eximiría a ciertas producciones del Tardofranquismo, y al corpus en particular, de la rigidez de la categorización, y permitiría enlazarlo con elementos culturales previos, siempre y cuando, como señalan Labanyi y Zunzunegui, no se caiga en la creencia de la existencia de una “esencia cultural patria” (2009: 101) asociada al concepto de nación que olvide las interacciones entre la cinematografía española y otras foráneas.

# Metodología



# Una metodología híbrida

El problema historiográfico que hemos encontrado se resume en la escasez de estudios monográficos dedicados a la producción cinematográfica que se inscribe en el subgénero de la comedia popular y la variedad de acercamientos que han quedado reflejados en el apartado dedicado al estado de la cuestión, lo que dificulta la existencia de modelos anteriores que, desde enfoques integrales, hayan hecho aproximaciones precisas y ajustadas a las características de la comedia popular cinematográfica española.

Por otra parte, el problema metodológico ha resultado más complejo por la dificultad de hallar un método de análisis fílmico único que se adaptase a la idiosincrasia del corpus. Los principales métodos interpretativos, como los puramente formalistas (Arnheim, 1986), los neoformalistas como el de D. Bordwell y los semióticos enfocan su acción respectivamente en unos aspectos formales (puesta en escena, movimientos de cámara, banda sonora, estructura narrativa, montaje, etcétera) y de enunciado que, aunque relevantes en la construcción del discurso general del corpus, responden a una factura generalizada que no destaca por el virtuosismo. Aplicados en soledad, obviarían la contextuali-

zación de la que participan unos argumentos caracterizados por su reflexión profunda sobre su realidad referencial.

Por su parte, los estudios de género, aunque pertinentes y necesarios, ofrecerían una visión parcial de los relatos, ya que las relaciones de género que se establecen entre los personajes constituyen una parte de las transformaciones familiares y sociales de los años sesenta, pero no una totalidad que incluye, por ejemplo, cambios religiosos que afectaban al grueso de la población. Algo similar ocurriría con los análisis que parten del psicoanálisis.

El análisis textual propuesto por Jacques Aumont dejaría fuera del campo de estudio aspectos tan importantes como la fase de pre-producción, los niveles de recepción y los éxitos de taquilla y televisivos. El modelo creado por el autor colectivo Ramón Carmona (1993) implicaría una valoración del texto fílmico que excediese la segmentación y la partición de los elementos formales del film, pero dejaría de lado la constitución de los films como sondas de un momento histórico (Marc Ferro, 1980) y cultural preciso (Benet Ferrando, 2012). El modelo actancial de V. Propp y los estudios de R. Dyer (2001) sobre el estrellato serían pertinentes para

explicar la presencia decisiva del actor protagonista, pero también dejaría fuera otros aspectos, como las relaciones de poder que se establecen entre los personajes de ficción y su dependencia de la realidad referencial.

Por todo ello, creemos que la forma más eficaz de realizar una aproximación al corpus de estudio reside en la combinación de metodologías, una suerte de cubismo teórico, que permita exponer cual es la línea discursiva común del ciclo, en qué consiste y cómo han participado en su construcción el uso consciente de los recursos fílmicos, teniendo en cuenta también las circunstancias de pre-producción y la cuantificación de la recepción por parte de los espectadores.

La naturaleza de los objetivos planteados es fruto de la consideración de los films como sensores histórico-sociales en momentos de cambio y transformación y se han concretizado en la pretensión de demostrar que el ciclo consiste en una serie de textos fílmicos de lectura unitaria que muestran las fracturas derivadas de la modernización de la sociedad española durante los años sesenta y primeros setenta. Unos textos que, además, coinciden en mantener una férrea línea discursiva, lo cual, unido a la falta de análisis previos que profundizaran en los patrones fílmicos que se instalaron a partir de *La ciudad no es para mí*, ha determinado la adopción de una metodología mixta capaz de recorrer el corpus transversalmente.

El acercamiento al corpus se ha realizado desde los parámetros marcados por los estudios culturales al ser esta la metodología que más y mejor atención ha prestado a unos objetos culturales, precisamente por romper con la jerarquización entre alta y baja cultura, que han sido sistemáticamente reducidos al escalón más bajo de la cultura. Desatendidos por el formalismo, por las teorías de autor (Bazin, Astruc) y por unas exigencias de calidad que obvian otros acercamientos, más sociológicos, a las obras, la conexión con los estudios culturales reside en concebir los films del corpus como productos culturales, no solamente como producciones audiovisuales, que forman parte de un tejido socio-económico y están regidos por normativas políticas y presentan implicaciones ideológicas, y que, por otro

lado, forman parte de un nicho cultural donde el teatro, la música, la radio, la historieta gráfica, la literatura u otras expresiones artísticas se superponen en el consumo diario de cultura de los espectadores.

De todas estas conexiones la producida en el corpus con el medio teatral es fortísima, tanto por el origen de siete de los guiones literarios como por la formación actoral de Martínez Soria y la simultaneidad de sus apariciones en las tablas y en la pantalla, de ahí que haya sido necesario dedicar un espacio al origen teatral de los guiones y a las relaciones entre el teatro y la cinematografía a través de la adaptación.

Pero también hay otros pequeños detalles que se cueñan en los argumentos que dan cuenta de estas conexiones con el mundo referencial: las inserciones de publicidad, la aparición de aparatos de televisión, en algunos casos de forma tan decisiva como en *¡Se armó el belén!*, la pasión por el fútbol o la melomanía juvenil por el pop. En el caso de la música el diálogo se torna directo, gracias a la inclusión en la diégesis de actuaciones en directo, característica que ha determinado la especial atención que ha recibido la banda sonora de *La ciudad no es para mí*, acudiendo, sobre todo, a Michel Chion (1997, 1998) como guía del análisis, así como a la cada vez más amplia bibliografía sobre las relaciones entre la música y el cine español.

De esta forma, se ha considerado a los films como productos culturales hijos de una sociedad acotada cronológicamente y pertenecientes a un nicho cultural inmerso en un proceso de modernización coyuntural, ratificando así su capacidad de “revela[r] las tensiones de la instauración de la modernidad en nuestro país a lo largo del siglo XX” (Bennet Ferrando, 2012: 16) y de servir de sensores de cómo la sociedad que los creó gestionó las contradicciones de transformarse con gran celeridad en una sociedad de consumo.

En el capítulo dedicado a *La ciudad no es para mí* se han aplicado tres perspectivas diferentes pero complementarias. En primer lugar, se ha partido del ámbito puramente fílmico (Metz, 1964), es decir, del proceso de elaboración del guion, del aspecto administrativo de producción, de la elección de actores, directores y personal técnico, etcétera,



y se ha llegado a los aspectos puramente cinematográficos, pero considerando al film como un relato totalmente imbricado con su contexto. De ahí que se haya comenzado por el origen teatral de la película y se haya dedicado espacio y tiempo al ámbito de estudio de las adaptaciones literarias, donde a nivel nacional destaca el trabajo de investigadores como Pérez Bowie (2004, 2010, 2013, 2015), Ríos Carratalá (200b, 2003) y Sánchez Noriega (2000).

También se ha prestado atención al éxito de público de las representaciones teatrales, las cuales determinaron el proyecto de la adaptación cinematográfica y la fidelidad al texto original que hizo nacer al estereotipo encarnado en Agustín Valverde, el cual sobrevivió creando un sistema de patrones perpetuados persistentemente. En segundo lugar, se ha dedicado espacio a la traslación de los datos administrativos que se conservan del proceso de pre-producción del film, de carácter inédito, considerando que son imprescindibles para ubicar a la obra en el sistema de producción tardofranquista.

En la parte puramente analítica se ha incluido el análisis descriptivo de los elementos formales del film más destacados y determinantes, elegidos por su contribución a la construcción de un relato con una prístina voluntad discursiva. Tras desintegrar los aspectos formales se ha realizado una reintegración de los mismos para poder explicar los recursos discursivos que se han empleado y establecer cuál es la relación discursiva del film con su contexto socio-político-económico, siguiendo el método sincrético de Casetti y di Chio (1990).

Por otra parte, los argumentos someten claramente a los personajes a una jerarquía de género y las relaciones entre hombres y mujeres están regidas por el sistema patriarcal de organización familiar. Para poder describir y analizar la funcionalidad de los personajes en las estructuras familiares de ficción ha sido necesaria la participación de los estudios de género y de los estudios de la masculinidad. Los primeros son imprescindibles porque aportan las herramientas y el vocabulario necesario para detectar y desentrañar el entramado de relaciones que se establecen entre el perenne protagonista

masculino, interpretado por Martínez Soria, y el resto de personajes, sobre todo, los femeninos. Las teorías que explican el origen cultural del concepto de género (Butler, 2010), han ayudado a comprender, por comparación, cómo en los films se asume la distribución de roles, funciones y atributos de cada género como natural por proceder de la biología y como ineludible por haber sido ratificada por la tradición. La base teórica de estas concepciones de la masculinidad y la feminidad procede de textos del franquismo como la ambiciosa obra del doctor Jesús Noguera Moré, la cual iba a constar de quince libros que trataban desde la masculinidad y la feminidad en distintas etapas vitales hasta la “hormonoterapia de los estigmas intersexuales”. Los libros escritos finalmente fueron menores en número y la colección se abrió con un tomo titulado *Estudios sobre diferenciación psicofísica de los sexos* (1952) cuyo contenido constituye la base teórica que explica el carácter biológico del sistema binario de géneros.

Algunos textos, como *Placer visual y cine narrativo* de Laura Mulvey, a pesar de su lejanía cronológica dentro del desarrollo de los estudios de género, siguen resultando adecuado para comprender, desde bases psicoanalíticas, cómo se articulan en los films las relaciones activo-pasivas, en el caso del corpus, entre el protagonista masculino y cierto subgrupo de personajes femeninos y cómo se muestran en pantalla algunos cuerpos femeninos a través del filtro de la mirada del protagonista. Como se verá, la aparición y eclosión del deseo sexual del protagonista se dirigirá desde la propia esposa (insinuado en *La ciudad no es para mí* y marcado verbalmente en *¿Qué hacemos con los hijos?*) a otras mujeres jóvenes y bellas que transitan por las diégesis, independientemente del estado civil del protagonista. Al igual que en otras muchas comedias populares de la época, sobre todo las del *landismo* y todas las relacionadas con el turismo, la escopofilia a la que se refiere Mulvey se concentra en la exhibición de los cuerpos de las jóvenes, a menudo turistas. Este proceso, que llega al espectador a través de la acción voyerista del protagonista, convierte a los personajes femeninos en objetos pasivos de la mirada masculina, dándose la paradoja de que, mientras que los protagonistas se dejan

llevar por el placer visual que surge de la contemplación de los cuerpos femeninos, reaccionan airadamente cuando las receptoras de esas miradas pertenecen a su familia.

Mulvey decía que, de forma tradicional, la exhibición del cuerpo de la mujer había funcionado en dos niveles distintos, uno como objeto erótico para los personajes de la propia historia que se desarrolla en la pantalla y otro como objeto erótico para el público espectador (1975). En el caso del ciclo, se dan ambos procesos porque las exhibiciones de los cuerpos femeninos pasan siempre primero por la mirada del correspondiente protagonista masculino, la figura dominante, reafirmando el carácter androcéntrico de los argumentos<sup>47</sup>.

Los estudios del hombre o estudios de la masculinidad son cronológicamente posteriores a los estudios de género y permiten, sin desviarse de los modelos establecidos por los anteriores, dirigir y concretizar la atención en las variaciones del concepto de masculinidad. Nacidos en los países anglosajones como *Men's Studies*, su principal aportación ha sido romper con la visión monolítica que se tenía de la masculinidad, reducida a la de los hombres occidentales inmersos en el sistema patriarcal, constatando que se trata de un concepto que admite en su seno variantes según las distintas sociedades y épocas. Aunque en el ciclo se asume el canon de masculinidad hegemónica heteropatriarcal (Connell, 1995), que caracteriza a los protagonistas, la modernización del país comenzaba a producir ciertas variaciones en la consideración social de la masculinidad y de la virilidad. La constatación por parte de algunos estudiosos de que la virilidad, entendida como la forma externa de la masculinidad que produce aceptación, “no es estática ni atemporal, es histórica” (Kimmel, 1997: 49), ayuda a detectar las diferencias entre los grupos de hombres de las distintas diégesis del ciclo. Amparado en la idea de que no existe la masculinidad, sino las masculinidades, surgió el libro de D. D. Gilmore titulado *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la mascu-*

*linidad* (1990), donde el autor hace un acercamiento al tema de la masculinidad a través de la comparación de diversas culturas de geografías distantes. Este sistema comparativo permite tomar más consciencia del carácter arbitrario que adjudica características concretas al hecho de “ser hombre” y de demostrarlo socialmente. El libro *La imagen del hombre. La creación de la moderna masculinidad*, de George L. Mosse, se centró en el estereotipo masculino generado en la moderna masculinidad de los siglos XIX y XX, desgranando sus características e incluyendo las variantes del concepto asociado a los diferentes contextos socio-políticos de Europa, llegando a la denominada “nueva masculinidad” de la segunda mitad del siglo pasado. Por su parte, libros como *La dominación masculina* de Pierre Bourdieu, editado por primera vez en 1998, no aborda directamente la noción de masculinidad, sino la sumisión paradójica que supone la dominación masculina, sirviendo de ejemplo de cómo analizar el androcentrismo social de una comunidad.

Como se verá, tanto el método empleado como la extensión de los análisis dedicados a *La ciudad no es para mí* y a los estudios de caso de otras tres películas del ciclo, difiere. Este desigual tratamiento tiene su origen en la necesidad de prestar una atención especial al film generador del ciclo y en considerar a los otros tres films como ejemplos de las distintas pautas instauradas por *La ciudad no es para mí*. Tanto en *¡Se armó el belén!* como en *Hay que educar a papá* y *El alegre divorciado* la propia obra se ha tomado como documento en el cual constatar la presencia de las pautas generales del corpus y en ellos se han buscado las conexiones argumentales con su contexto socio-económico y religioso. Este sistema mixto, que conjuga la fuerte presencia de una de las películas del corpus con el estudio de caso de otras tres desde el punto de vista de su adscripción argumental a sendas ideas fundamentales, se ha considerado el más adecuado, frente a posibles análisis igualitarios de los once films que habrían dado lugar a un mero catálogo de los mismos. Al jerarquizar los elementos del corpus se evidencia la preeminencia de unos films sobre otros y el enmarañado sistema de dependencias que existe entre ellos. Y es aquí

<sup>47</sup> En algunos casos, como en *El turismo es un gran invento*, la mirada del protagonista es compartida con sus vecinos masculinos.

donde el corpus como bloque homogéneo adquiere trascendencia, porque en la amalgama de productos culturales que el español medio recibía el corpus se posicionaba a la altura de rancios folletines literarios o de programas radiofónicos como *El consultorio de doña Elena Francis*, destacando de otras cinematografías más trasgresoras o de otros productos culturales disidentes o críticos.

De esta forma, en los tres casos se ha priorizado la atención selectiva hacia aquellos recursos puramente cinematográficos, ya sean formales o narrativos, que evidencian el posicionamiento discursivo de cada uno de ellos, obviando otras partes del análisis fílmico que no manifiestan una especial funcionalidad discursiva. Por ejemplo, se ha pasado por encima de algunos elementos de la puesta en escena, como la iluminación, porque generalmente es neutra y naturalista y no subraya ninguna acción, espacio o personaje, mientras que se ha remarcado la sintaxis fílmica, que aunque suele eludir el uso de articulaciones más complejas, como el montaje paralelo o el montaje alterno, sí muestra un uso consciente de sus recursos para articular algunas escenas.

Este tipo de análisis se desvincula de análisis puramente formalistas del paradigma analítico, por considerar que son parte imprescindible del análisis global de cualquier film, pero resultan insuficientes para una comprensión total del mismo. De esta manera, posicionamientos como los de Álvaro del Amo, quien en su estudio sobre la comedia española de los años setenta afirmaba que “[n]o dilucidaremos en qué medida estas películas reflejan o falsean la cotidianidad española, sino que se estudiarán como un corpus cerrado que responde a unas leyes determinadas” (Del Amo, 2009: 14) nos parecen que, aunque útiles, no superan la mera descripción objetiva y no logran alcanzar el sentido total de las obras.

En el tratamiento de los films en los tres estudios de caso se ha realizado una inversión consciente que ha eliminado largas contextualizaciones previas, que nunca podrían ser exhaustivas, y se ha centrado en partir del film hacia sus conexiones con el contexto, siguiendo la recomendación de Santos Zunzunegui: “Considero más útil invertir la tradi-

cional relación contexto-texto (y que suele llevar a sepultar las obras bajo el peso de un contexto al que se concede valor explicativo) por otra que lleve, en dirección inversa, del texto al contexto” (Zunzunegui, 2005: 15). Por ello, hemos considerado que era más interesante, por ejemplo, partir de *¡Se armó el belén!* y rastrear sus conexiones con la situación socio-religiosa del momento, evidenciando las comparaciones entre la práctica religiosa pre y posconciliar, que realizar una contextualización religiosa que, dada la complejidad de la realidad referencial, siempre habría resultado parcial e incompleta.

A la imbricación de estas corrientes metodológicas se ha sumado una conexión con la historia oral. De forma complementaria se ha incluido parte de los testimonios recogidos en una entrevista personal a dos profesionales que intervinieron directamente en la producción de películas del ciclo. Se ha considerado que el conocimiento directo de su relato de vida servía, por una parte, para revalorizar la labor de profesionales cuyo trabajo suele quedar ensombrecido por la presencia del director y de los actores protagonistas, por otra, para contribuir modestamente a la construcción de una historia oral del cine español que está en ciernes y, finalmente, por su contribución a la comprensión de los textos audiovisuales analizados<sup>48</sup>. En este sentido, la principal dificultad hallada ha sido la distancia cronológica que dista entre el corpus y la actualidad, y la consecuente avanzada edad o desaparición física de la mayoría de productores, guionistas, directores, técnicos y actores que participaron en los films<sup>49</sup>.

48 Sobre la historia oral del cine español ver: Rubio Alcover, A. (2017). De todas las historias de la Historia. Bases metodológicas para una historia oral del cine español. En M. Marcos Ramos (ed.), *IV Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: estudios y perspectivas* (pp. 41-55). Centro de Estudios brasileños. Actualmente, la revista *Archivos de la Filmoteca* (números 73, 74 y 75) cuenta con una sección de Historia Oral donde se están publicando entrevistas a profesionales del cine español.

49 En el caso de los directores, solamente se podría haber contado con Mariano Ozores, director de *El calzonazos* y co-guionista de parte del corpus, pero no ha sido posible entrevistarle porque se encuentra

Así, se han utilizado herramientas metodológicas compatibles que han dado como resultado un sistema metodológico heterogéneo e híbrido capaz de resultar eficaz para realizar un acercamiento a los films desde las hipótesis de partida. Siguiendo este camino, la originalidad de la tesis radica en su objeto de estudio y en la combinación metodológica empleada. De esta forma, junto a la cientificidad de la aplicación objetiva de un análisis textual se ha recurrido a una selección de los elementos más destacables que, aunque justificada, no deja de tener cierta subjetividad, dando lugar a una visión panorámica que bien podría diferir de otras realizadas por otras personas con bagajes e intereses distintos.

---

retirado de toda actividad profesional y ya no acepta entrevistas desde las concedidas en 2016 con motivo de la concesión del Goya de Honor en la 30ª edición de los Premios Goya. Sobre su vida ver su autobiografía: Ozores, M. (2002). *Respetable público. Cómo hice casi cien películas*. Barcelona: Editorial Planeta.

## Estructura de la tesis

La elección de un corpus cerrado compuesto de once films ha planteado la cuestión de cómo abordar un análisis que se concebía como totalmente transversal y se pretendía alejado de exploraciones independientes e individuales que no captasen el sentido global del ciclo completo. Por ello, hemos considerado como mejor opción presentar las principales ideas que atraviesan todos los films, destacar el especial lugar que ocupa *La ciudad no es para mí* e incluir el estudio de caso de tres films representativos de las principales ideas instauradas. Siguiendo esta elección, la tesis se ha estructurado en cuatro bloques principales que engloban una primera parte introductoria, una parte que contiene los capítulos primero y segundo, una segunda parte con los capítulos tercero y cuarto y un apartado final con las conclusiones. A esta estructura se añade un apartado dedicado a las referencias bibliográficas y los anexos.

La introducción contiene un texto preliminar que sitúa el punto de mira hacia un corpus ampliamente popular y que ha carecido de la atención académica necesaria, a pesar de su potencial como sonda para conocer la reacción de una parte de la cinematografía española ante las transfor-

maciones tardofranquistas. Esta introducción contiene la delimitación del objeto de estudio, plantea los objetivos de la investigación y establece unas hipótesis de trabajo de partida. Dentro de la introducción se hallan también el marco histórico y la metodología. El primero es especialmente importante porque una de las hipótesis consideradas es la especial imbricación que se establece entre los films y el contexto, diferenciando el Tardofranquismo del Desarrollismo, términos históricos que sobrepasan la cinematografía, así como un apartado que se centra en la comedia popular cinematográfica, donde se ubica el corpus de estudio. De esta forma, se ubica en su contexto preciso y en el nicho de la cultura popular, en concreto, en la comedia cinematográfica orientada a un consumo mayoritario. El marco teórico, por su parte, describe la metodología utilizada y el carácter fusionado de los métodos empleados para realizar un acercamiento a los films. A continuación, se expone el estado de la cuestión donde se resumen las principales contribuciones bibliográficas.

Después de la introducción, se abre un bloque con dos partes. La parte I versa sobre la totalidad del corpus. En ella

se exponen las ideas que atraviesan los once films y las razones que justifican que se denomine como ciclo a esta parte de la carrera cinematográfica de Martínez Soria. Para ello se ha recordado el origen teatral de siete de los films y se ha mostrado como la repetición, tanto formal como actoral, de equipos técnicos y argumental acabó convirtiéndose en una forma creadora que motivó la aparición constante de una serie de estructuras narrativas e iconográficas que acompañaban al posicionamiento discursivo general del corpus. Todos los films coinciden en constituirse en una respuesta concreta a la llegada tardía pero imparable de la modernidad a la España de los sesenta y la reacción que expresan los films ante este fenómeno se explica en el capítulo dos de esta primera parte.

La parte II acoge en su interior el capítulo 3 y el capítulo 4. El primero, el de mayor extensión, consiste en un análisis más amplio de la película *La ciudad no es para mí* por constituir el origen del ciclo, haber obtenido el mayor éxito de espectadores y la más amplia atención académica y ser la obra que marcó la pauta del resto de producciones. También porque contiene el germen de la construcción de un personaje-tipo estereotipado a la vez que fija un esquema básico narrativo que se adaptará en el resto de guiones literarios. En el primer epígrafe del capítulo se tratará la fase de preproducción del film, comenzando por su origen teatral, un aspecto que se suele obviar o abreviar en los textos dedicados a la película. Se proseguirá recogiendo los datos administrativos previos al rodaje que se conservan en el Archivo General de la Administración.

Posteriormente, y partiendo del texto audiovisual, se aplicarán los principios del análisis fílmico de forma uniforme, pero incidiendo en una serie de cuestiones que resultan más llamativamente relevantes, como la estructura narrativa, temporal y espacial, así como las estrategias discursivas, prestando una especial atención a la creación de un estereotipo de personaje principal masculino. El género del protagonista es un elemento decisivo en la construcción de la red de relaciones de poder que se establecen entre él y el resto de personajes, por lo que se

considera imprescindible analizar cómo se construye su masculinidad a partir de unas constantes precisas, determinando que el análisis fílmico se entrecruce con la metodología de los estudios de género y los estudios de la masculinidad, ya que sin ellos no es posible dibujar el mapa de las relaciones y dinámicas de poder que se desarrollan en el argumento.

Por su parte, el capítulo 4 acoge un estudio de caso de tres de los films del corpus, elegidos porque condensan en sus argumentos una relación directa con cada una de las tres ideas básicas que transitan por el ciclo de forma transversal, sin que ello implique que también alberguen ecos del resto de ideas o que estas no aparezcan en los otros films de forma menos evidente y cuya inclusión sería repetitiva al tratarlas de forma muy similar. De esta manera, el primer epígrafe estará dedicado a *¡Se armó el belén!* por unir en un mismo argumento las fricciones surgidas entre las distintas generaciones coetáneas y las implicaciones para el estado confesional español y la Iglesia española de la celebración del Concilio Vaticano II.

El segundo epígrafe lo ocupa *Hay que educar a papá*, uno de los mejores ejemplos de cómo el ciclo admite las transformaciones de la política económica gubernamental, dejando entrever que los cambios en la estructura familiar no son bienvenidos, cuestión que se explicitará de forma vehemente en el tercer film de este bloque, *El alegre divorciado*. En el último film del ciclo, rodado antes de la muerte de Franco y estrenado ya en los primeros pasos de la Transición, los guionistas dieron la espalda a la modernidad de forma absoluta y contundente. Con la adaptación de una obra teatral antirrepublicana el film se aliaba con los sectores más inmovilistas de la sociedad, empeñados en mantener una concepción de la familia pétrea e impermeable al avance social del divorcio.

El texto se cierra con las conclusiones generales, en castellano y en francés, y con un apartado de anexos donde se recoge una serie de información adicional que no se ha incluido en el cuerpo central para evitar una ruptura de la lectura.

# Parte I





01

---

# Un ciclo programático



Un análisis del corpus fílmico basado en la detección de pautas marcadas muestra que existen una serie de repeticiones, reproducciones, reiteraciones y reelaboraciones del guion de *La ciudad no es para mí* que transitan por el resto de películas hasta configurar un modelo serial. Pero la búsqueda de un término que defina el tipo de intertextualidad que se establece entre el film de Pedro Lazaga y las siguientes diez películas se convierte en un terreno movedizo, ya que, por una parte, se confirma que existe una unidad lo suficientemente fuerte como para categorizar al corpus como ciclo, pero por otra, no existe un término que defina la relación de supeditación de los films realizados a partir de 1966. Esta dificultad radica, sobre todo, en las variaciones en la relación de proximidad entre el primer film y los posteriores, produciéndose acercamientos tan evidentes como en *Abuelo Made in Spain* y similitudes más sutiles como en *El abuelo tiene un plan* o *El padre de la criatura*. Los términos cinematográficos de *remake*, adaptación, saga, versión, cita, parodia, serie, etcétera, no definen con exactitud la subordinación referida y acudir a otros ámbitos como la literatura, tampoco resuelve la cuestión, ya que conceptos como

la *contaminatio* del teatro romano, que consistía en hacer versiones de obras de teatro preexistentes, tampoco se ajustan con exactitud.

Así pues, adoptamos el término de “ciclo programático” por considerar que recalca la relación de dependencia argumental de los films entre sí y, de forma paralela, asume la doble intencionalidad, económica y discursiva, de su construcción. De esta manera, los epígrafes siguientes se centrarán en la creación y configuración del proceso de subordinación a *La ciudad no es para mí* y cómo ese proceso, basado en la reiteración y duplicación de elementos, acabó siendo la estrategia de creación que marcó todo el ciclo y cómo, lejos de saturar a los espectadores, contó con su refrendo en los porcentajes de taquilla.

De esta forma, el presente capítulo se centrará en la consideración y categorización de los films del corpus como un ciclo completo y con la suficiente cohesión interna para poder ser calificado como un programa que respondía a los intereses económicos de las productoras a la par que creaba una respuesta discursiva homogénea a un contexto en pleno cambio económico-social.

Como primera característica unificadora se expondrá el común origen teatral de siete de los guiones literarios, una superioridad numérica altamente significativa y una de las señas de identidad del corpus tratado. Después se pasará a las coincidencias en los equipos técnicos y artísticos y se acabará con el concepto de repetición como idea-guía de todo el ciclo.

---

# El origen teatral de siete de los guiones literarios

El alto número proporcional de guiones literarios del corpus estudiado cuyo origen se encuentra en una obra teatral previa se explica desde la presencia actoral y el éxito cosechado con la primera versión cinematográfica de una obra teatral, la de *La ciudad no es para mí*. Esta fuerte presencia del teatro en el origen de los films ha originado que creamos imprescindible la inclusión de un epígrafe que recoja los datos de las obras teatrales previas, un breve resumen de su argumento y menciones a las diferencias que introdujeron las películas posteriores<sup>50</sup>. Esta comparación del texto teatral y del guion literario, similar al realizado por otros autores (Urrutia Gómez, 1984; Gómez, 2000)<sup>51</sup>, obe-

---

50 Sobre las relaciones entre literatura y cine es imprescindible la bibliografía generada por J. A. Pérez Bowie. A modo de resumen sobre las relaciones concretas entre teatro y cine ver, por ejemplo: Pérez Bowie, J. A. (2004). Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial. *Arbor*, CLXXVII, 699-700, 573-594. Una buena cantidad de bibliografía electrónica sobre el teatro español y el cine se encuentra en: Malpartida Tirado, R. (2010). Español en Red 7.1: e-bibliografía sobre el teatro español y el cine. *An Mal Electrónica*, nº 28, 265-274.

51 Urrutia analizó el caso de la relación entre la novela *Nazarín* de

dece a la necesidad de mostrar que las sucesivas adaptaciones cinematográficas supusieron una actualización de las esencias argumentales de las obras de teatro, con el fin de adaptarlas a su contexto preciso y eliminar la distancia cronológica que mediaba entre ellas, mínima en el caso de *La ciudad no es para mí* y más amplia en casos como el de *El alegre divorciado*.

Hemos utilizado el término de adaptación, el más convencional y frecuente, pero los autores dedicados al estudio del proceso de traslación de una obra literaria a un guion cinematográfico se han preocupado, entre otras cuestiones, de encontrar un término adecuado con el que denominar

---

Pérez Galdós y el film *Nazarín* (Luis Buñuel, 1959). María Asunción Gómez trató la (trans)posición y (trans)formación de una ideología a través del ejemplo de *La señorita de Trevélez* (Carlos Arniches, 1916) y *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956), donde se pasa del moralismo regeneracionista de la obra teatral a la crítica sociopolítica que realiza Bardem, evidenciando cómo el mismo argumento básico puede generar dos obras con discursos distintos y que “en el sentido más amplio, la adaptación es una interpretación; es decir, el análisis y presentación de una obra de arte a través de otra” (Gómez, 2000: 50).

dicho tránsito, sin que haya un claro consenso. La traslación de un texto literario a otro cinematográfico no supone una traducción en el sentido de “expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra” (Real Academia Lengua, 2018), ya que el medio audiovisual no es solamente un lenguaje distinto, si no que posee unos recursos diferentes a la literatura y a la puesta en escena teatral. Por ello, se trata, más bien, de una transformación o transmutación, ya que “[u]na buena adaptación no consiste en una reproducción mecánica de la pieza teatral en cuestión, como ocurriría en las primeras décadas del cine español” (Gómez, 2000: 51), ni de una traducción literal y automática de un lenguaje a otro distinto que posee su propia sintaxis, reglas y vocabulario<sup>52</sup>.

Los grados de esta transformación pueden ser numerosos y la similitud, correspondencia o fidelidad entre la obra literaria y la cinematográfica ha sido también objeto de reflexión, sirviendo a veces de parámetro para determinar el nivel de calidad del film, como si la traslación fiel fuese una condición imprescindible. Esta cuestión se ha tenido tan en cuenta que algunos autores han creado clasificaciones que dependen del grado de proximidad entre el texto literario y el argumento fílmico, escalonando la relación desde la suave inspiración en el texto escrito a la total y fiel transferencia del mismo. Otros, con los cuales estamos de acuerdo, sostienen que “(...) la coherencia y el valor estético de una adaptación no guardan una relación directa con el grado de fidelidad” (Gómez, 2000: 52). En el corpus que nos ocupa lo interesante no es calibrar el grado de aproximación entre la obra teatral y el guion como indicador de calidad, sino detectar qué modificaciones han realizado los guionistas para aproximar los argumentos escritos en años o décadas anteriores al momento de su escritura, es decir, cuales son las variaciones entre el “contexto de salida” y el “contexto

de llegada”, en palabras de Catrysse (Pérez Bowie, 2011: 305), que se han tratado en los nuevos textos fílmicos<sup>53</sup>. Por ejemplo, entre *La educación de los padres* y *Hay que educar a papá*, media una separación temporal que hace que el núcleo del nuevo argumento parta de la misma idea, pero, como se verá, se produce una actualización de las brechas generacionales adaptándolas al contexto preciso de las condiciones económicas del Desarrollismo.

La distancia entre una obra literaria y otra cinematográfica se ve reducida cuando la primera es de origen teatral, ya que con las representaciones de la misma se instaura un antecedente visual, aunque las diferencias entre ambos medios sigan siendo profundas, como el hecho de que la representación varíe con cada compañía teatral y, además, cada una de ellas pueda introducir variaciones, a diferencia de la obra fílmica, que una vez rodada, montada y copiada se convierte en una representación única que es reproducida mecánicamente de forma indefinida.

Otra diferencia es la actividad visual que el espectador realiza, ya que en la obra teatral él mismo elige hacia qué punto del escenario dirige la mirada –aunque lo haga donde se desarrolla el foco de la acción–, mientras que en el film la cámara recoge, enfoca y muestra lo que el director decide. A esta cuestión se suma la distinta forma de actuar en cada medio, debido a la distancia física entre el actor y el espectador en el espacio teatral; el ritmo temporal, diferente en el cine gracias a las continuas elipsis; la inmediatez ante el espectador en el caso del teatro; los efectos espe-

52 Para algunos casos concretos Pérez Bowie propone el concepto de “reciclado”. Ver: Pérez Bowie, J. A. (2015). Reciclado frente a adaptación. El tratamiento de materiales literarios y fílmicos en *Oviedo Exprés* (Gonzalo Suárez, 2007). *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, tomo 24-25, nº 2-1, 147-160.

53 Un ejemplo de las dificultades para establecer relaciones directas entre la fuente literaria y la cinematografía es el reto al que se enfrentaron Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina para elaborar el catálogo que editó Cátedra en 2010, el cual incluye 1.883 películas de producción o co-producción española basadas en textos literarios hispanos o extranjeros. Tan tenues pueden ser las líneas de separación entre películas basadas en obras literarias precedentes y aquellas que solamente aluden a ellas que los autores incluyeron dos capítulos sobre los criterios que siguieron de inclusión y exclusión de los films. A pesar de la conveniencia o no de dichos criterios y de la posible necesaria actualización del listado ofrecido, el libro es una buena guía de films procedentes de adaptaciones literarias.

Film	Director	Texto teatral	Guionistas
<i>La ciudad no es para mí</i>	Pedro Lazaga	<i>La ciudad no es para mí</i> (Fernando Ángel Lozano, 1962)	Pedro Masó Vicente Coello
<i>¿Qué hacemos con los hijos?</i>	Pedro Lazaga	<i>¿Qué hacemos con los hijos?</i> (Carlos Llopis, 1959)	Pedro Masó Vicente Coello
<i>El turismo es un gran invento</i>	Pedro Lazaga	Guion original	Pedro Masó Vicente Coello
<i>Abuelo Made in Spain</i>	Pedro Lazaga	Guion original	Pedro Masó Vicente Coello
<i>¡Se armó el belén!</i>	José Luis Sáenz de Heredia	Guion original	Rafael J. Salvia J. L. Sáez de Heredia
<i>Don erre que erre</i>	José Luis Sáenz de Heredia	Guion original	Rafael J. Salvia J. L. Sáez de Heredia
<i>Hay que educar a papá</i>	Pedro Lazaga	<i>La educación de los padres</i> (José Fernández del Villar, 1929)	Martínez Soria/ Francisco Prada Vicente Coello Mariano Ozores
<i>El padre de la criatura</i>	Pedro Lazaga	<i>La cigüeña dijo sí</i> (Carlos Llopis, 1951)	Vicente Coello Mariano Ozores
<i>El abuelo tiene un plan</i>	Pedro Lazaga	<i>Cosas de papá y mamá</i> (Alfonso Paso, 1960)	Vicente Coello Mariano Ozores Juan José Daza
<i>El calzonazos</i>	Mariano Ozores	<i>La locura de don Juan</i> (Carlos Arniches, 1923)	Vicente Coello Mariano Ozores
<i>El alegre divorciado</i>	Pedro Lazaga	<i>Anacleto se divorcia</i> (Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, 1932)	Vicente Coello Mariano Ozores Alfonso Paso

Figura 1. Elaboración propia.

ciales propios del medio cinematográfico; la importancia de la banda sonora fílmica y un largo etcétera que contiene una de las más importantes: la relacionada con el espacio físico, constreñido y limitado en el ámbito teatral, cuya única posibilidad es la de crear un escenario fijo mudable tras cada caída de telón y otro mucho más complejo en el medio cinematográfico, donde, por ejemplo, se pueden mostrar, a través del montaje, dos acciones paralelas desarrolladas en espacios distintos (en *La ciudad no es para mí* se muestra al mismo tiempo cómo Agustín se pierde por Madrid y cómo su nuera prepara la merienda para las marquesas). Las posibilidades en el tratamiento del espacio quizás sea la

diferencia más relevante, así como la evidencia del carácter de “escenario” del espacio teatral y la visión de que se trata de un trozo de realidad creada, disminuyendo una ilusión de realidad que en la cinematografía se ve potenciada hasta llegar a la convención de creer que el espacio fílmico es real.

Otro autor que ha fijado su atención en la adaptación cinematográfica de textos teatrales es J. A. Ríos Carratalá, quien en su libro *El Teatro en el cine español* (2000) hizo un análisis, por un lado, de cómo la cinematografía española ha recogido el teatro como tema argumental y, por otro, del abanico de posibilidades que surgen cuando un film se basa en una obra teatral previa, explicadas con ejemplos

paradigmáticos. De este estudio parcial de un corpus formado por nueve films y, admitiendo sus limitaciones, el autor extrae una serie de conclusiones que conviene recordar, ya que afectan de forma directa a los films de nuestro corpus. La primera observación se refiere a la necesidad de individualizar cada adaptación cinematográfica dependiendo de las características intrínsecas de la obra teatral, guardando siempre una coherencia entre los añadidos por el guionista y el texto de partida. A ella se suma la recomendación de elegir de forma argumentada la realización de un film que parta de una obra de teatro, teniendo en cuenta que “el éxito popular de una obra teatral no supone ninguna garantía de éxito para la adaptación. Intentar aprovecharse del posible tirón de un título que haya triunfado en los escenarios supone un primer paso hacia el fracaso si no media una reflexión previa sobre sus verdaderas posibilidades cinematográficas” (Ríos Carratalá, 2000: 236). Esta observación parece no haber sido seguida por los productores del corpus tratado, cuya pretensión fue sin duda, repetir los éxitos de taquilla teatrales y aprovechar el éxito popular del actor.

A este objetivo se puede añadir otras razones relacionadas directamente con el actor, ya que según Mariano Ozores “(...) Paco Martínez Soria sólo hacía una película al año, pero tenía que ser una comedia que él hubiera hecho en teatro porque lo que jamás hacía era aprenderse el texto. No podía aprenderse los. Pero sí se sabía el texto de las comedias que había hecho, así que cuando escribíamos los guiones teníamos que dejarle sus párrafos tal y como él los había dicho. No se podía cambiar absolutamente nada” (Gregori, 2009: 292).

En el caso de las películas de Martínez Soria, el aspecto que más relevancia puede ofrecer es la adecuación de siete obras teatrales a su presencia como actor principal, a la búsqueda de un éxito de taquilla y a su adhesión a una línea general discursiva de posicionamiento ante la llegada de la modernidad. De esta forma, se verá de forma individual cuáles son las coincidencias y, sobre todo, los cambios y adiciones de cada guion para evidenciar cómo cada obra, de cronología cercana o lejana, ha sido modificada para

adaptarla al contexto preciso del Tardofranquismo. La homogeneidad en la labor de traslación del medio teatral al cinematográfico proviene de la presencia constante de un número reducido de guionistas (fig. 1), los cuales consiguieron que el éxito inicial se fuera ratificando película a película, constatándose que el paso del medio teatral al cinematográfico obtenía el visto bueno de unos espectadores que no consideraban redundante ver al actor interpretar los mismos papeles en el escenario y en la pantalla.

Tras el proceso de adaptación de la obra teatral de Lázaro Carreter y solamente un año después del éxito de la versión cinematográfica<sup>54</sup>, la productora de Pedro Masó volvió a confiar a Pedro Lazaga la adaptación de otra obra de teatro que Martínez Soria ya había interpretado en el teatro y cuyo guion fue escrito por el propio Masó y Vicente Cuello (1915-2006). *¿Qué hacemos con los hijos?* es una obra de Carlos Llopis (Carlos Fernando Fernández Montero Llopis, 1912-1971) que se estrenó en el Teatro Cómico de Madrid el día 2 de octubre de 1959 con Pepe Alfayate (1900-1971), Rafaela Rodríguez (1890-1970) y Aurora Redondo (1900-1996) como protagonistas.

Al día siguiente de su estreno el dramaturgo y crítico Alfredo Marqueríe (1907-1974) publicó una crítica en el diario *ABC* en la que destacaba las interpretaciones de los actores y los elementos positivos de una tragicomedia y sainete actual que tras un “prólogo sintético y expresivo” después “se desarrolla con arreglo a los clásicos patrones del género, dosificando sabiamente lo dramático y lo cómico y buscando la inspiración en temas y tipos populares y madrileños”. Una obra que, según el dramaturgo y crítico, se centraba en “la angustia que tantas veces proporciona a los padres la educación de los hijos” y lograba “hacer reír al público, y cuando se lo propone, también sabe conmovérselo”. Pero era el desenlace abierto de la obra donde residía su punto fuerte, ya que según Marqueríe, “si Llopis hubiera

54 Por su especial relevancia, el origen teatral de *La ciudad no es para mí* se tratará en la parte II, en el capítulo dedicado al film, al igual que los estudios de caso de *Hay que educar a papá* y *El alegre divorciado*.



dado respuestas cerradas a todas esas preguntas y también a la que el título encierra, no habría logrado una obra tan sugestiva y al propio tiempo, dentro de lo sainetesco, tan verdadera y entrañable como la que anoche dejó fluir y discurrir a imitación del eterno devenir heraclítico” (ABC, 3/10/1959: 51).

La acción de la obra de Llopis comienza con un prólogo en el que un locutor y una locutora de radio recitan anuncios radiofónicos y entrevistan a Cayetano, un taxista que, tras encontrar en su taxi un maletín lleno de brillantes valorados en dos millones de pesetas, lo había entregado en la Delegación de Tráfico. Durante la entrevista el taxista relata lo orgulloso que está de sus cuatro hijos y, de forma paralela a su parlamento, se producen pequeñas escenas secundarias en el escenario que contradicen los méritos de cada hijo expresados por el padre. Isidro, el hijo mayor, no es el taxista nocturno modélico que su padre cree, ya que se relaciona con una prostituta; su hija Carmenchu hace novillos en la academia de peluquería para salir con un chico; Antoñito, que se supone que está a punto de acabar la carrera de Derecho, en realidad es un torero *amateur* y la menor, Paloma, que parece predestinada a ser ama de casa, lo será, pero siendo esposa de un guardia urbano, la profesión más odiada por el taxista.

En la segunda parte del acto primero el personaje clave es Remedios, la asistente de la familia, porque es quien descubre a Cayetano la verdad sobre sus hijos. Este, tras la incredulidad y el disgusto inicial, decide imponer en su casa unas reglas más estrictas y en una reunión familiar improvisada descubre que sabe la verdad e insta a sus hijos a acatar sus órdenes. A Isidro le ordena que deje de trabajar de noche con el taxi y vuelva al taller mecánico, a Antonio le obliga a seguir estudiando y a Carmenchu le comunica que, dado que no va a la academia de peluquería, se quedará en casa ayudando a su madre. Esta escena condensa toda la intensidad dramática de la obra y es su núcleo argumental, porque muestra la distancia generacional entre Cayetano y sus hijos y recalca con violencia verbal el malestar que provoca entre sus miembros la estructura vertical familiar:

“— Antoñito. — De acuerdo, padre; pero es que para ti no hay más razón que la tuya.

— Manola. — ¡Antonio!

— Carmenchu. — ¡Claro! Como es... ¡el patriarca!

— Cayetano. — No estoy muy seguro de lo que es eso, pero, sí. ¡Soy el patriarca! Y vosotros sois tres sinvergüenzas, por muy temprano que me levante” (Llopis, 1973: 48).

La conversación familiar crece en intensidad con la intervención de Manola, la madre, quien reprocha a Cayetano que solo hable de sus desvelos para mantener a la familia y sus largas horas al volante para ganar el sustento y no reconozca su continua labor como madre y esposa, que la mantiene activa y ocupada las veinticuatro horas del día. El acto se cierra con la aparición de Paloma y su novio Enrique, quien manifiesta su deseo de hablar con Cayetano para formalizar su relación. El hecho de que el pretendiente sea guardia urbano, es la gota que colma el vaso y hace caer a Cayetano en un estado de *shock*.

El segundo acto comienza en una taberna donde Ceferino, amigo de Cayetano, ha ido a buscarle. Preocupado por la situación familiar de su amigo, Ceferino reconoce que la educación de los hijos no es fácil y le sugiere que deje margen a sus hijos para que prueben los tipos de vida que desean. De esta forma, si el conocimiento de la verdad llegó a través de la criada, la solución al problema planteado vuelve a surgir de otra persona ajena, aunque cercana, al núcleo familiar.

El segundo cuadro del segundo acto contiene el desenlace de la obra. Cayetano pone en marcha su plan y acepta al novio de su hija, devuelve el capote a Antonio y las llaves del taxi a Isidro. Todos prosiguen con sus respectivas ilusiones y Cayetano se queda solo en casa, rezando para que no le pase nada a Antonio, que va a debutar en una corrida, mientras cae el telón.

Esta obra, ya conocida en los escenarios como se ha indicado, fue la elegida por la compañía de Martínez Soria para la reinauguración del Teatro Talía de Barcelona, del

cual era propietario, el día 6 de diciembre de 1960. Frente a una platea llena, ante el alcalde de la ciudad y tras unas palabras del director del Instituto del Teatro de Barcelona y del Real Conservatorio del Teatro de Madrid, don Guillermo Díaz Plaja, Martínez Soria también se dirigió al público barcelonés “para agradecer las muestras de cariño” (*ABC*, 07/12/1960: 83). Acompañado de Asunción Montejano, Mercedes Aguirre y Marujita Rius, el actor representó una de las comedias que con el tiempo se convirtió en uno de sus triunfos más taquilleros en el teatro.

Dos días después de la reapertura del edificio la prensa volvía a recoger la noticia y daba cuenta de la buena acogida de la “pieza de humor, concebida en estilo de sainete, pero con moraleja. Su tema central es el eterno problema de las relaciones entre los padres y los hijos”, destacando que la comedia “como es obligado en los sainetes”, “se fía a la pintura de los personajes que, además de graciosos, deben responder a genéricos tipos populares”. Personajes que tenían a la cabeza al “bueno de Martínez Soria”, que “aparece en esta ocasión transfundido en el taxista «Cayetano», un hombre honesto, campechanote y probo, que cree ciegamente que sus cinco retoños son los mejores del mundo”. El crítico firmante, A. Martínez Tomás, aporta además una reflexión sobre el relevo generacional que anida en la obra, apuntando que “los chicos son los chicos, y representan a una generación que no piensa exactamente como los autores de sus días” y que “en consecuencia, a lo más que puede aspirarse es a una transacción”. Además, añade que la combinación de sainete y lección moral es la clave de la obra, ya que es “allí donde el público se encuentra a sus anchas y muestra con carcajadas y torrentes de risa su aprobación, es en lo asainetado, en lo costumbrista. Es la gracia popular y descarada de esos tipos de un Madrid ya un poco en el ocaso, lo que interesa y conmueve” (*La Vanguardia Española*, 8/12/1960: 31).

Antes del salto al medio cinematográfico la obra teatral pasó por la televisión: durante el año 1966 el programa *Estudio 1* de Televisión Española (TVE) emitió una representación con un cartel de actores distinto y con Cayetano Luca de Tena como director y realizador (*ABC*, 7/09/1966: 67).

A finales de ese mismo año se inició el proceso administrativo previo al rodaje de la versión cinematográfica y, según la documentación que se encuentra en el Archivo General de la Administración<sup>55</sup>, el expediente de solicitud de rodaje fue firmado el 21 de diciembre de 1966 y sellado en la entrada de registro el día 24 del mismo mes. En el expediente se especifica que el presupuesto económico previsto ascendía a 7.512.184 pesetas y que la fecha de inicio de rodaje sería el día 16 de enero de 1967, previendo que serían necesarios 21 días de filmación en exteriores y 21 en interiores. También se incluía la ficha técnica y un resumen argumental:

“Antonio es un castizo y confiado taxista que presume de tener los hijos más buenos del mundo: Juan, el mayor, le ayuda al volante del taxi, haciendo el turno de noche; Luisa será la mejor peluquera de señoras; Antoñito estudia para abogado, y Paloma, que «va para mujer de su casa», se casará cualquier día con un millonario... Pero la verdad es que Antonio ignora lo que son, en realidad, sus hijos: Juan, un golfo que utiliza el taxi para ir de juerga; Luisa, una aspirante a cantante yeyé; Antoñito, un maletilla que sueña con ser El Cordobés; y Paloma con quien quiere casarse es con un guardia de la circulación, enemigo natural de todos los taxistas...

El día en que Antonio descubre esta amarga verdad, multiplicada por cuatro, sufre además de una terrible decepción, un furioso ataque de ira. Se enfrenta violentamente con sus hijos, con María, su mujer, que naturalmente se pone de parte de éstos... Y en el hasta entonces tranquilo hogar se crea una enrarecida atmósfera de guerra fría. Los hijos se rebelan. Antonio nunca se ha preocupado de ellos, nunca les ha preguntado lo que querían ser en la vida. Y en fin de cuentas son ellos, los hijos, quienes deben elegir su porvenir.

Desde entonces, Antonio es como un huespede [sic] molesto en su propia casa. Apenas le hablan. Está solo, ro-

55 Archivo General de la Administración, Caja (3), 121, 36/04961.

deado de una familia hostil, que le obedece a la fuerza, sin cariño y sin convicción. Luisa, más rabiosa, más decidida que sus hermanos, abandona un día el hogar paternal para correr una aventura lamentable de la que regresará con las alas cortadas y los ojos brillantes de lágrimas.

Aconsejado por la experiencia de su compañero Ceferino, Antonio cede, al fin. Su violencia no ha dado resultado. Ahora ensayará la tolerancia. Hay que dejar hacer a los hijos lo que quieran para que se convenzan de que están equivocados... Pero tampoco esto dará el resultado que busca Antonio. Y Juan, el mayor, volverá a meterse en líos de faldas y de dinero; y Antoñito llegará a vestirse de luces para torear una novillada sin picadores, y Paloma acabará casándose con el guardia...

Sin embargo, cuando unos años después, se encuentran solos Antonio y María, y es Navidad y la casa está silenciosa y triste y casi no parece Nochebuena, los dos echarán de menos a sus hijos ausentes porque ahora los necesitan mas [sic] que nunca. Y buenos o malos, felices o desgraciados, es mejor tenerlos allí, sentados a la mesa familiar, como antes... Y quizás porque es Nochebuena, Juan y Luisa y Antoñito y Paloma, que se fueron un día de casa para seguir el rumbo de sus vidas, volverán a ella alegremente para sentarse con sus padres otra vez, en torno a la mesa en la que ahora solo había dos cubiertos”.

En la solicitud del permiso de rodaje se adjuntó la hoja de la Comisión de Apreciación, fechada el día 14 de diciembre, desestimando la concesión de la categoría de película de Interés Especial, así como la calificación de la comisión de censura, fechada el mismo día y que establecía que<sup>56</sup>:

56 Tal y como narra Vallés Copeiro del Villar: “La Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas creada en 1952 es objeto de reforma por el Decreto de 14 de enero de 1965, pasando a denominarse Junta de Censura y Apreciación de Películas. El objetivo de esta reforma era adaptar este órgano al nuevo sistema de protección al cine establecido por la Orden de 19 de agosto de 1964” (Vallés Copeiro del Villar, 2000: 127). Las juntas se organizaban en comisiones, que respondían a tres funciones: “de censura de guiones, de censura

— “Guión [sic] muy «popular», de poca calidad”. La firma es ilegible, pero suponemos que es de Pascual Cebollada<sup>57</sup>.

— “Sin reparos de censura. En cuando al Interés Especial, es muy endeble y tópica la lección moral para concedérselo por el apartado 1º y absolutamente falta de condición artística para dárselo por el 3º”. Firma de Víctor Aúz.

Además, se añadía:

“ASUNTO. — El de la comedia del mismo título, de Carlos Llopis, que gira en torno a las incidencias de la familia de un taxista, cuyos cuatro hijos parecen tomar mal camino o un camino diferente al previsto por el padre.

INFORME. — Tema evidente popular, está entramado con el guión [sic] con el mismo tono festivo, aunque con un fondo entrañablemente humano e incluso sentimental. Puede dar, en consecuencia, una película de éxito corriente. Y aunque sus valores sociales son evidentes, sobre todo en el sentido familiar, no deja de ser algo vulgar que no justifica el interés especial. Los diálogos, incluso, no eluden ese tono populachero.

En consecuencia, no procede conceder el interés especial por ninguno de los apartados aducidos, ni siquiera con la garantía de una buena realización. O en todo caso, podría quedar condicionado a la realización.

A efectos de CENSURA, aprobado.

A efectos de APRECIACION, denegado”. Firmado por Pedro Rodrigo.

de películas y publicidad de las mismas y de apreciación de proyectos y películas” (Vallés Copeiro del Villar, 2000: 127). Sobre la censura durante los años sesenta ver también: Vaquerizo García, L. (2014). *La censura y el Nuevo Cine Español. Cuadros de realidad de los años sesenta*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

57 En el libro *Estados de Gracia: Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975)* de Jeroen Vandaele, se incluye un listado de censores cinematográficos con notas biográficas, entre los que se encuentran Pascual Cebollada, Víctor Aúz (también director y guionista de cine), César Vaca, etcétera.

El permiso de rodaje fue concedido el día 20 de enero de 1967 y en el documento acreditativo se especificaba que:

“Al presente proyecto se le reconoce un anticipo sin interés por la cuantía de un millón de pesetas que se hará efectivo una vez haya sido autorizada la exhibición de la película, conforme a lo establecido en el artículo 23 de la O. M. de 19 de agosto de 1.964”. “Deberá incluirse en los títulos de cabecera de la película, uno con referencia concreta a la zona geográfica, ciudades o pueblos de España, donde se hayan rodado los exteriores, así como en el caso de que la película se ruede total o parcialmente en Estudios españoles, el nombre de los mismos y ciudad donde se hallen enclavados”.

Al igual que en el expediente de *La ciudad no es para mí*, en el de este film hay incluida una hoja firmada por Carlos Fernández Montero, alias Carlos Llopis, autor teatral, cediendo los derechos de su obra teatral *¿Qué hacemos con los hijos?* para que se realice un guion cinematográfico con el mismo título.

En otra carpeta de documentos<sup>58</sup> se halla el expediente de calificación para mayores de 18 años, concedido tras la reunión de la comisión celebrada el día 20 de marzo de 1967. En ella se encuentran los siguientes comentarios: “Creo que es película que con algunos cortes puede quedar para todos” (Firma ilegible), “Se debe modificar el diálogo de los padres. De otro modo quedaría a mi juicio para 18 años” (Firma de Elisa de Lara, quien le concede la clasificación de mayores de 14 años). Finalmente, en un documento firmado el día 21 de marzo la comisión de censura acuerda declararla “Autorizada únicamente para mayores de dieciocho años, sin adaptaciones”. El mismo día, el 21 de marzo, se concedía también la licencia de exhibición y el Domingo de Resurrección, el día 24, se estrenaba la película en los cines Palacio de la Prensa, Bilbao, Progreso y Velázquez de Madrid (*ABC*, 24/03/1967: 11).

A pesar del estreno de la película, la obra teatral no perdió vigencia y fue incluida en la programación de TVE, en

concreto, se volvió a emitir la versión de Cayetano Luca de Tena en el programa *Estudio 1* del día 20 de diciembre de 1967 (*ABC*, 20/12/1967: 111).

El guion de la película de Lazaga supuso una actualización de la historia, muy evidente, por ejemplo, en la sustitución de la entrevista radiofónica a Cayetano por la entrevista televisiva a Antonio (nombre del padre en el film), pero también supone un giro ideológico al variar el desenlace. En la obra de teatro el telón se cierra sobre un atribulado Cayetano que reza para que a su hijo torero no le pase nada en su debut taurino y la esencia de la obra gira en torno al problema de cuál es el método más adecuado para educar a los hijos, presentándose al padre protagonista como trabajador y honesto pero incapaz de hacer coincidir sus intereses con los de sus hijos.

En la versión cinematográfica Antonio (Martínez Soria) sufre el mismo proceso de engaño y desengaño, pero consigue encauzar la vida de sus hijos hacia las actividades que él considera honrosas, logrando que su hijo torero retorne a los estudios, que su hijo mayor deje la vida nocturna disoluta y que su hija cabaretera se dé cuenta de la inmoralidad y el peligro que rodea a la profesión. De esta forma, mientras Cayetano expone sin pudor ante el espectador teatral sus dificultades como padre y esposo y sus aprietos para establecer una línea de continuidad con la generación de sus hijos, encomendándose a Dios como única solución, el padre cinematográfico, consciente de sus apuros para perpetuar su poder patriarcal, pasa a la acción y utiliza una estrategia para que sus hijos acaten su voluntad y vuelvan al orden establecido.

Esta diferencia entre un padre resignado y un padre resolutivo es el elemento añadido al texto teatral que relaciona el film con el anterior, ya que el cambio del desenlace conecta a Antonio con Agustín Valverde. Frente al acto pasivo del rezo final de Cayetano, Antonio toma el testigo activo del protagonista de *La ciudad no es para mí* y no se resigna a no lograr eliminar las distancias entre él y sus hijos, imponiendo su forma de vida en la siguiente generación.

Tras un espacio de cuatro años en los que Martínez Soria protagonizó un bloque de cuatro películas con guiones

58 Archivo General de la Administración, Caja (3), 121, 36/4385.

literarios que no estaban basados en textos teatrales previos (*El turismo es un gran invento*, *Abuelo Made in Spain*, *¡Se armó el belén!* y *Don erre que erre*), el actor inició otra etapa hasta 1975 en la cual los films volvieron a ser adaptaciones de obras teatrales previas, siendo el primero el de *Hay que educar a papá*, una versión de *La educación de los padres* de José Fernández Del Villar (1888-1941), donde la cuestión generacional retornaba a ser la esencia del argumento<sup>59</sup>.

Con el uso de la obra *La cigüeña dijo sí. Escenas de la vida hogareña*, en dos actos como punto de partida de un nuevo guion, se volvió a recurrir al autor Carlos Llopis como fuente literaria<sup>60</sup>. Según consta en la edición de la obra, esta habría sido estrenada en el Teatro de la Comedia de Barcelona el 25 de noviembre de 1951, pero la información periodística señala que el estreno tuvo lugar unos días más tarde, el 18 de diciembre (*La Vanguardia Española*, 18/12/1951: 18; *ABC*, 19/12/1951: 41). En el Teatro Cómico de Madrid la compañía de Alfayate la estrenó el 10 de enero de 1952 (*ABC*, 11/01/1952: 23)<sup>61</sup>. El propio autor firmó una *Autocrítica* donde menciona a los actores protagonistas de su obra: “Humorada sin estridencias, servida maravillosamente por esa gran pareja formada por Rafaela Rodríguez y José Alfayate; que han logrado la perfección en algo tan difícil como es la sinceridad en lo cómico: y con ello, marcan la tónica al resto del reparto: corto y por eso, difícil de interpretar” (*La Vanguardia Española*, 18/12/1951: 18).

La obra transcurre en Madrid, en casa de Antonina y Eduardo. El cuadro primero comienza “a última hora de la tarde de un día de mediados de primavera” (Llopis, 1953: 87) y durante la acción el espectador va acumulando información sobre la familia de la historia, compuesta de dos matri-

59 Se tratará en el epígrafe dedicado al film en la Parte II.

60 Otras adaptaciones de obras de Carlos Llopis son: *Más acá del más allá* (*Maldición gitana*, Jerónimo Mihura, 1954), *La vida en un bloc* (*La vida en un bloc*, Luis Lucía, 1956), *El amor tiene su aquel* (*Las mujeres las prefieren tontos*, Luis Saslavsky, 1965), *¿De acuerdo, Susana?* (*Casi un caballero*, José María Forqué, 1963).

61 De la obra también se estrenó una versión en Lisboa el día 18 de noviembre de 1951.

monios, el formado por Antonina y Eduardo y el compuesto por Claudio, hijo de Antonina, y Pili, hija de Eduardo. Los primeros se adivinan de mediana edad y los segundos son jóvenes. A lo largo del cuadro se recibe la visita de un abogado caído en desgracia que va a solicitar un puesto de contable en las empresas de Eduardo, Claudio espera los resultados de sus exámenes para ocupar una plaza de catedrático y Pili deja traslucir que está embarazada. El bloque de escenas acaba con Antonina y Eduardo tomando un jerez después de haber visto en el cine *Lo que el viento se llevó*. La visión de Clark Gable parece haber despertado en Antonina cierta picardía, muy pacata, eso sí, y su intento de emular una escena de la película acaba con su marido arrastrándose con un ataque de ciática tras haberla cogido en brazos para llevarla a la cama.

El cuadro segundo transcurre al día siguiente. Pili le dice a Antonina que va a ser madre, después a Eduardo y por último a su marido, cuya frialdad ante la noticia y su empeño en seguir relatando que ha ganado la plaza de catedrático hace enfadar a las mujeres. Para contentarlas Eduardo aconseja a Claudio que se haga el desmayado y que finja que la noticia lo ha impactado. El cuadro acaba con toda la familia y las criadas brindando con champán.

El cuadro primero del segundo acto tiene lugar dos meses después. La acción consiste en describir las distintas reacciones de los personajes ante la próxima maternidad de Pili. Antonina se dedica a planear toda la vida futura de su familia, tomando decisiones y anticipándose con los preparativos, Eduardo intenta frenarla sin éxito, Pili vive obsesionada con dar larguísimos paseos y comer castañas y huevos fritos y Claudio vive resignado a llevar corbatas chillonas y a seguir a su esposa durante los paseos. El giro narrativo llega cuando Antonina acompaña al médico a Pilar y allí se descubre que la joven no está embarazada y que quien sí lo está es Antonina.

El cuadro segundo comienza con el relato del enfado de Claudio y Pili por su frustrada paternidad frente a la de sus propios padres. Cuando van a casa de Eduardo y Antonina para despedirse porque se marchan de Madrid, llama el médico que ha atendido a ambas mujeres para comunicarles que ha habido un error en el diagnóstico y que Pili sí está

embarazada, acabando la obra con la enorme felicidad de los cuatro y con el abogado del principio llamando por teléfono a su esposa para reconciliarse y ser también padre.

Sin la gracia de obras como *Anacleto se divorcia* y sin la elaboración narrativa de *La educación de los padres* o de *¿Qué hacemos con los hijos?*, también de Llopis, *La cigüeña dijo sí* es una obra anodina, sin diálogos brillantes que posiblemente aumentase su interés con el buen hacer de sus actores, pero cuya lectura no es equiparable a la de otras obras que han servido de punto de partida para films del ciclo.

El guion de la película de Lazaga, *El padre de la criatura*, parte del eje central de la obra, en realidad, lo único que pasa en ella, que es el doble embarazo de una pareja y de sus propios padres. Con algunas diferencias y con abundantes adiciones que hacen mucho más ameno el film. La diferencias son mínimas: en la obra de teatro Claudio es hijo de Antonina y Pili de Eduardo, mientras que en el film es Pili la que es hija del matrimonio protagonista, un matrimonio de largo recorrido. Tampoco aparece el personaje del abogado y por tanto, no hay ninguna referencia a divorcios ni separaciones ni segundas nupcias, con lo cual, la película se limita al modelo de matrimonio único e indisoluble. También se mantienen las manías de Pili sobre los paseos interminables, las corbatas llamativas, la afición por las castañas y el odio a los huevos fritos, cuestiones puramente anecdóticas.

El film, por su parte, aporta la introducción sobre los efectos de la primavera, el carácter inicial extremadamente serio de Eduardo y su posterior recuperación del interés sexual, la vecina joven y sexi del bloque donde viven Eduardo y Antonina, la nueva secretaria joven y guapa de Eduardo, los paseos por el parque de atracciones, la compra de un coche nuevo, los sustos de Claudio a Pili para que se quede embarazada, el rodaje del *spot* publicitario en el templo de Debod<sup>62</sup>, el parto en el sanatorio y el personaje

62 En *El padre de la criatura* hay una escena interesante por su polisemia. Cuando se rueda el *spot* publicitario en el Templo de Debod se evidencia cómo la narración fílmica, publicitaria y no de ficción en este caso, coloca al cuerpo de la mujer como receptora de la mirada masculina, tanto del equipo técnico, como de los posteriores espectadores y,

del taxista, que acaba casado con la vecina sexi.

La obra de Llopis fue llevada al cine en Argentina por Enrique Carreras (*La cigüeña dijo sí*, 1955) y en 1971 el mismo director filmó otra versión titulada *La familia hippie*, donde se variaba el argumento original. En México también se hizo una versión dirigida por Rafael Baledón en 1958 y estrenada en 1960. En ella se ampliaba la historia original, ya que al principio los cuatro protagonistas son todavía solteros, y se adaptaba al contexto mexicano. El título fue reutilizado recientemente en el primer capítulo de la décima temporada de *Cuéntame cómo pasó* (RTVE, 2001-), sin que las vivencias de los Alcántara tuviesen que ver con el contenido de la obra de teatro. En la versión de Lazaga el título fue sustituido por *El padre de la criatura*, recalcando así la importancia del personaje principal masculino interpretado por Martínez Soria.

Procedente de un autor más contemporáneo, *Cosas de papá y mamá* de Alfonso Paso (Alfonso Paso Gil, 1926-1978) sirvió de base a la película de Lazaga estrenada en 1973 y titulada *El abuelo tiene un plan*.

La figura de Alfonso Paso presenta una relación muy estrecha con el ámbito cinematográfico porque aparte de las obras teatrales de su autoría que fueron trasladadas al cine, durante una época de su vida se dedicó a la elaboración directa de guiones para cine, a la dirección de películas e incluso a pequeñas intervenciones como actor. La profusión de su obra escrita, que incluye obras de teatro y guiones cinematográficos pero también artículos periodísticos de opinión, y el talante popular de la misma ha hecho que a Paso no se le reconozca académicamente el peso teatral que tuvo durante los años cincuenta y sesenta, una presencia que tuvo un carácter que trasciende lo artístico y llega a lo

---

además, crea un juego simbólico al estar rodada en un espacio ligado al discurso del Régimen. El Templo de Debod, ubicado en el lugar que ocupó el Cuartel de la Montaña, representaba las ansias del Régimen por aparentar una internacionalización que menguase el aislamiento que había vivido España desde el final de la II Guerra Mundial. De forma que se crea un juego de espejos entre el *spot* publicitario de la marca de paraguas del film y el uso publicitario del Templo como ejemplo de reconocimiento internacional.

sociológico y que fue acompañada de un éxito de público fiel. El divorcio entre su presencia teatral, el triunfo constante en la taquilla y la, en general, buena acogida de la crítica, con el desinterés académico solamente puede entenderse por los prejuicios ante un autor que a menudo prefirió la cantidad a la calidad y que acompasó ideológicamente el desarrollo de la dictadura desde la Posguerra hasta la Transición<sup>63</sup>.

Sus inicios como guionista se encuentran en los años cincuenta, con su participación en films de corte negro y policiaco, prosiguió trabajando como guionista a sueldo para Benito Perojo y en la década de los sesenta alcanzó sus más altas cotas cinematográficas (Ríos Carratalá, 2003: 137-146).

Como director se puso tras la cámara en *No somos ni Romeo ni Julieta* (1968), *Vamos por la parejita* (1969), *La otra residencia* (1969), *Los extremeños se tocan* (1969), *Ligue Story* (1971) y *Celos, amor y Mercado Común* (1973), trabajos a los que se suman sus intervenciones en programas de TVE, lamentablemente mal documentados por falta de grabaciones y de información administrativa precisa (Ríos Carratalá, 2003: 144-5).

La obra teatral *Cosas de papá y mamá* fue estrenada el día 8 de abril de 1960 (ABC, 07/04/1960: 63) en el Teatro Infanta Isabel con la compañía de Manuel Dicenta e Isabel Garcés como protagonista y Arturo Serrano como director. La *Autocrítica* de Alfonso Paso (ABC, 08/04/1960: 59-60) justificaba el aire “optimista” de la obra y declaraba que era “una comedia sobre la ilusión” y que parecía insertarse en un nuevo grupo de obras sobre “viejos y jóvenes frente a frente. Los viejos y los jóvenes se encuentran, pelean cómicamente y pactan, por fin, en «Cosas de papá y mamá», y tal

63 Son muy escasos los monográficos sobre Alfonso Paso. Sobre él hay entradas en libros de historia del teatro español. En los últimos años ha sido objeto de una tesis doctoral: *Alfonso Paso y el teatro español durante el franquismo* de José Payá Beltrán. Un listado de sus obras adaptadas al cine, así como de sus guiones y sus películas como director se encuentra en: Navarrete-Galiano, R. (2002). *El teatro de los 50 en el cine español. Curso de promoción educativa Cine y Literatura: el teatro en el cine*, pp. 74-81. Ríos Carratalá le dedica un epígrafe en: Ríos Carratalá, J. A. (2003). *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)*. Alicante: Universidad de Alicante, 134-146.

vez descubramos al final que no son tan jóvenes los jóvenes, ni los viejos tan viejos, sino que, por encima de la edad, la capacidad de amor e ilusión es lo que quita o echa encima los años a la gente”. Al día siguiente del estreno, Alfredo Marquerie dedicó una loa a la obra en la que destacó la combinación de influencias dramáticas y una frescura que lograba su objetivo de comicidad (ABC, 09/04/1960: 79-80).

En el mes de julio se anunció que: “La compañía titular del Infanta Isabel, para cumplir sus compromisos con las plazas del Norte (Gijón, San Sebastián, Bilbao, etcétera) y en su tradicional temporada en Barcelona, en el teatro Comedia, interrumpe en pleno éxito “COSAS DE PAPÁ Y MAMÁ” de ALFONSO PASO, después de más de 200 representaciones triunfales para el autor y para toda la compañía titular, especialmente para ISABEL GARCÉS” [mayúsculas en el original] (ABC, 22/07/1960: 52).

En el teatro Comedia de Barcelona, donde se representaba la obra, fueron concedidos los *Premios de la Crítica* y en reconocimiento a la interpretación de Isabel Garcés, le fue concedido uno como intérprete femenina (ABC, 16/11/1960: 78). Mientras la obra de Paso cosechaba un gran éxito, según las sucesivas notas de prensa del diario ABC, Martínez Soria también contaba con el favor del público del Teatro Maravillas madrileño con la recuperación de *El abuelo curro*, de C. F. de Sevilla y G. Hernández Mir.

*Cosas de papá y mamá* fue representada por otras compañías: “También Társila Criado y Juan Beringola recorren Andalucía con *LOS CACIQUES*, de Arniches; *COSAS DE PAPÁ Y MAMÁ* y *COMO CASARSE EN SIETE DÍAS*, de Paso, *DOÑA CLARINES*, de los Quintero y *EL SOMBRERO DE COPA*, de Vital Aza; luego actuarán en Lugo, Logroño, Valladolid, León...” [Mayúsculas y cursiva en el original] (Álvaro, 1964: 380), incluso hasta fechas tan recientes como octubre de 2015 en el Teatro Quevedo y con María Luisa Merlo como protagonista.

En 1961 José Antonio Nieves Conde adaptó la obra con el título de *Prohibido enamorarse*, con Isabel Garcés y Ángel Garisa como intérpretes. La actriz se mantuvo en la versión de Lazaga cuyo guion estuvo a cargo de Vicente Coello, Mariano Ozores y Juan José Daza.

En el Archivo General de la Administración<sup>64</sup> se conserva una hoja fechada el día 4 de noviembre de 1972 en la que consta el depósito de tres ejemplares del guion para su lectura por parte de la comisión de censura. También se conserva la hoja de la comisión de ordenación de guiones, fechada el día 15 de noviembre de 1972, donde tres miembros autorizan el guion y la protección de forma provisional, ya que la autorización definitiva se producía tras el visado de la película rodada. En este documento se incluye el argumento:

“El Dr. Bolt tiene la teoría de que muchos enfermos, que acuden al médico no padecen otra enfermedad que la tristeza por ser viejos, por no tener quien les quiera ni encontrar cómo ocupar su vida.

Luchy, su secretaria vive con una tía de cierta edad, Elena, solterona. Leandro, viudo, pasa medio año en casa de un hijo casado y el otro medio en la de su hija también casada. Nuera y yerno no le quieren y él se siente enfermo, como también padece de enfermedades inexistentes Elena.

Luchy, que ha visto a los dos en la clínica, donde además se pelean, envía una carta a cada uno, para una cita misteriosa. Los dos acuden, se conocen y hacen novios y por fin se casan, rejuveneciéndose los dos muy felices. El Dr. Bolt termina cara al público, confirmando su teoría”.

Un argumento no exento de algunas modificaciones y advertencias, como la de no excederse en las secuencias 16 y 37 del guion presentado. De forma concreta, el documento incluye los comentarios de tres miembros de la comisión de censura:

— Primer informe: “Fundada en una comedia de Alfonso Paso, es un guión [sic] de humor, de cierta picaresca y también con una tesis de humanidad muy plausible. Atendiendo a no excederse en las secuencias indicadas, no ofrece reperos [sic] para su aprobación”. Firmado por el reverendo padre César Vaca.

— Segundo informe: “Un jugueteón cómico algo desenfadado que cuenta las aventuras de dos otoñales que encuentran de nuevo, con el amor, la ilusión de vivir. El propio guión [sic] señala las figuras de los protagonistas, Isabel Garcés y Paco Martínez Soria y ello hace que debe entenderse que las escenas que pueden resultar algo chabacanas se irán del lado de la simple comicidad. No presenta, por consiguiente, problema ninguno de censura ni siquiera desde el punto de protección económica que es susceptible de serle concedida. Protagonistas: Leandro, Elena. Participantes: todo el resto del no muy numeroso reparto incluida la pandilla infantil, exclusión hecha de los personajes meramente episódicos, pintor, taxista, fontanero, (?), etcétera”. Firmado por Jaime Mariscal de Gante.

— Tercer informe: “Advertencia general: evitar exhibicionismo excesivo de piernas, etcétera (por ej., cuando la chica se sube a sacar cosas de un armario y la mira el abuelo)”. “Se trata de una comedia ligera y desenfadada en la que buscan la comicidad con situaciones mas [sic] o menos divertidas por las que pasa una pareja de enamorados— personas ya mayores y pachuchas— que han de ocultarse de los familiares cuando están juntos y terminan casándose. No encontramos motivos que la hagan incidir en las normas de censura y por ello proponemos su aprobación así como la concesión en principio de la protección económica”. Firmado por Jesús Acevedo.

La resolución de la junta de ordenación y apreciación de películas consta en un documento fechado el día 20 de noviembre de 1972 que certifica el visto bueno dado al guion. Se trataba de un documento necesario para obtener el permiso completo de rodaje, pero no definitivo, ya que la película, una vez montada, debía volver a ser examinada por la comisión.

Por su parte, la película *El calzonazos* está basada en una obra de Carlos Arniches (Carlos Arniches Barreda, 1866-1943) escrita en 1923 y titulada *La locura de don Juan*. El diario *ABC* anunció el estreno de la obra, una “*tragedia grotesca en tres actos*”, en el Teatro Comedia de Madrid para

64 Archivo General de la Administración, Caja (3), 121, 36/04651.



el siguiente sábado (ABC, 25/03/1923: 33), pero el estreno se aplazó hasta el jueves siguiente (ABC, 29/03/1923: 24). Arniches escribió seis “tragedias grotescas”, estrenadas entre 1918 y 1933. Según Manfred Lentzen “lo grotesco es algo monstruoso que despierta al mismo tiempo temor y risa. Consiste en la combinación o unión de lo cómico y lo horroroso, lo ridículo y lo trágico, y se basa en una desfiguración de las proporciones naturales de tal modo que se hacen patentes elementos de incongruencia y de distorsión” (Ríos Carratalá, 1994: 61)<sup>65</sup>. Según el mismo autor, en el caso de esta obra lo grotesco reside en la escisión interior que sufre el protagonista debido a su simulación, que le sitúa entre la razón y la locura (Ríos Carratalá, 1994: 63) y aunque lo grotesco se manifiesta de esta forma, el personaje, al igual que en las otras obras, retorna a un orden convencional que no se cuestiona (Ríos Carratalá, 1994: 64). Es decir, lo grotesco se utiliza como un recurso cómico de irrealidad controlada que no escapa de un orden establecido, característica importante que se trasladará a la posterior versión cinematográfica.

Volviendo a la obra teatral, la crítica al estreno apareció el día 6 de abril y en ella, alguien que firmaba como “F.”, relacionaba al protagonista de la obra con el de otra anterior de Arniches, la conocida *Es mi hombre*, estrenada en 1921 por Valeriano León (1892-1955) y Aurora Redondo<sup>66</sup>: “Uno y otro, tímidos, irresolutos, apocados, víctimas resignadas de su infeliz destino” (ABC, 06/04/1923: 24). La diferencia entre ambos es que:

65 Sobre esta etapa del teatro de Arniches ver el texto referido: Lentzen, M. (1994). La tragedia grotesca de Arniches y el teatro grotesco contemporáneo. En J. A. Ríos Carratalá (ed.), *Estudios sobre Carlos Arniches* (pp. 61-74). Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert y Diputación de Alicante.

66 De esta obra teatral escrita por Carlos Arniches se han realizado cuatro versiones cinematográficas: una de ellas dirigida en 1927 por Carlos Fernández Cuenca, otra estrenada en 1935 y dirigida por Benito Perojo, otra en 1957 dirigida por Ricardo Núñez y estrenada como *Lo que cuesta vivir* y la de 1966 dirigida por Rafael Gil. Esta última será mencionada en el capítulo dedicado a *La ciudad no es para mí* porque en ella aparecen Los Shakers actuando en directo.

“En «Es mi hombre», el recurso salvador para hacer frente a la vida está en algo tan humano como el representar la farsa del héroe por fuerza”, mientras que en *La locura de don Juan*,

“Un hombre abúlico que con sus complacencias lamentables es dócil instrumento de su familia, que lo lleva a la ruina por un inmoderado deseo de figurar, acepta lo que un amigo doctor le propone como única solución para que sus deudos le respeten y obedezcan sus menores indicaciones. La solución del doctor es prevenir a la familia de que la más leve contrariedad puede producir en su amigo graves complicaciones cerebrales, posiblemente la locura” (ABC, 06/04/1923: 24).

Una estratagema que tiene éxito porque se logra que “en la casa no se hace más que lo que dispone don Juan, por absurdo que sea” (ABC, 06/04/1923: 24), aunque el protagonista esté cerca de volverse loco de verdad y la solución al conflicto familiar acabe encontrándose en un cambio radical de estilo de vida. Para el crítico teatral el punto flaco de este argumento fue que se desvelaba demasiado pronto la estrategia que guía el desarrollo de la historia y pesaban demasiado las similitudes con *Es mi hombre*, ya que incluso los actores Valeriano León, Aurora Redondo y Carmen Andrés participaron en los estrenos de ambas obras<sup>67</sup>. La labor interpretativa es elogiada por el crítico y, según su relato, también lo fue por un público que “se sintió defraudado, aunque tuvo para el ilustre autor muy expresivos aplausos” (ABC, 06/04/1923: 24).

La verdad es que *La locura de don Juan* tuvo un éxito tibio y menor que otras obras anteriores del autor. Definida como un “tragedia grotesca”<sup>68</sup>, ha sido incluida por Ríos Carratalá (1990: 63) en el periodo artístico del autor delimitado por los años 1916 y 1921, caracterizado por una mezcla de géne-

67 Valeriano León y Aurora Redondo, unidos en la vida profesional y la privada, fueron los dos actores predilectos de Arniches.

68 Arniches escribió seis tragedias grotescas: *¡Que viene mi marido!* (1918), *Es mi hombre* (1921), *La locura de don Juan* (1923), *La condesa está triste* (1930), *La diosa ríe* (1931) y *El casto don José* (1933).

ros y una unión de fecundidad y genialidad que no siempre se dio durante su trayectoria.

En 1962 la compañía de Paco Martínez Soria repuso la obra, publicándose una *Antecrítica* escrita por el actor en la que se justificaba la recuperación de la obra porque “conserva íntegra su vigencia” (*ABC*, 03/05/1962: 81-82).

La obra general de Carlos Arniches se asemeja al ciclo de Martínez Soria por combinar un éxito económico constante y una aceptación del público coetáneo derivada de su adecuación al gusto más popular, con un olvido de los investigadores del teatro español. En Arniches se produce la combinación entre ser un autor teatral “rey del trimestre”<sup>69</sup> en su momento y, al mismo tiempo, recibir el siguiente tratamiento historiográfico: “Los artículos y estudios que se han ocupado de su obra son abundantes (...). Sin embargo, gran parte de esa bibliografía carece de interés. Comentarios que no superan el nivel de la anécdota, juicios laudatorios o descalificaciones superficiales, repeticiones de ideas prefijadas y vanaglorias sobre su persona” (Sotomayor, 1992: 5).

La tesis doctoral de M<sup>a</sup> Victoria Sotomayor Sáez, realizada en la Universidad Autónoma de Madrid en 1992, titulada *La obra dramática de Carlos Arniches*, de la que procede la cita anterior, es uno de los primeros estudios serios y completos sobre el escritor. Anteriormente, en Alicante, su ciudad natal, habían tenido lugar una serie de actos celebrados en 1986 que intentaban rescatar del olvido académico y teatral –sus obras casi no se representaban– al autor y fruto de este esfuerzo es la publicación *Carlos Arniches y el cine*, editada en 1987. También en Alicante se organizó en 1993 un Seminario Internacional para conmemorar el quincuagésimo aniversario de su fallecimiento, el cual dio lugar al libro *Estudios sobre Carlos Arniches*. Una de las escasas monografías sobre el autor fue escrita por J. A. Ríos Carratalá en 1990 y en ella se periodiza su obra, se fijan las características básicas de su teatro y se dedican varios

epígrafes a la recepción crítica, así como a su relación con la cinematografía.

La producción de Arniches, a veces en detrimento de su calidad, es asombrosamente profusa y fue constante durante los cincuenta años que el autor se dedicó al teatro. Quizás por el éxito que tuvo en vida o por la gran cantidad de obras que escribió, ha sido el autor más adaptado en la cinematografía española y, sin embargo, no hemos hallado ningún estudio profundo sobre la relación de Arniches y el cine, olvido quizás debido al que sufre en general el autor. Según Ríos Carratalá (1987: s/n) existen cuarenta y dos películas basadas en sus obras teatrales. Un listado de estos cuarenta y dos films fue recopilado por Juan de Mata Moncho Aguirre en el libro editado por la Generalitat Valenciana en 1986 titulado *Cine y literatura. La adaptación literaria en el cine español*. Posteriormente, Juan de Mata aumentó el censo a 56, convirtiendo a Arniches en uno de los autores teatrales más adaptado, con producciones españolas y sudamericanas (Ríos Carratalá, 1994: 230). En el año 2000 Juan de Mata le dedicó un epígrafe en su tesis doctoral titulada *Las adaptaciones de obras de teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*, donde recoge en forma de catálogo todas las versiones cinematográficas de las obras del autor, realizadas en su mayoría “antes de 1936, en una época de búsqueda para el cine español. Y en esa búsqueda, nada más seguro y fácil que acogerse a lo que ya había tenido éxito en el teatro” (Ríos Carratalá, 1987: s/n).

La obra que nos ocupa, *La locura de don Juan*, tuvo una adaptación cinematográfica en México (Gilberto Martínez Solares, 1939) que fue estrenada el día 4 de enero de 1940 y otra en Argentina, realizada en 1948 de la mano de Mario C. Lugones, ambas con el mismo título original. En España, sin embargo, se adaptó por única vez como *El calzonazos* y aunque ya se había superado con creces esa “búsqueda” del cine español, este volvía a confiar en el teatro para producir obras que conectasen con el público.

El guion literario fue escrito a dos manos por el omnipresente Vicente Coello y por Mariano Ozores y en la Biblioteca Nacional española se conserva una copia del mismo

69 La creatividad de Arniches le posibilitaba estrenar con una frecuencia inaudita y lograr estar siempre entre los autores que más recaudaban en cada trimestre teatral. Ver: *ABC*, 16/04/1946: 3.

titulado *El calzonazos. Versión libre de la obra teatral de Carlos Arniches “La locura de don Juan”*. Para Ríos Carratalá “es una película de las pensadas para el lucimiento del agobiante Paco Martínez Soria. La sola presencia de este actor hace desaparecer todos los demás elementos –como en el resto de los films que protagonizó para un numeroso público de fieles– y Arniches queda reducido al papel de dar una idea para el guion elaborado por Mariano Ozores y Vicente Coello con el fin de proporcionar suficientes oportunidades de lucimiento al actor. El resultado es simplemente Paco Martínez Soria” (1987: s/n).

Críticas al actor aparte, las conexiones entre una obra de teatro escrita en 1923 y una película rodada en 1974 debían existir en alguna parte y las encontramos en la sucinta relación de características que Andrés Amorós expone como determinantes en la valoración negativa del autor alicantino:

“Se intenta degradar el teatro de Arniches por cinco motivos:

- A) Por sainetesco (prejuicio contra los llamados géneros menores).
- B) Por humorístico.
- C) Por su presunto conservadurismo ideológico y estético.
- D) Por costumbrista.
- E) Por popular, de éxito” (Ríos Carratalá (ed.), 1994: 13).

Es decir, por las mismas razones por las que se ha menospreciado el conjunto de films de Martínez Soria que conforma el corpus. Otro punto en común es la vertiente teatral de Martínez Soria, pero también la de Mariano Ozores, autor de algunas obras de teatro y director “en serie” de films a veces más cercanos al concepto de teatro filmado que al de obra genuinamente cinematográfica.

Si leemos la obra de teatro original veremos que la esencia de la misma está recogida en el guion literario del film, pero este constituye una versión libre porque incluye escenas que no fueron escritas por Arniches. Según indicaciones de la edición de 1926, la acción transcurre en Madrid, en su contemporaneidad y el elenco de actores incluía a Valeriano León como don Juan y a Aurora Redondo como su hija Regina. Los

personajes son los mismos que en la versión cinematográfica, siendo el cambio más significativo que en la obra original conviven, junto a don Juan y su esposa, la madre y hermano de esta última, es decir, la suegra y el cuñado del protagonista, mientras que en el film lo hacen la cuñada y el sobrino.

En el primer acto, compuesto de once escenas, se plantea el núcleo del argumento: don Juan, un pusilánime padre de familia, está arruinado por el nivel de vida de su esposa e hija y se enfrenta al deseo de esta de casarse con un joven que, a todas luces, es un estafador. Su médico particular le receta unos sellos que dotan de vigor y autoridad a quien los consume y al mismo tiempo, informa al resto de la familia y al servicio que Juan padece de locura y puede tener un brote psicótico en cualquier momento, sobre todo, si se le contradice. En realidad, el medicamento es un placebo y el protagonista no padece ninguna enfermedad mental, consistiendo todo en una estratagema del médico para ayudar a don Juan a recuperar el control de su familia. Durante el segundo acto tienen lugar una serie de escenas en las que continúa el engaño y se dan situaciones cómicas, llegando el desenlace en el acto tercero. En las siete escenas que lo forman, don Juan expresa su hastío por ser obedecido pero temido por su propia hija y acaba confesando la verdad ante una familia que finalmente acepta someterse a su voluntad.

Como se ha comentado, el guion fílmico complica las situaciones creadas en la obra literaria y permite la inserción de escenas que tienen lugar en el espacio exterior. Una de las contribuciones del guion literario es el conjunto de escenas en las que Juan se viste de mujer para escapar a los enfermeros que lo quieren internar en un hospital psiquiátrico. Este uso del travestismo masculino como recurso cómico ya había sido utilizado en las adaptaciones que el actor había interpretado de *La tía de Carlos*, la obra inglesa de finales del siglo XIX que posteriormente sirvió de base para la filmación de la última película de Martínez Soria.

Pero las diferencias entre la obra teatral y la cinematográfica son más profundas, ya que también ofrece un discurso distinto que surge de su contextualización. El texto de Arniches puede entenderse desde el inmovilismo social

que él mismo defendía en su *Autorretrato* recogido por Ríos Carratalá: “Y otra cualidad magnífica que me adorna... (...) Es que en toda mi vida no me he movido de mi localidad” (1990: 158). Esta afirmación sorprendente era explicada de la siguiente manera: “Verán ustedes: yo creo que el mundo es un teatro y que cada uno tenemos designado, por nuestro mérito, un sitio en él para asistir a este espectáculo de la vida. Pero el mal gravísimo es que en este teatro casi nadie está en su localidad. Todos nos creemos preteridos con la que nos repartieron, y, desde luego, mal acomodados” (1990: 159). Esta falta de aceptación del lugar social que se ocupa y la voluntad de vivir una vida prestada es la que en *La locura de don Juan* lleva a la ruina al protagonista, ya que el ritmo de vida familiar excede sus posibilidades económicas.

Pero en la versión de Mariano Ozores, realizada en un contexto socio-político y económico distinto —la obra teatral se estrenó el 5 de abril de 1923, unos meses antes del golpe de estado del general Primo de Rivera y la película es del año anterior a la defunción de Franco— el peso discursivo transita desde la crítica a la movilidad social a la crítica a la pérdida de poder familiar y social del cabeza de familia, es decir, a la pérdida de poder masculino de una generación que se enfrenta a un momento de cambio en las relaciones entre los dos géneros sexuales.

En la obra de Arniches “se critica a los ricos «cursis» y frívolos sólo interesados en aparentar en contraposición al modelo tradicional de familia, basado en el sentido común, la honradez, el trabajo y el mutuo respeto entre sus miembros” (Ríos Carratalá, 1990: 62) y el argumento se cierra con una declaración explícita de sumisión por parte de la esposa e hija hacia el protagonista, pero, aunque en la versión cinematográfica ocurre lo mismo, la película permite una lectura distinta desde la perspectiva de género. Si se tiene en cuenta las relaciones de poder entre los géneros, se puede establecer un puente de conexión entre el film de Ozores y el contexto del final del Tardofranquismo, porque las mujeres de *El calzonazos* no solamente derrochan el dinero familiar, sino que con su actitud cuestionan el sistema patriarcal imperante. Esta variación convierte el inmovilismo social de

la obra de teatro en una reacción inmovilista a la paulatina independencia del género femenino respecto al masculino. El cambio de título de las obras ya indica esta variación, ya que mientras *La locura de don Juan* incide en las consecuencias cómicas de la falsa enfermedad del protagonista, el título de *El calzonazos* fija su atención en la falta de poder del mismo personaje en el ámbito familiar.

Por su parte, el último film del ciclo, *El alegre divorciado*, parte de una obra teatral escrita por Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández cuya descripción se incluye en el epígrafe dedicado al film.

Desde 1976 a 1982 Martínez Soria protagonizó otros cuatro films que sobrepasan el corpus establecido y que se citan brevemente porque también están basados en obras de teatro:

- *Juan jubilado* es una obra de Alfonso Paso escrita en 1971 que fue adaptada por Pedro Lazaga en 1976 con el título de *Estoy hecho un chaval*.
- *¡Vaya par de gemelos!* (Pedro Lazaga, 1978) surgió de una obra de teatro de Dionisio Ramos, el representante de Martínez Soria durante décadas, titulada *¡Guárdame el secreto, Lucas!*
- *Te casas a los 60... ¿y qué?*, escrita también por Dionisio Ramos, tuvo más de 2.000 representaciones y se llegó a grabar en disco. Fue estrenada el 23 de Junio de 1973 en el Teatro Menacho de Badajoz, el 31 de Octubre de 1973 en el Teatro Talía de Barcelona y el 27 de febrero de 1974 en el Teatro Eslava de Madrid. Fue llevada al cine por Mariano Ozores en 1980 como *Es peligroso casarse a los 60*.
- La última película del actor, estrenada tras su muerte en 1982, es *La tía de Carlos*, dirigida por Luis María Delgado (1926-2007). Se trata de una traslación de la obra inglesa *Charley's Aunt* de Brandon Thomas, escrita en 1892. La obra teatral fue co-producida por Martínez Soria y Laura Pinillos (1900-1970) durante los años cuarenta (ABC, 27/08/1944: 19). Se reestrenó en el teatro Álvarez Quintero el 26 de Febrero de 1981, justo un año antes de la muerte de Martínez Soria, y en el Teatro de La Latina

el 12 de Marzo de 1981. De la obra teatral original hay otras dos versiones cinematográficas: *La tía de Pancho* (Julio Roesset, 1917) y *La tía de Carlos en minifalda* (Augusto Fenollar, 1967).

Resumiendo, el precedente teatral de siete de los guiones de las películas del corpus y la experiencia de Martínez Soria como exitoso intérprete de las obras teatrales constituía una garantía previa de triunfo comercial, aunque nunca se pudo superar el extraordinario de *La ciudad no es para mí*. Por sus dobles interpretaciones el actor era el nexo de unión entre los iniciales textos literarios y los finales textos fílmicos pero, además, la presencia de los mismos guionistas unificó el método, forma y sentido de la traslación de un medio a otro. Una traducción basada en el respecto a la esencia argumental y el mantenimiento de los estereotipos que se combinaba con una actualización de los argumentos para adaptarlos a los acontecimientos que la modernidad iba produciendo en la última década de la dictadura.



## Los equipos técnicos y artísticos

La lectura de las respectivas fichas técnicas y artísticas muestra cómo la repetición afecta también de forma directa a la configuración de los equipos de preproducción, producción y posproducción, ya que ocho de los once films son fruto de un sistema de producción similar en organización, que no en envergadura, al sistema norteamericano de estudio hollywoodiense.

Como se ha visto en el epígrafe anterior, el origen teatral común de los guiones literarios es el primer indicador que unifica el ciclo, al cual se suma la presencia en la fase de preproducción de Pedro Masó, en su faceta de productor y co-guionista, de Antón García Abril como compositor de la música de ocho de las once bandas sonoras y de una serie de nombres constante, como Vicente Coello o Mariano Ozores, en el listado de coautores de los guiones literarios<sup>70</sup>.

En cuanto a las fichas técnicas, destaca la presencia de varios profesionales que contribuyeron a la homogeneidad de la factura de los films. La dirección de fotografía estuvo

---

70 Ver la tabla del epígrafe anterior.

a cargo de Juan Mariné Bruguera (1920-)<sup>71</sup>, en *La ciudad no es para mí*, *¿Qué hacemos con los hijos?*, *El turismo es un gran invento*, y *Abuelo Made in Spain*. Mariné, que ha transitado por más de la mitad del cine español del siglo XX, ya había coincidido con Martínez Soria en la lejana fecha de 1938, en el rodaje de *Paquete, el fotógrafo número uno*, película dirigida por Ignacio F. Iquino y producida por el Sindicato de la Industria del Espectáculo (SIE) de la F.A.I., de la cual, lamentablemente, solo se conserva escasísimo metraje. De esa película Mariné recuerda que: “Cuando rodábamos *Paquete, el fotógrafo público número uno*, dijeron que ni Martínez Soria ni Mary Sampere eran buenos actores y quisieron prescindir de ellos. Yo me opuse y lo defendí, porque era un buen compañero, que facilitaba el rodaje y porque la gente se iba a reír con él y cuando se enteró me dijo: «Juan, muchas gracias, me he enterado de todo y te doy las gracias. Una cosa te

---

71 Sobre Juan Mariné, aparte de las entrevistas que hay publicadas, ver: Llinás, F. (1989). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.

prometo: cuando yo haga una película como protagonista tú serás el jefe operador». Y así fue”<sup>72</sup>.

El resto de películas del ciclo tuvo varios directores de fotografía más. Manuel Rojas fue el director de fotografía de *Hay que educar a papá*, *El padre de la criatura*, *El abuelo tiene un plan* y *El calzonazos*, mientras que Michel Kelber lo fue de *¡Se armó el belén!*, Federido G. Larraya de *Don erre que erre* y Fernando Colin de *El alegre divorciado*<sup>73</sup>.

Los nombres de los directores artísticos también se repiten: Juan Antonio Simont Guillén (1897-1976) trabajó en *La ciudad no es para mí*, *¿Qué hacemos con los hijos?* y *El turismo es un gran invento*, Eduardo Torre de la Fuente (1919-?)<sup>74</sup> lo hizo en *Hay que educar a papá*, *El padre de la criatura*, *El abuelo tiene un plan* y *El calzonazos*, Enrique Alarcón (1917-1995) en *Don erre que erre* y *¡Se armó el belén!* y el film que falta, *Abuelo Made in Spain*, estuvo a cargo de Carlos Viudes Martínez. El único director artístico extranjero fue Raúl Cárdenas, que se hizo cargo de *El alegre divorciado*, película rodada prácticamente entera en México.

En el proceso de posproducción destaca la presencia de Alfonso Santacana (1927-), encargado del montaje de *La ciudad no es para mí*, *¿Qué hacemos con los hijos?*, *El turismo es un gran invento*, *Abuelo Made in Spain*, *Hay que educar a papá*, *El padre de la criatura*, *El abuelo tiene un plan* y *El alegre divorciado*. Es decir, de los ocho films dirigidos por Pedro Lazaga. Su mención no es remarcable solo por el número de contribuciones, sino porque su sistema de trabajo con Lazaga le hacía responsable directo del resultado final. Tal y como él mismo ha relatado: “Ningún director me ha pedido venir a montar o ver cómo montaba la película. Subían después de rodaje y me preguntaban si tenía algo para ver. Si

tenía alguna escena montada, entonces veíamos el copión” y prosigue: “El único que me pidió ir a montaje al tercer día de rodaje fue Berlanga, quien me pidió ver lo que tenía montado de lo rodado de *El verdugo*. Vio que ya había quitado la claqueta y que ya había insertado planos, lo cual le sorprendió, porque todos los montadores que había tenido montaban con él”, afirmando que: “Lazaga jamás ha venido a montaje si no lo llamaba yo para ver lo montado. Él tenía una confianza tremenda”<sup>75</sup>.

Esta descripción de la forma de trabajo de Lazaga coincide con la relatada por Juan Mariné: “Algunas veces Lazaga me llamaba y me decía que iba a llegar un poco más tarde al rodaje por cualquier cuestión y me indicaba que fuese montando. Como yo conocía su manera de planificar y rodar, yo comenzaba a poner el *travelling* y la luz, porque yo sabía, en un arranque de secuencia o una secuencia, como lo quería”<sup>76</sup>, método que tenía mucho que ver con su ritmo de trabajo: “Era un director que llegaba a hacer cinco películas en un año y él no podía estar en todo, por eso dejaba, por ejemplo, el montaje en manos del montador”<sup>77</sup>. Lo mismo ocurría con la fase de doblaje, que solía dejar en manos de Santacana cuando era su montador, según ha narrado él mismo<sup>78</sup>.

Ligado al nombre de Alfonso Santacana se encuentra el de la ayudante de montaje Alicia Castillo, quien trabajó en *¿Qué hacemos con los hijos?*, *El turismo es un gran invento*, *Abuelo Made in Spain*, *El padre de la criatura*, *El abuelo tiene un plan*, *El alegre divorciado*. Del montaje de *¡Se armó el belén!* y *Don erre que erre* se ocupó Antonio Ramírez, mientras que en la ficha técnica de *El calzonazos* consta Antonio Ramírez de Loaysa como montador.

72 Entrevista realizada por la autora a Juan Mariné el día 17 de mayo de 2018 en la sede de la ICAM (Madrid).

73 Sobre Manuel Rojas, Michel Kelber y Larraya ver: Llinás, F. (1989). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.

74 Las biografías de estos directores artísticos se pueden encontrar en: Gorostiza, J. (1997). *Directores artísticos del cine español*. Madrid: Editorial Cátedra.

75 Entrevista realizada por la autora a Alfonso Santacana el día 17 de mayo de 2018 en la sede de la ICAM (Madrid).

76 Entrevista realizada por la autora a Juan Mariné el día 17 de mayo de 2018 en la sede de la ICAM (Madrid).

77 Entrevista realizada por la autora a Juan Mariné el día 17 de mayo de 2018 en la sede de la ICAM (Madrid).

78 Entrevista realizada por la autora a Alfonso Santacana el día 17 de mayo de 2018 en la sede de la ICAM (Madrid).



Por su parte, las fichas artísticas están constituidas por un entrecruzamiento constante de nombres masculinos y femeninos del *star system* español. El protagonismo indiscutible de Martínez Soria se vio acompañado de una retahíla de actores que, o bien desde los inicios de sus propias carreras o desde posiciones más asentadas, fueron saltando de film en film, a veces volviendo a interpretar el mismo tipo de personaje:

- Rafael López Somoza (1900-1977)<sup>79</sup>: *¿Qué hacemos con los hijos?* (Ceferino), *El turismo es un gran invento* (Marcial), *Abuelo Made in Spain* (comisario), *¡Se armó el belén!* (Sebastián), *Hay que educar a papá* (Isidro) y *El padre de la criatura* (Federico Fernández Pérez, médico).
- José Sacristán (1937-): *La ciudad no es para mí* (Venancio), *¿Qué hacemos con los hijos?* (Orejas), *Don erre que erre* (Valentín Serrano, yerno), *El padre de la criatura* (Claudio Caminero, yerno) y *El abuelo tiene un plan* (Julio, yerno).
- Florinda Chico (1926-2011): *Abuelo Made in Spain* (Matilde, vecina), *El padre de la criatura* (Antonina, esposa), *El calzonados* (Matilde, esposa) y *El alegre divorciado* (Socorro, esposa).
- Rafaela Aparicio (1906-1996): *Abuelo Made in Spain* (María, criada), *Hay que educar a papá* (Felisa, criada) y *El padre de la criatura* (doña Catalina, vecina).
- Erasmo Pascual (1903-1975): *El turismo es un gran invento* (Pepe), *¡Se armó el belén!* (Marcelino), *Hay que educar*

---

79 Rafael López Somoza fue un actor que debutó en 1916 y que se mantuvo activo hasta un año antes de su muerte. Se dedicó al teatro y formó una compañía teatral en la que trabajó Martínez Soria, a quien le unió una relación de amistad paralela a la profesional. Durante la Guerra Civil dirigió la compañía cómica castellana del Teatro Principal Palace de Barcelona y la del Teatro Coliseo Pompeya de Gràcia. En 1955 intervino en *El malvado Carabel* (Fernando Fernán Gómez) y a partir de ese año se dedicó al cine, interviniendo en 1965 en la versión cinematográfica de *Ninette y un señor de Murcia* (Fernando Fernán Gómez). En el corpus que nos ocupa suele desempeñar papeles de reparto de apoyo al protagonista, de inicial oposición (*¡Se armó el belén!*) o de amistad fiel (*¿Qué hacemos con los hijos?*, *Hay que educar a papá*).

*a papá* (jugador de mus) y *El padre de la criatura* (administrador comunidad vecinos).

- Germán Algora: *Abuelo Made in Spain*, *¡Se armó el belén!* (director equipo televisión), *Don erre que erre*, *Hay que educar a papá*, *El abuelo tiene un plan*, *El calzonazos* y *El alegre divorciado*. Posteriormente: *¡Vaya par de gemelos!*, *Es peligroso casarse a los 60*, *La tía de Carlos*<sup>80</sup>.
- Margot Cottens (1922-1999): *La ciudad no es para mí* (marquesa), *¿Qué hacemos con los hijos?* (señora que simula embarazo) y *El turismo es un gran invento* (Remedios). Posteriormente: *Vaya par de gemelos* y *Es peligroso casarse a los sesenta*.
- Julia Caba Alba (1902-1988): *¡Se armó el belén!* (Joaquina, criada) y *Hay que educar a papá* (Venancia Antón, esposa).
- Luis Varela (1943-): *La ciudad no es para mí* (Gogo) y *El calzonazos* (Felipe). Posteriormente: *La tía de Carlos* y *Es peligroso casarse a los 60*.
- María Luisa Ponte (1918-1996): *La ciudad no es para mí* (marquesa), *El turismo es un gran invento* (Antonia) y *El padre de la criatura* (esposa de Ramón, vecina). Posteriormente: *La tía de Carlos* y *Es peligroso casarse a los 60*.
- Manolo Gómez Bur (1917-1991): *La ciudad no es para mí* (guardia urbano) y *¿Qué hacemos con los hijos?* (señor Cotufa).
- Sancho Gracia (1936-2012): *La ciudad no es para mí* (Ricardo Torres) y *¿Qué hacemos con los hijos?* (José).
- José Sazatornil (1925-2015): *La ciudad no es para mí* (señor pluriempleado) y *¿Qué hacemos con los hijos?* (Vinagre, taxista).
- Valeriano Andrés (1922-2005): *Abuelo Made in Spain* (Teo, yerno), *Don Erre que Erre* (don Santiago Padrón, abogado) y *El abuelo tiene un plan* (camarero hotel).
- Manolo Zarzo (1932-): *El padre de la criatura* (taxista) y *El abuelo tiene un plan* (Manolo, hijo).

---

80 Este actor ya había interpretado al sacerdote de Calacierva en la versión teatral de *La ciudad no es para mí*. Es el actor que más apariciones tiene en el ciclo, pero sus papeles son tan escuetos (a veces aparece como un simple figurante) que su presencia pasa desapercibida.

- Emilio Laguna (1930-): *¿Qué hacemos con los hijos?* (pescadero), *Hay que educar a papá* (Alberto, mayordomo), *El abuelo tiene un plan* (camarero) y *El calzonazos* (Bautista, mayordomo).
- Luis Barbero (1916-2005): *¿Qué hacemos con los hijos?*, *Hay que educar a papá* (jugador de mus) y *El abuelo tiene un plan* (guardia del zoológico).
- Antonio Ferrandis (1921-2000): *El padre de la criatura* (Ramón, vecino), *El calzonazos* (Antonio, médico).
- Alfonso del Real (1916-2002): *Don Erre que Erre* (Señor Fontán, director del Banco Universal) y *El calzonazos* (don Arturo).
- Mari Carmen Prendes (1906-2002): *Don Erre que Erre* (Luisa, esposa) y *El Calzonazos* (Ricarda, cuñada).
- Mary Paz Pondal (1942-): *El padre de la criatura* (Cuchi, vecina). Posteriormente: *Estoy hecho un chaval* (Julita), *La tía de Carlos* (Pepa).
- Marta Baizán (1947-): *La ciudad no es para mí* (Belén), *Hay que educar a papá* (Julia Paredes, hija).
- Beni Deus (Venancio Deus Mejuto, 1912-1989): *La ciudad no es para mí* (pueblerino), *El turismo es un gran invento* (pueblerino), *El abuelo tiene un plan*.
- Adriano Domínguez (Adrián Domínguez Hinojosa, 1918-2008): *Abuelo Made in Spain* (yerno), *El turismo es un gran invento* (secretario del ministro) y *Don erre que erre*.
- Valentín Tornos (1901-1976): *La ciudad no es para mí* (Jeremías, cartero), *¡Se armó el belén!* (Jenaro), *El turismo es un gran invento* (párroco) y *El padre de la criatura* (amigo).
- Jesús Guzmán (1926-): *¿Qué hacemos con los hijos?* (señor que busca taxi), *El turismo es un gran invento* (señor que come paella), *¡Se armó el belén!* (Agustín) y *Don erre que erre* (Ruiz, cajero del banco).
- El portero de la casa de Agustín hijo en *La ciudad no es para mí* es el padre del guardia urbano (Alfredo Landa) de *¿Qué hacemos con los hijos?* Actor sin identificar.
- Pepe Rubio (1931-2012): *¿Qué hacemos con los hijos?* (Juan, hijo) y *Don erre que erre* (periodista y narrador).
- Manuel Aleixandre (1917-2010): *Don erre que erre* (Raimundo) y *¡Se armó el belén!* (Leandro).
- Alfredo Landa (1933-2013): *La ciudad no es para mí* (Jenaro Bobadilla, huevero) y *¿Qué hacemos con los hijos?* (Enrique, yerno).
- Emilio Gutiérrez Caba (1942-): *¿Qué hacemos con los hijos?* (Antonio, hijo) y *El calzonazos* (Paquito).
- Dionisio Ramos Burgo (1926-1985)<sup>81</sup>: *El padre de la criatura* (vendedor de coches), *Hay que educar a papá* (policía), *El turismo es un gran invento* (repcionista de hotel), *El abuelo tiene un plan* y *El calzonazos*. Posteriormente: *Estoy hecho un chaval*, *La tía de Carlos*.
- María Kosty (María Soledad Mesa Pachón, 1951-): *Hay que educar a papá* y *El calzonazos* (Regina, hija).
- Irán Eory (Elvira Teresa Eory Sidi, 1937-2002): *¿Qué hacemos con los hijos?* (Luisa, hija) y *¡Se armó el belén!* (Cari).
- Francisco Camoiras (Francisco Pérez Camoiras, 1929-): *¿Qué hacemos con los hijos?*, *El turismo es un gran invento* (Silverio) y *El abuelo tiene un plan* (pintor).
- María José Goyanes (1948-): *¿Qué hacemos con los hijos?* (Paloma, hija) y *El padre de la criatura* (Pili, hija).
- Rosa Fontana (1938-): *Hay que educar a papá*, *¡Se armó el belén!*

La presencia de Martínez Soria como actor principal es tan relevante que ha definido el corpus y su personal manera de actuar, heredada en gran parte del teatro, integra todos los registros de los personajes en una tendencia interpretativa homogénea que solamente podemos comparar con la de sus films anteriores y posteriores, ya que no hay registros audiovisuales (solamente los hay sonoros) de sus interpretaciones teatrales. De ellas se puede extraer que mostraban su perfecto dominio sobre las situaciones cómicas y su gran capacidad para conectar con el público,

81 Dionisio Ramos, el representante de Martínez Soria, comenzó como actor en el teatro y solamente participó como actor de cine en films protagonizados por Martínez Soria. Fue empresario teatral y autor de obras teatrales. También colaboró en los guiones de *¡Vaya par de gemelos!*, *Es peligroso casarse a los 60* y *La tía de Carlos*. Ver: ABC, 05/03/1980: 70; ABC, 11/04/1985: 75.

alargando o acortando los momentos cómicos según su respuesta<sup>82</sup>.

Pero su forma de actuar en el teatro debía adaptarse al medio cinematográfico y a menudo era el equipo técnico quien se ocupaba de esta transición. Juan Mariné cuenta que “el problema de este hombre es que sábado y domingo trabajaba en teatro y esos días no rodaba películas. Él se aprendía el papel y los trucos que tenía que hacer y cuando estábamos en rodaje Lazaga me hacía una seña y yo ponía una excusa para repetir la escena dos o tres veces, y así él olvidaba todos los trucajes suplementarios”<sup>83</sup>. Esta readaptación del modo interpretativo de Martínez Soria también se daba durante la fase de montaje. Santacana recuerda que “le quité muchos *ejem, ejem, ejem*, su carraspeo típico, ponía un plano o un contraplano y quitaba el sonido”<sup>84</sup>, así como las pausas a las que estaba acostumbrado durante las risas del público, que no tienen sentido en el cine.

La tendencia a reducir las fichas artísticas con la reiteración de los actores y actrices iba acompañada de un encasillamiento de los mismos, aumentando la sensación de continuidad entre unos guiones y otros. Florinda Chico fue la esposa en tres ocasiones, José Sacristán fue el eterno yerno y Emilio Laguna no podía abandonar su papel de mayordomo. Otras actrices fueron hijas, otras mostraron sus encantos (Mary Paz Pondal), otros repitieron como galanes (Sancho Gracia) y solamente algunos tuvieron la oportunidad de la variedad precisamente por la brevedad de sus intervenciones: Dionisio Ramos y sus frecuentes cameos a veces pasa desapercibido. Todos ellos, rodeando al protagonista Martínez Soria, componen un cosmos de censo reducido, aumentando la sensación de veracidad en la construcción de la ficción, ya que la repetición aumenta la identificación

82 Unos fragmentos de la versión teatral de *La tía de Carlos* se pueden ver en el programa *Nombres de ayer y de hoy* de TVE-1 emitido en 1981 y dedicado a Martínez Soria.

83 Entrevista realizada por la autora a Juan Mariné el día 17 de mayo de 2018 en la sede de la ICAM (Madrid).

84 Entrevista realizada por la autora a Alfonso Santacana el día 17 de mayo de 2018 en la sede de la ICAM (Madrid).

entre actor y personaje, borrando las fronteras entre uno y otro y el espectador, conocedor de estos encasillamientos, asume con mayor facilidad la ilusión de estar viendo una ficción que toma por real durante el espacio de tiempo que dura el metraje<sup>85</sup>.

En la fase de distribución y exhibición de los films existe un elemento a tener en cuenta. Actualmente, los reclamos publicitarios de la industria cinematográfica presentan una gran variedad de soportes, gráficos y audiovisuales, realizados con herramientas de producción y manipulación de la imagen digital, que han hecho que el cartel impreso colocado en las marquesinas de las salas de cine haya visto digitalizado su proceso de elaboración y reducida su función frente a la presencia del tráiler, sobre todo desde su accesibilidad en la Red. Pero en los años sesenta y setenta, en la fase de distribución y exhibición de las películas, los carteles cinematográficos y los programas de mano tenían una especial relevancia como únicos medios publicitarios con los que se contaba como reclamo visual para anunciar los estrenos y las proyecciones de las películas en las salas de cine. Su doble faceta informativa y creativa les sitúa en una estructura semiótica mixta (Fernández Mellado, 2014: 16) donde la imagen y el texto se combinan entre sí creando un mensaje conjunto que cumple con una función persuasiva y un objetivo mercantil.

La elaboración de estos carteles cinematográficos ha estado en manos de ilustradores especializados, algunos de

85 Este sistema no es ninguna novedad en la cinematografía española ni en la mundial y se puede establecer paralelismos con otras cinematografías. Por ejemplo, con el caso del actor Louis de Funès (1914-1983) y su popular personaje del gendarme. Al igual que lo ocurrido con Martínez Soria, el éxito de uno de sus films (*Le Gendarme de Saint-Tropez*, Jean Girault, 1964) determinó la producción de una ristra de films posteriores: *Le Gendarme à New York* (Jean Girault, 1965), *Le Gendarme se marie* (Jean Girault, 1968), *Le Gendarme en balade* (Jean Girault, 1968), *Le Gendarme et les Extra-terrestres* (Jean Girault, 1978) y *Le Gendarme et les gendarmettes* (Jean Girault, Tony Aboyantz, 1982). Esta repetición del personaje debido a su éxito comercial fue más tajante, ya que los personajes del ciclo de Martínez Soria son variaciones del arquetipo creado con *La ciudad no es para mí*, mientras que el personaje del gendarme permanece prácticamente inalterable en todas las entregas.



Figura 2. Cartel promocional de *La ciudad no es para mí*.

ellos pintores que se dedicaban al oficio de forma parcial, quienes en algunos casos lograron fijar su estilo en composiciones sujetas a las rígidas características propias del formato y de su finalidad comercial<sup>86</sup>.

Uno de ellos fue Jano (Francisco Fernández-Zarza Pérez, 1922-1992)<sup>87</sup>, de cuyos pinceles salieron un gran número

86 Una breve semblanza de algunos cartelistas cinematográficos españoles se encuentra en: Sánchez López, R. (2015). El cartel de cine en España a través de sus creadores. *Artigrama*, nº 3, 99-121.

87 Jano es otra figura del cine español carente de un estudio completo. Ha sido objeto de una muestra retrospectiva en el festival de cine de Málaga: *El cine español en los carteles de Jano*, del 9 al 17 marzo de 2007.

de carteles cinematográficos entre los que se hallan los de *La ciudad no es para mí*, *¿Qué hacemos con los hijos?*, *Hay que educar a papá*, *El abuelo tiene un plan*, *El padre de la criatura*, *¡Se armó el belén!*, *Don erre que erre*, *El calzonazos* y *El alegre divorciado*<sup>88</sup>. Su profusa participación en el proceso de exhibición de los films fue fruto de sus relaciones comerciales con empresas distribuidoras como Filmayer y Dipenfa y, al mismo tiempo, contribuyó a la capa de homogeneización que recubre todo el corpus.

Un ejemplo de su trabajo es el cartel e idéntico programa de mano de *La ciudad no es para mí* (fig. 2). El cartel de Jano, cuya firma es visible, incluye una parte de texto con la información imprescindible del film, destacando el título por su tamaño y el color rojo de su tipografía mayúscula y con el resto de datos en un discreto color negro de tamaño variable que resalta los nombres de los actores, del director y del productor. A su vez, la lista de actores está jerarquizada, con el nombre de Paco Martínez Soria remarcado y colocado encima del título de la película y el de Gracita Morales (1929-1995) de mayor tamaño, distinción que iba unida a su remuneración y la ubicación de su nombre en los títulos de crédito.

Por su parte, la imagen destaca por varias cuestiones. La primera es la disposición de los elementos por la superficie del formato rectangular vertical, que prima la figura del personaje de Agustín Valverde. Su representación, con trazos caricaturescos, contrasta en escala, tamaño y color con el resto de elementos que componen la imagen, creando un potente primer plano y un segundo plano compuesto de escenas independientes y dibujadas de una forma esque-

También en la Filmoteca Española, entre el 4 de diciembre de 2017 y el 18 de marzo de 2018. Una breve bibliografía sobre Jano: Ponga, P. (1992). Carteles de cine contra la pared. *Fotogramas*, nº 1790; Zarza, V. (2001). Ilusión y Memoria. *ABC Cultural* (10/11/2011), 45; García Rayo, A. (2005). *Las estrellas del cine español vistas por Jano*. Madrid: EGEDA; Collado Alonso, R. (2012). *El cartel de cine en la Transición española. Realidad y cambio social*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

88 También los de *¡Vaya par de gemelos!* y *Estoy hecho un chaval*.

mática y a una sola tinta. Con este juego compositivo Jano consiguió resumir el contenido del argumento en escenas cuya yuxtaposición roza el *horror vacui* y cuya presencia parece recordar la ilación que se consigue con la sucesión de escenas a través del montaje filmico, aunque aquí aparezcan de forma necesariamente simultánea.

Pero prestando atención se comprueba que, en realidad, las escenas dibujadas en el fondo no pertenecen de forma estricta al contenido de la trama. Es cierto que aluden a las vivencias del tío Agustín en Madrid pero no se ajustan al contenido del film porque en ningún momento

el protagonista cae de un vagón de metro y se le escapan los pollos ni ningún perro le roba una ristra de chorizos. Las otras dos escenas reproducidas remiten a la visita al pub, que aquí más parece un cabaret, y a la escena con el guarda urbano al salir de la estación de Atocha, ambas incluidas en el film.

Con la inserción de la figura completa de Agustín reproducida en color y a gran tamaño, ocupando una gran porción de espacio, se completa el mensaje global del cartel, ya que su expresión facial, su vestimenta, el cesto con los pollos y una caja de cartón que nunca aparece en la película, remar-

Figura 3. Cartel de *¿Qué hacemos con los hijos?*



Figura 4. Cartel de *Hay que educar a papá*.



Figura 5. Cartel de *El padre de la criatura*.Figura 6. Cartel de *El abuelo tiene un plan*.Figura 7. Cartel de *El calzonazos*.

can su aspecto de paleta. De esta forma, a pesar del diferente tratamiento gráfico del perfil de Agustín y del fondo, se establece un diálogo entre ambos, que se completa con la referencia del título del film, permitiendo una lectura conjunta de todos los elementos. Pero en realidad se está ofreciendo un resumen parcial, porque las escenas condensan las dificultades del protagonista en la gran ciudad, configurando un mensaje que no recoge todo el significado y que se reduce a una definición del personaje como exclusivamente paleta, obviando la parte del argumento que ratifica su triunfo final sobre los aspectos nocivos de la modernidad.

Pero acentuar visualmente la figura de Agustín tenía otra finalidad y era la de destacar al actor, a Martínez Soria, como reclamo publicitario, ya que todavía no era el miembro del *star system* del cine popular que sería precisamente a partir de esta película, pero ya gozaba de una gran fama teatral y era perfectamente reconocible como actor cómico por el espectador medio.

Su sanción como estrella cinematográfica a partir de 1966 propició que el resto de carteles del ciclo siguiese el

mismo esquema (fig. 3, 4, 5, 6, 7 y 8), ratificando la hipótesis de la imbricación entre estrellato y cartelística promocional que ha marcado una buena parte de los diseños, tanto españoles como de otras cinematografías (Rodríguez-Tranche, 1994). En el resto de carteles de Jano se sigue el mismo esquema compositivo que combina la inclusión de un texto funcional con una parte gráfica compuesta de una o varias escenas del argumento y con la figura de Martínez Soria perfectamente reconocible gracias a la gran habilidad de Jano para el retrato, muy verista, siempre caracterizado del personaje correspondiente y siempre destacado, bien con su gestualidad, bien con su tamaño o su escala.

Como se puede apreciar hay unos rasgos de estilo, composición, dibujo y uso del color comunes y subordinados a la funcionalidad comercial del cartel, obligado a, por una parte, remarcar la presencia del actor protagonista, con el nombre de Martínez Soria en un lugar visible, y por otra, a concentrar la esencia argumental en una o varias imágenes secundarias, consiguiendo un conjunto que transmite siempre el tono de comedia de los films.



Figura 8. Cartel de *El alegre divorciado*.

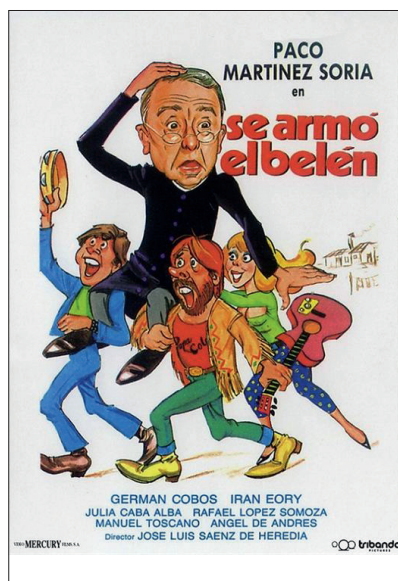


Figura 9. Cartel de *¡Se armó el belén!*



Figura 10. Cartel de *¡Se armó el belén!*

Del cartel de *¡Se armó el belén!* se han hallado dos versiones distintas, la de la izquierda está firmada por Jano y la de la derecha, de la distribuidora Filmax, es de un autor no identificado (fig. 9 y 10).

El cartel de *Don erre que erre* (fig. 11) no aparece firmado y Collado Alonso lo incluye sin identificar a su autor (Collado Alonso, 2012: 96, compilación documental), pero es fácil aventurar que, por semejanzas estilísticas, compositivas y tipo de dibujo, también pertenece a la producción de Jano.



Figura 11. Cartel de *Don erre que erre*.





## La repetición como estrategia textual y discursiva

La originalidad completa y en estado puro puede parecer un requisito imprescindible para que cualquier disciplina artística evolucione, pero la historia del arte muestra que son continuas las influencias, reelaboraciones, asimilaciones, reinterpretaciones, relecturas, evoluciones y contagios que pueblan la producción artística, incluso mayores que las aportaciones desligadas de toda la tradición anterior. Basta recordar algunos ejemplos al azar, como los ecos del arte escultórico africano en la génesis del nuevo lenguaje pictórico cubista que cuajó en el retrato de las prostitutas de la calle Avignon. O las reinterpretaciones, por citar otro ejemplo del siglo XX, de *Las Meninas* velazqueñas realizadas por Pablo Picasso, Salvador Dalí, Antonio Saura, el Equipo Crónica, Richard Hamilton o Joel-Peter Witkin, donde la dependencia del referente es directa. A estas influencias y reelaboraciones de obras concretas se suman los temas iconográficos que se reiteran en todas las disciplinas y épocas, creando imágenes u objetos que reproducen una y otra vez los mismos personajes o escenas, a veces, con meras diferencias formales fruto del gusto de época. Una red de relaciones y dependencias que han originado intentos de

aproximación como los de Aby Warburg (1866-1929) y su incompleto *Atlas Mnemosyne* o nuevas formas de exploración como la propuesta por Foucault en su *Arqueología del saber*.

En el caso de la cinematografía las relaciones de dependencia, influencia y persistencia abren varios frentes posibles. Por una parte, existe un tipo de relación basado en las conexiones entre el medio audiovisual y otras disciplinas artísticas, predominantemente visuales, como la pintura, el dibujo, el grabado, la fotografía o la escultura<sup>89</sup>. Estas relaciones pueden ser temáticas y llevarse a cabo a través de argumentos que tratan sobre disciplinas artísticas, autores, movimientos u obras (los *biopics*, los *works in progress*, etcétera). También puede darse un contagio consciente que determine la concepción y puesta en escena de planos que tienen un claro referente extra cinematográfico,

---

89 El tema contrario, la influencia del cine en la pintura, fue el tema del discurso del cineasta José Luís Borau como académico electo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Titulado *El cine en la pintura* fue leído el 21 de abril de 2002 y contestado por Luis García Berlanga. Recuperado en: <[www.cervantesvirtual.com/download/el-cine-en-la-pintura-0/](http://www.cervantesvirtual.com/download/el-cine-en-la-pintura-0/)>.

como la voluntad de Luis Buñuel de disponer y congelar la cena de desharrapados de *Viridiana* (1961) para remedar *La última cena* de Leonardo da Vinci. O los modelos pictóricos tomados en *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) para las respectivas escenas de la muerte de la reina Isabel y el entierro de Felipe el Hermoso: *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (Eduardo Rosales, 1864) y *Doña Juana la Loca* (Francisco Padilla y Ortiz, 1877).

Por otra parte, las relaciones pueden situarse dentro del propio ámbito cinematográfico y una obra fílmica puede dialogar, ya sea desde la puesta en escena, el guion o el discurso, con cualquier otra del mismo medio. A su vez, este tronco se ramifica, ya que las similitudes pueden proceder de:

- La adscripción a una corriente estética, escuela, fase o movimiento cinematográfico. La inserción de un film en un grupo más extenso que comparta un número lo suficientemente amplio de elementos para ser considerado perteneciente a la misma corriente o movimiento originará necesariamente la presencia de alguna constante que se corresponda con las características que definan a dichas corrientes o movimientos. Una película perteneciente al Nuevo Cine Español tendrá coincidencias cronológicas, contextuales, formales, temáticas y/o argumentales con cualquier otra adscrita a la misma tendencia fílmica.
- La pertenencia a un género cinematográfico. El sometimiento de un film a las convenciones de un género determina que presente fuertes líneas de conexión con otros films pertenecientes a la misma categorización. La inserción de números musicales diegéticos en cualquier película inscrita en el género musical conectará, independientemente de la función narrativa y del estilo musical, con otras inserciones en películas del mismo género. En el caso del cine español, incluso se dan subgéneros determinados por el tipo de música que compone la banda sonora, yendo desde el cine folclórico hasta el cine con niño prodigio protagonista.
- La inclusión del film en un grupo de obras que compartan una misma marca de autor. Con frecuencia los

directores, y en menor medida los productores, desarrollan un estilo personal que diferencia sus producciones de las de otros autores, creando unas constantes que se repiten en sus films. Un mismo director puede presentar etapas diferenciadas dentro de su trayectoria, como el cine “simbólico” y el cine musical de Carlos Saura o mantenerse en una misma línea creativa, como las producciones de Mariano Ozores.

- La presencia de un actor o actriz que condicione la adaptación de los guiones y supedite los recursos fílmicos a su presencia, dando lugar a ciclos de películas que comparten un gran número de similitudes. Sería el caso de las películas interpretadas por Marisol durante su carrera cinematográfica, divididas en tres etapas (infantil, juvenil y adulta) que se sucedían al compás de su evolución física.
  - La inserción en el film de citas, alusiones, menciones o inserciones de fragmentos de otros films con una finalidad diversa. Un ejemplo de esta última posibilidad sería el caso de la proyección de *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931) en la diégesis de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) y la creación de una maraña de identificaciones entre el monstruo, el fugitivo y la niña.
  - La reutilización y migración de imágenes. Mucho más frecuente en el cine documental, sobre todo de propaganda, que en la ficción. Con una clara voluntad anti-propagandística algunos fragmentos de *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (Mateo Santos, 1936) fueron insertados en films realizados en territorio sublevado durante la Guerra Civil.
- Sin negar que en la creación cinematográfica haya auténticas aportaciones genuinas y rupturas conscientes con las normas, tradiciones, estilos y formas de hacer, este epígrafe se centrará en cómo los films del ciclo han asumido algunos relatos anteriores presentes en la cultura occidental y cómo, por tanto, presentan necesarias coincidencias, más o menos intensas, con obras cinematográficas o de otras disciplinas artísticas que han tratado los mismos temas

universales. Y por otra, cómo la adaptación cinematográfica de *La ciudad no es para mí* se convirtió en el germen de un grupo cerrado de films que presentan un entramado de auto-referencias y dependencias internas que convierten al primero en un patrón a imitar por los siguientes.

Para abordar el primer objetivo se partirá del concepto de “tema universal”, entendido como cada constante, visual o narrativa, que de forma persistente aparece en la cinematografía general sobrepasando fronteras nacionales, cronológicas y de géneros. Para Jorge Luis Borges cuatro eran los argumentos universales recogidos en *Los cuatro ciclos*: la defensa de la ciudad sitiada, el regreso, la búsqueda y el sacrificio de un dios (Borges, 1972). Para otros autores, este listado es demasiado parco. A un número más ampliado de temas universales ha dedicado parte de su labor investigadora Jordi Balló, dando lugar a una serie de textos en los que, bien en solitario o bien con otros autores, ha reflexionado sobre la idea de que “la atracción por la serialidad es una de las expresiones más genuinas de la narrativa contemporánea” (Balló, Pérez, 2005: 9). En frecuente colaboración con Xavier Pérez, Jordi Balló ha desplegado sus investigaciones en tres vertientes. Por un lado, los argumentos universales que traspasan las fronteras entre cinematografías, recogidos en *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine* (1995), un catálogo de las grandes líneas argumentales que, procedentes de la mitología clásica, la religión o la literatura, se encuentran, con mayor o menor proximidad, en un número sorprendente de films. La reiteración de estas temáticas responde a la existencia de una línea narrativa que viaja a través de épocas y disciplinas y que, precisamente por ser reincidente, es más asimilable por el espectador, aunque este no sea consciente del germen del argumento que visualiza.

Siguiendo esta hipótesis de partida, se pueden detectar en el ciclo algunas de las “semillas” establecidas en el libro que, aunque posiblemente sean más ecos culturales comunes que citas conscientes, no dejan de ser remarcables. La primera de ellas es la del viaje asociado a una búsqueda. El desplazamiento del protagonista masculino es una cons-

tante en el ciclo que surge en *La ciudad no es para mí* y si bien su trayectoria resulta poco heroica y la búsqueda no es el motivo de arranque inicial del viaje, acaba adjudicándose de forma sistemática la necesidad de conseguir distintos vellocinos de oro, despojados, eso sí, de su materialidad y transformados en la satisfacción de la preservación del orden. Lógicamente, en esta fórmula narrativa algunos personajes secundarios deben necesariamente actuar de antagonistas, ya que sus actuaciones son precisamente los elementos discordantes que cuestionan el orden establecido que el protagonista debe restaurar.

A veces al viaje consiste en ir a la gran ciudad, en otras en traspasar las fronteras patrias (*Abuelo Made in Spain, El alegre divorciado*) y en las menos, se desarrolla como un desplazamiento corto espacialmente pero profundo espiritualmente, como la visita de don Mariano a la parroquia de don Melchor en *¡Se armó el belén!* Los protagonistas viajan, se desplazan por el espacio público, mientras que solamente algunos personajes secundarios femeninos les imitan, siendo siempre su función la de acompañantes y si osan independizarse y actuar con autonomía, caen en el peligro de la inmoralidad, como Luchy en *La ciudad no es para mí*, Julia en *Hay que educar a papá* y Socorro en *El alegre divorciado*.

Asociada a la idea del viaje está la del retorno al hogar, entendido este tanto en sentido estricto –la casa–, como en sentido amplio –el pueblo de origen–, presente de forma explícita en *La ciudad no es para mí, El turismo es un gran invento* y *El alegre divorciado* y más sutil en *¡Se armó el belén!* y *Abuelo Made in Spain*. En todos los casos el retorno supone la constatación del triunfo del protagonista, que suele recibir el reconocimiento familiar y vecinal como colofón a su actividad desarrollada durante su traslado.

Otra de las “semillas” explicadas por Balló y Pérez es la de lo viejo y lo nuevo, la aparición de mundos en decadencia que deben ser sustituidos por el progreso, tema argumental de obras literarias y cinematográficas que en el ciclo que nos ocupa se convierte en uno de sus cimientos. Mientras que para autores como Chéjov lo viejo era la aristocracia rusa finisecular y lo nuevo los aires revolucionarios que se co-

menzaban a forjar, esta transición entre dos mundos ocurre en el corpus dentro del mismo periodo histórico-político, ya que se ubica en el paso del periodo autárquico al desarrollista, ambos estrictamente económicos y sociales, sin que se produzca un cambio de régimen político ni de forma de gobierno.

Este tema general, visible en épocas y cinematografía dispares, se desarrolla en cada obra adaptándose a unos contextos precisos. En el ciclo adopta un papel fundamental y conlleva la asimilación de una serie de binomios que van a ser repetidos con frecuencia en este texto, dada su importancia. El primer binomio es el que asimila lo viejo con la tradición, entendida en el contexto del siglo XX español, y lo nuevo con la modernidad, entendida a su vez como el conjunto de transformaciones económicas y sociales del periodo tardofranquista. El segundo binomio equipara lo viejo y la tradición con el espacio rural y lo nuevo y moderno con el espacio urbano, equivalencias a las que se añaden una serie de consideraciones morales, ya que las actuaciones correctas residen en los primeros y la corrupción espiritual en los segundos.

Los traspasos de los mundos viejos a los nuevos suelen crear unos roces, grietas y en definitiva, crisis, cuya magnitud dependerá de la longitud de la distancia entre unos y otros y de la capacidad de quienes las sufren de adaptarse a las nuevas formas de hacer. Para ayudar a ese tránsito pueden surgir ciertas figuras-bisagra que actúen de benefactores de la comunidad. Mesías que propugnan “la propagación paralela de una determinada doctrina (o nuevo código de valores) y va acompañada de la demostración de una fuerza sobrenatural (milagros y prodigios) que protege al héroe y le permite captar progresivamente nuevos adeptos” (Balló, Pérez, 1995: 57). Solo una parte de esta definición coincide con el estereotipo creado a partir de *La ciudad no es para mí*. Los protagonistas masculinos son, eso sí, benefactores que median en su comunidad. El empeño de don Mariano en reconducir a sus ovejas descarriadas en *¡Se armó el belén!* condensa la necesidad de esa influencia. Pero no hay ningún tono mesiánico y la ayuda a asimilar nuevos valores

es parcial: los protagonistas aceptan solamente una parte de las transformaciones del Tardofranquismo y se dedican a salvar a sus seres cercanos de las garras malignas de esa otra parte que no es aceptada.

Otro tema recurrente es la figura de la mujer adúltera, que destaca en el ciclo porque evidencia el poder corruptor de la modernidad urbana y encarna a través del control de su cuerpo y su arrepentimiento la supeditación al control masculino. La infidelidad femenina se muestra como el mayor desafío al orden patriarcal y el peligro que puede anunciar la desintegración del núcleo familiar –la infidelidad masculina se trata de forma más tibia y condescendiente– y, constituye, junto al engaño económico, uno de los principales enemigos del protagonista. Así se establece en *La ciudad no es para mí* y se repite en *Abuelo Made in Spain* y *El alegre divorciado*. En los tres casos el deseo femenino no llega a materializarse y precisamente por ello, tras la intervención del protagonista, las mujeres pueden reincorporarse a sus funciones matrimoniales y familiares con la honra intacta y sin la tragedia final de una madame Bovary o una Anna Karenina<sup>90</sup>.

Frente a la mujer susceptible de caer en la inmoralidad de la infidelidad, consecuencia directa de la supuesta debilidad del carácter femenino, se sitúa otro de los temas fundamentales explicados por los autores del libro, la figura del seductor. Un estereotipo que se instaura en *La ciudad no es para mí*, tanto con el personaje de Jenaro (Alfredo Landa) como con el de Ricardo Torres (Sancho Gracia)<sup>91</sup> y que vuelve a aparecer en *Hay que educar a papá* con otra variante, la del joven que es obligado por sus padres a seducir a la hija del protagonista porque codicia su dinero.

Aparte de los temas universales y las “semillas”, existen los motivos visuales del cine, imágenes que surcan todas las

90 En el capítulo dedicado a *La ciudad no es para mí* se tratará la comparación con la protagonista de *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930, 1942) y la familia de *Surcos* (Nieves Conde, 1951).

91 Las conexiones de ambos personajes con la figura literaria de don Juan se explicará en el capítulo dedicado a *La ciudad no es para mí*.

filmografías con una polisemia compatible con una “economía narrativa. Es como si el autor buscara una forma de composición que le permitiera cerciorarse de que el espectador le sigue (un “así se entiende” pleno de confianza en su inteligencia), para pasar inmediatamente a una nueva dimensión del relato” (Balló, 2000: 13). La dificultad radica en no caer en una sobrelectura e identificar motivos visuales en acciones o situaciones imprescindibles en la trama y carentes de una voluntad de trascendencia. No obstante, se podría decir que algunos de estos motivos sí forman parte del corpus por su especial relevancia significativa, lo que conduce a poder calificarlos como tales. Por ejemplo, el espejo en *La ciudad no es para mí*, con su significado particular en el film, participa de la polisemia de un objeto que en sus apariciones en pantalla sirve a los intereses de cada director<sup>92</sup>.

Posteriormente, la idea de la repetición fue el origen del libro *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*, escrito por Balló y Xavier Pérez en 2005. En él se señala que “las estrategias con que los narradores seriales mantienen el interés de sus públicos –abocados periódicamente al reencuentro con los mismos personajes, geografías, argumentos o motivos visuales– se fundamentan en una intuitiva valoración del *horizonte de expectativas* con que cada ficción se formula, y en la edificación de un sistema regulador entre repetición y diferencia” (Balló, Pérez, 2005: 10). Esa necesidad de hallar un equilibrio entre las constantes y los elementos que puedan añadir una dosis de novedad suficiente para que el producto resultante siga siendo atractivo a los espectadores potenciales, fue resuelta por los guionistas del corpus con la introducción de nuevos espacios y nuevas brechas creadas por la modernidad.

Esta línea de investigación, poco frecuente en la historiografía española, tiene antecedentes foráneos, como *Les grands thèmes du cinéma américain* de Michel Cieutat, donde

92 Posteriormente, el tema de los motivos visuales dio paso a la publicación en 2016 de *Motivos visuales del cine*, una colección de textos breves escritos por numerosos autores coordinados por Jordi Balló y Alain Bergala.

se apunta que “le cinéma américain n’a rien inventé sur le plan idéologique. Bien au contraire, il s’est toujours empressé de rependre les concepts, les protagonistes, les situations et les lieux qui avaient leurs preu voici ou là” (Cieutat, 1988: 10). Esta idea da pie al autor a elaborar un tomo con un largo listado de “certidumbres del sueño americano”, de valores seguros e inmutables que transitan por la cinematografía y un segundo tomo con personajes, instituciones y temas que aluden a los aspectos negativos del sueño americano, a las “pesadillas” que los complementan.

Como se verá en su capítulo correspondiente, *La ciudad no es para mí* se sitúa en una de esas líneas argumentales al plantear una dicotomía que ya existía en las artes y la filosofía, y se advertirá que la contraposición que plantea entre la vida rural y urbana y su respectiva caracterización moral no constituyen una novedad, aunque sí lo sea su contacto directo con un contexto histórico-político marcado y preciso.

Situar a *La ciudad no es para mí* como punto de partida del corpus supone establecer una relación especular entre ella y los otros diez films restantes, fijando el recurso a la repetición como una de las esencias del ciclo. Esta repetición, se puede entender como “una forma de comportarse, aunque en relación con algo único o singular, que no tiene semejante o equivalente” (Foucault, 1972: 50) si te toma el corpus como un grupo aislado, ya que se crea una distancia entre el film rodado en 1965 y el resto, asumiendo “la repetición como universalidad de lo singular” (Foucault, 1972: 50-1), pero no se puede tomar en relación al resto de la cinematografía, tanto coetánea como anterior porque, como se verá, el film de Lazaga tiene inevitables conexiones con el resto del cine popular y con films que trataron el choque entre tradición y modernidad.

La repetición ha sido estudiada en ámbitos como el lenguaje, tanto oral como escrito, donde se intenta evitar por ser contraria a la norma y al principio de economía lingüística<sup>93</sup>. En este ámbito “las repeticiones son insepa-

93 El tema de la repetición se ha estudiado más en la lengua y la literatura. Algunos ejemplos: Camacho Adarve, M<sup>a</sup> M. (2009). *Análisis*

rables la matriz (primera emisión) y su «doble» (copia o repetición de esa primera emisión); de no ser así, no existirían. Esto implica que dicha matriz puede condicionar los niveles textual e interactivo y que siempre presentará pistas acerca de lo que se quiere comunicar de diferente o novedoso en el segmento repetido”. Así que “esas pistas o rastros relacionados con esa matriz serán testigos de los procesos de composición textual y de las relaciones entre hablantes” (Camacho Adarve, 2009: 22). En el medio audiovisual ocurre algo muy similar que contribuye a que el corpus tratado se configure como un ciclo cerrado con un sistema interno de relaciones intertextuales, de significado y discursivas.

Eliminada en la cinematografía el aura que particulariza toda obra artística no reproducible por medios mecánicos, el ciclo parece insertarse en una corriente que parece no tener problema en subordinar la voluntad de crear obras únicas a un sistema de trabajo casi industrial sometido al dictado de la taquilla. De ahí que la reiteración, los personajes estereotipados, la redundancia, el subrayado, la reutilización y la saturación de soluciones similares que rozan el auto-plagio, acabasen convirtiéndose en el camino marcado desde *La ciudad no es para mí*. Esta presencia, muy heterogénea cuantitativamente pero homogénea cualitativamente, es la que permite aplicar al corpus el concepto de ciclo cinematográfico, entendido este como el conjunto de films cuyas similitudes argumentales y técnicas son numéricamente superiores a sus diferencias, manteniendo una homogeneidad visual y discursiva con un claro propósito de éxito comercial y de taquilla.

---

*del discurso y repetición: palabras, actitudes y sentimientos*. Madrid: Arco/Libros, D. L.; Ramiro Valderrama, M. (1995). *El énfasis en la prosa de Cela: la repetición como procedimiento connotativo*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad; Hood, E. W. (1993). *La ficción de Gabriel García Márquez: repetición e intertextualidad* (Vol. 195). Bern: Peter Lang Pub Incorporated; Wills, J. (1996). *Repetition in Latin poetry: figures of allusion*. Clarendon Press; Cabranes-Grant, L. (2004). *Los usos de la repetición en la obra de Lope de Vega*. Madrid: Editorial Pliegos.

La primera de estas pautas es el fuerte vínculo creado con la escena teatral española<sup>94</sup>. Una relación que emana directamente de la presencia actoral y que redundante en el modo interpretativo. Si *La ciudad no es para mí* surgió de la imaginación de un Lázaro Carreter que veía a Martínez Soria como el único posible Agustín Valverde, el resto de los guiones se enfocó a la presencia del mismo actor, intentando traducir su éxito en las tablas en afluencia de espectadores de cine, sistema que se consolidó cuando se constató que daba sus frutos económicos. La interpretación previa del actor en las tablas teatrales tuvo como consecuencia el mantenimiento de los rasgos de los personajes que ya se habían establecido en las representaciones previas y la persistencia de un modo de actuar que, aunque suavizado, presenta reminiscencias del teatral, como la gestualidad pronunciada, la exageración de los recursos orales en detrimento de los visuales, la profusión de primeros planos que recogen las muecas del actor, etcétera.

De todas las repeticiones detectadas en el ciclo una de las más relevantes es la importancia modélica del personaje de Agustín Valverde en *La ciudad no es para mí* y su instauración como referencia ejemplar para la posterior construcción del resto de personajes principales masculinos. Sin duda, el principal hilo transversal que une los films lo constituye la presencia del personaje principal que invariablemente interpreta Martínez Soria. El actor dio cuerpo a sucesivos personajes principales masculinos que se constituyeron, gracias a los guionistas, en variaciones, más o menos distantes, del estereotipo creado con Agustín Valverde, defendiendo una serie de valores que suelen surgir del ámbito rural (*La ciudad no es para mí*, *El turismo es un gran invento*, *Abuelo Made in Spain*), pseudo-rural (*Hay que educar a papá*) o de la parte más castiza de la ciudad (*¿Qué hacemos con los hijos?*, *Don erre que erre*, *El alegre divorciado*) y que adquieren la categoría de virtudes nacionales (Triana-Toribio, 2003: 77) indisociables de la esencia española masculina.

---

94 El único guion, fuera del corpus de estudio, que procedía de un texto teatral de un autor extranjero fue el de *La tía de Carlos* (Luis María Delgado, 1982).

La existencia de un personaje principal que al mismo tiempo ocupa una centralidad visual (constante permanencia dentro del cuadro), argumental y discursiva enlaza, por una parte, con un androcentrismo propio de una estructura social y familiar patriarcal y, por otra parte, con el simbolismo del centro que según Mircea Eliade impregnó el mundo occidental hasta casi la Edad Moderna (Eliade, 1984: 25). De esta forma, *La ciudad no es para mí* tiene una estructura argumental que descansa en el simbolismo del centro, que es el personaje de Agustín, y en el círculo como estructura narrativa y espacial, al enlazar la presentación del personaje con su homenaje público final y al conectar el principio de la acción diegética en Calacierva con la clausura del film en el mismo lugar. Una consecuencia directa del mantenimiento de esta estructura es el carácter secundario de todos los personajes femeninos y las relaciones que establecen con el espacio público y privado.

Esta centralidad del personaje masculino principal se mantuvo en el resto de producciones fílmicas, pero fue también una de las características del teatro que Martínez Soria paseó por todo el país, una particularidad que fue detectada y reprochada en su tiempo, ya que el egocentrismo escénico de “un primer actor que reclama todos los efectos para sí” lo convertía en “un actor-estrella que hace girar en torno a sí a otros actores satélites, colocados en una órbita de vulgaridad, mal gusto y viejo juego, consternantes” [sic] (ABC, 05/06/1966: 121). El gusto por lo ya conocido era señalado por el mismo periodista como uno de los rasgos menos meritorios de un actor “dueño de todos los recursos de la comicidad, seguro del movimiento escénico” que “parece haber perdido todo gusto por esa aventura singularísima del teatro que es el descubrimiento. Nada nuevo en su juego interpretativo” (ABC, 05/06/1966: 121). Ajeno a la evolución teatral y en las antípodas del teatro de vanguardia o experimental, Martínez Soria llevó con su compañía y en las tablas de su teatro unas obras que reincidían una y otra vez en la comedia costumbrista y sainetesca, para la cual parecía estar perfectamente adaptado como actor. Las palabras anteriores fueron escritas por el crítico del diario ABC,

Lorenzo López Sancho, tras el estreno de *La tía de Carlos* en el teatro Eslava madrileño y el hastío que provocaba “esa comedia viejísima, mil veces soportada en el escenario y en la pantalla” (ABC, 05/06/1966: 121) se habría convertido en horror ante la adaptación cinematográfica que protagonizó en el para entonces lejano año 1981, justo antes de fallecer.

La identificación creada entre el primer protagonista masculino y la figura actoral de Martínez Soria creó una indisolubilidad que determinó el desarrollo del ciclo, totalmente adaptado a su presencia. Como relató Mariano Ozores:

“Paco era un gran profesional pero, también, un hombre muy difícil. Yo no tuve nunca ningún enganchón con él porque era muy disciplinado en su trabajo, pero jamás intimamos, no nos acercamos mutuamente. De todas formas no tengo ninguna queja de él. Con los compañeros no se portaba bien, los criticaba mucho, era muy envidioso y no permitía que nadie dijera nada divertido en la película. Había que arreglar todos los guiones de manera que todo lo que fuera bueno lo tenía que decir él. Era muy celoso, pero como digo, también muy profesional” (Gregori, 2009: 288).

La centralidad del personaje principal masculino tiene asociadas unas repeticiones de recursos humorísticos visuales, como los tropezones del protagonista en *La ciudad no es para mí*, *Abuelo Made in Spain*, *Hay que educar a papá*, *¡Se armó el belén!* y *El alegre divorciado*. Una gestualidad que se combina con recursos verbales y diálogos de calidad variable que crean un tipo de comicidad blanca fácilmente asimilable por el espectador medio.

Otra pauta es la existencia de una parte inicial del metraje que tiene una función introductoria y que se diferencia de la diégesis. En el ámbito literario existen los términos de prólogo, introducción o prefacio para denominar a las partes precedentes del texto literario. Bautizados como “paratextos” por Gérard Genette (Citado por Arroyo Redondo, 2014), estos añadidos cumplen diversas funciones y pueden estar escritos por autores distintos a los del propio texto.

En el caso de los prólogos, los más frecuentes y extensos, “permite[n] al autor dirigirse de forma directa a su público, en un espacio textual delimitado y con una función pragmática bien asentada en la cultura lectora” (Arroyo Redondo, 2014: 58) y, más importante aún, en ellos “todavía es la voz del autor y no la del narrador quien habla al público, imponiendo así la presencia del escritor sobre todo el texto y añadiendo un inevitable componente de referencialidad a lo narrado” (Arroyo Redondo, 2014: 58).

Este desdoblamiento entre autor y narrador, que es fácil de comprobar en el ámbito literario, es más difícil de distinguir en el ámbito cinematográfico, donde el problema radica en llamar “autor” al escritor de la obra teatral original, al guionista o al director, ya que todos ellos contribuyen al resultado final. Para el estudio del corpus, se tomará prestado el término de “prólogo”, procedente de la literatura, para designar las partes iniciales de algunos de los films del ciclo, los cuales constituyen una constante por su frecuencia pero presentan diferencias internas.

Más que su estructura o su composición, lo importante de estos prólogos es que todos ellos son preliminares a la diégesis y, aunque conectan temáticamente con ella, anticipándola, presentan unas variaciones formales (uso del blanco y negro frente al color, el montaje, la banda sonora, la inclusión de una voz *over*, etcétera) que los distinguen claramente del desarrollo de la trama, de ahí que no los hayamos considerado como *openings* fílmicos, sino como una construcción pre-textual.

Los prólogos no son un recurso exclusivo del ciclo ni de Pedro Lazaga o Mariano Ozores, pero dado el origen teatral de buena parte de los guiones, puede considerarse como una manera de “subraya[r] la condición de historia enmarcada” (Pérez Bowie, 2010: 46) y evidenciar el carácter ficticio de la narración, creemos que para acercar los films a las representaciones teatrales, donde el sentido de “representación” está más agudizado y reducir así la distancia entre los argumentos teatrales y cinematográficos ante unos espectadores que podían haber sido teatrales. Para otros, la finalidad es “aclarar la postura moral de los autores” para después “ce-

der el testigo a un protagonista” y conseguir que “el público al que se dirige comprenda sin ambigüedades el significado de lo que va a ver a continuación” (Huerta Floriano, Pérez Morán, 2012c: 304-305). Esta función enfática dirigida al espectador difiere de otras teorías que identifican como receptor de estos mensajes previos a alguien distinto a los espectadores: a los censores que debían dar el visto bueno a los films (Triana-Toribio, 2003).

Entre ambas opciones, optamos por una intermedia que incluya la anticipación en beneficio de la recepción, allanando el camino a su comprensión, y pretenda contar con la benevolencia inicial de los censores, pero que también ponga en evidencia que la elección efectuada por los directores Pedro Lazaga y Mariano Ozores no está exenta de pretensiones. Con estos prólogos que mezclan imágenes casi documentales con una voz que domina la diégesis desde la extradiégesis y con textos y letras de canciones que más que introducciones parecen dogmas de fe, parece que se muestra de forma concentrada aquello que después se presentará de forma más diluida durante el resto del metraje: que la comedia es el recubrimiento de una maniobra consciente de construcción de un discurso preciso. Durante los prólogos se demuestra sin pudor el poder del montaje, de la banda sonora, de los movimientos de cámara y del texto para emitir un mensaje concreto unívoco que debería poner en guardia al espectador, el cual, por el contrario, suele sucumbir a los recursos de la comedia y a la complacencia de los finales cerrados.

En el ciclo, el modelo de prólogo cinematográfico lo inaugura *La ciudad no es para mí* con los casi nueve minutos que transcurren desde el primer título de crédito hasta la aparición en pantalla de Martínez Soria y el cese de la voz *over*. En este caso, el prólogo marca las pautas que regirán el resto de la estructura narrativa, marcada por la dualidad y la presencia del binomio ruralidad/tradición frente a urbanidad/modernidad, y se produce una distinción entre su narrador, que es la voz *over* que da voz a los guionistas, y el narrador posterior, que quedará subsumido por el personaje de Martínez Soria.





Figura 12. Fotograma de *¿Qué hacemos con los hijos?*

El prólogo de *¿Qué hacemos con los hijos?* es más corto y sencillo formalmente e introduce una variación respecto a la relación con la diégesis. Se divide en dos partes: la primera de ellas se compone de imágenes reales de Madrid durante la celebración de la final de fútbol entre España e Inglaterra en mayo de 1967 y va acompañada de una grave y casi fúnebre voz *over* que sentencia<sup>95</sup>: “Hace solo unas horas estas calles estaban repletas de gente, de coches, de vida. Pero de pronto la ciudad se ha quedado vacía, muerta. ¿Por qué?, ¿qué ha ocurrido?, ¿será una alarma nuclear, una epidemia?, ¿o acaso el fin del mundo? A lo mejor ahí va la primera víctima”<sup>96</sup>. En ese momento, se conecta con la diégesis y un personaje secundario, copiloto de una ambulancia, mira a cámara y contesta: “Sí señor, un síncope cardiaco, y todo porque Inglaterra acaba de meternos un gol”<sup>97</sup>. Y la voz *over*, prosigue: “Encima de lo de Gibraltar, ¡qué injusticia!, ¡el

95 La voz pertenece a Teófilo Martínez (1913-1995), locutor de Radio Madrid y actor de doblaje.

96 *¿Qué hacemos con los hijos?* (Pedro Lazaga, 1967).

97 *¿Qué hacemos con los hijos?* (Pedro Lazaga, 1967).

árbitro, que será sueco!<sup>98</sup>” e inmediatamente le contesta otra voz *over* distinta, más radiofónica<sup>99</sup>, que informa que sí, que el árbitro es sueco y que “hoy es un día importante para España, muchacho, nos lo jugamos todo en esta carta, ¡el partido del milenio!”<sup>100</sup>.

A continuación las imágenes de la ciudad desolada<sup>101</sup> (fig. 12), dejan paso a una pequeña escena en la que una pareja busca un taxi desesperadamente porque debe ir al aeropuerto. La segunda voz *over* se dirige a ellos y les increpa: “Claro,

98 *¿Qué hacemos con los hijos?* (Pedro Lazaga, 1967).

99 La voz pertenece al periodista Matías Prats Cañete (1913-2004), muy popular por prestar su voz en parte del NO-DO y por sus retransmisiones deportivas y taurinas.

100 *¿Qué hacemos con los hijos?* (Pedro Lazaga, 1967).

101 La imagen de la Gran Vía madrileña prácticamente vacía es real, mientras que para rodar la famosa escena de *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997) hubo que cerrarla al tráfico. En el ámbito de la fotografía, el fotógrafo actual Ignacio Pereira ha realizado fotografías de Madrid y otras ciudades eliminando a las personas y dejando los espacios vacíos, incluida la Gran Vía. En el de la pintura, el referente es *Gran Vía* de Antonio López.

¿qué importa que ustedes no tengan taxi y que hoy sea un día de luto para los comercios y los espectáculos públicos? ¡Lo que importa es nuestro orgullo, nuestro prestigio internacional!, ¡nos estamos jugando la copa más grande del mundo!, ¡adelante, muchachos, a por ellos... hay que empatar... y ganar!<sup>102</sup>” Y la primera voz *over* retorna para decir: “¡Adelante, hijos míos!<sup>103</sup>”.

El entusiasmo del segundo narrador *over* conecta con la aparición de los primeros títulos de crédito y con el comienzo de una canción extradiegética de corte moderno. Los títulos de crédito se suceden con imágenes estáticas de los espacios de Madrid vacíos y cuando arranca la diégesis con Antonio el taxista arreglando una rueda pinchada, la banda sonora incluye el sonido de una radio que está retransmitiendo el partido. La mezcla del prólogo y la diégesis continúa cuando el matrimonio anterior que buscaba un taxi llega hasta donde está Antonio y le insta a que los lleve al aeropuerto engañándolo con un embarazo simulado. Cuando bajan del taxi Antonio ve que se han dejado una cartera con dinero y en el plano siguiente aparece siendo entrevistado en la calle por el periodista Jesús Álvarez (1926-1970), conectando con la popularidad del periodista y con la programación televisiva coetánea.

Es decir, que en este prólogo se aprovecha una situación especial en la cual las calles del centro de Madrid aparecen sorprendentemente vacías y, contrastando con las abarrotadas avenidas del prólogo anterior, se conecta con la diégesis a partir de la aparición del protagonista, que es taxista de profesión. Es un prólogo que no aporta información a la narración posterior, sino que establece una conexión directa con el referente real.

El prólogo de *El turismo es un gran invento*, explota el uso del color y el sol de la costa. Con la música jazzística de García Abril de fondo aparecen coches, hoteles, playas que son el soporte visual de los títulos de crédito. La canción de fondo que sigue ya alude al tema del turismo (“Me gusta

102 Finalmente, Inglaterra ganó a España por dos goles a uno.

103 ¿Qué hacemos con los hijos? (Pedro Lazaga, 1967).



Figura 13. Fotograma de *El turismo es un gran invento*.

hacer turismo, olvide sus problemas, y deje a su socio el debe y el haber...”<sup>104</sup>. Cuando los títulos de crédito cesan el prólogo se alarga con un bloque de imágenes de distintas zonas costeras españolas acompañadas de una voz *over*<sup>105</sup> que incide en el tema central del film:

“¡Turismo, turismo, turismo! Una palabra mágica que hoy está en boca de todo el mundo y que ayer, aunque ya estaba en el diccionario, nadie sabía lo que significaba, entre otras cosas, porque nadie quería hacer turismo. Y ya ven, el turismo significa, entre otras cosas, esto: hacer maletas, embarcar a la familia. ¡Oh, las familias numerosas! ¡Viajar, viajar, viajar! En coche, en remolque, con remolque, a remolque, en avión, en barco, como sea, a pie si es necesario”<sup>106</sup>.

En este prólogo, al igual que en *La ciudad no es para mí*, se produce una interacción entre la voz *over* y un personaje que no volverá a aparecer: el comedor compulsivo de paella (Jesús Guzmán) que no quiere perder ni un minuto de sus vacaciones (fig. 13).

104 *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1968).

105 La voz *over* en *El turismo es un gran invento* es la misma que la de los prólogos de *Hay que educar a papá* y *El calzonazos*.

106 *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1968).

El parlamento del narrador prosigue, no sin estar exento de ciertas pequeñas ironías, como cuando afirma: “Conocer cosas nuevas” y se ve en pantalla el arco de Bará de Tarragona o habla de lo bonito que es el amor en la playa. Cuando la voz *over* concluye que “decididamente, el turismo es un gran invento”<sup>107</sup> prosiguen las imágenes playeras hasta que cesa la música y el ritmo acelerado de los planos y se conecta con la primera escena que tiene lugar en Valdemorillo del Moncayo.

En *Abuelo Made in Spain* no se puede hablar de prólogo, sino de una serie de escenas que remiten al pasado anterior a la diégesis, con las bodas de las hijas de Marcelino y la colocación de las sucesivas fotos familiares en una pared de la casa del pueblo. Unas imágenes que sirven de fondo a los títulos de crédito, sin que intervenga ninguna voz *over*. Por su parte, Sáenz de Heredia no recogió este estilema ni en *Don erre que erre* ni en *¡Se armó el belén!* Sí lo hizo Mariano Ozores en *El calzonazos*, pero hay que tener en cuenta que de su pluma y en co-autoría, habían salido los prólogos de *Hay que educar a papá*, *El padre de la criatura* y *El abuelo tiene un plan*.

El prólogo de *Hay que educar a papá*, remarcando la actualización que supone el film respecto a la obra teatral precedente, consiste en un largo recorrido histórico muy cuidado formalmente que establece una conexión entre el pasado familiar e histórico de Severiano Paredes, el protagonista, y su tiempo diegético, que coincide con el *boom* inmobiliario desarrollista. Es uno de los prólogos más elaborados, junto a *La ciudad no es para mí*, que se describirá en el epígrafe dedicado al film.

En *El padre de la criatura* los títulos de crédito acompañan imágenes urbanas de Madrid a un ritmo pausado, con los *zooms* habituales pero sin la aceleración de planos de los prólogos anteriores, ya que no se intenta remarcar la presencia de la modernidad, sino la capacidad reproductora del protagonista. Cuando los títulos cesan comienza una voz *over* informativa que proporciona datos “según las últimas estadísticas internacionales”<sup>108</sup> sobre el número de naci-



Figura 14. Fotograma de *El padre de la criatura*.

mientos en el mundo. Con inserciones de planos de flores y de madres se sigue informando sobre que “esta es la historia de uno de esos niños. Una historia que comienza en primavera”<sup>109</sup>. La misma voz presenta a Antonina, que aparece comprándose un camisón de encaje y cuyos pensamientos toman a su vez la forma de voz *over* (fig. 14).

Las constantes referencias a la llegada de la primavera, a las flores, a la alteración sanguínea primaveral, etcétera, resultan una forma eufemística de hablar del deseo sexual y de la reproducción y enlaza con el popular recurso de utilizar el sistema de la polinización para explicar la fecundación humana a los niños. El prólogo también incluye la presentación de Eduardo Contreras, un hombre serio que tiene una pequeña empresa y vive en un bloque de pisos. La voz *over* narra cómo el matrimonio fue a ver una película de arte y ensayo y “así empezó la cosa”<sup>110</sup>. Y comienza la acción.

Por su parte, en *El abuelo tiene un plan* el prólogo incluye la novedad de corporeizar a la voz *over* a través de la presencia de Alfonso Paso, apareciendo el escritor doblado por un actor de doblaje profesional. Comienza con *zooms* de distintas clínicas y cuando la cámara entra en una consulta médica, el narrador del prólogo se dirige directamente al

107 *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1968).

108 *El padre de la criatura* (Pedro Lazaga, 1972).

109 *El padre de la criatura* (Pedro Lazaga, 1972).

110 *El padre de la criatura* (Pedro Lazaga, 1972).



Figura 15. Fotograma de *El abuelo tiene un plan*.

espectador, también por primera vez: “Ah, ya están ustedes aquí, pasen, pasen”<sup>111</sup> (fig. 15).

La tercera novedad es que el personaje del doctor, interpretado por Alfonso Paso, salta del prólogo a la diégesis porque es el doctor Bolt, el médico que va a atender por separado a los dos protagonistas y quien urdirá el plan de que se conozcan porque el único mal que padecen ambos es la soledad.

En *El calzonazos* se recurrió a la prestigiosa Real Academia Española para iniciar un bloque pre-diegético basado en la definición de “calzonazos”, título que sustituía al original del texto teatral. La definición va seguida de imágenes del protagonista durante su boda y en su vida familiar, con intertítulos intercalados. Los personajes aparecen vestidos con una ropa exageradamente antigua, propia de los años veinte, y sus imágenes sirven de fondo de los títulos de crédito. Ni el montaje de Antonio Ramírez ni la música de Gregorio García Segura logran equipararse al estilo de Alfonso Santacana y García Abril y, sin desmerecer la labor de sus autores, el prólogo es mucho menos interesante que los de los films de Lazaga (fig. 16).

En *El alegre divorciado* se pasa directamente de unos planos de la plaza Cibeles al comienzo de la acción, que contiene los títulos de crédito.

En todos los casos, incluido el de *La ciudad no es para mí*, que se verá en su capítulo correspondiente, la voz *over* de los prólogos es masculina<sup>112</sup>, especificidad que contrasta con otro elemento de la banda sonora, las partes de la música compuesta por García Abril para las distintas bandas sonoras donde, según él mismo explica, se produce una unión de música instrumental y coros de voces femeninas, actuando estas como un instrumento más, ya que en vez de

112 Algunos ejemplos de las escasísimas voces *over* femeninas del cine español: *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1958), donde la narradora es femenina porque se trata de la estatua de la diosa Cibeles, sita en la plaza homónima y *El Camino* (Ana Mariscal, 1963). Caso aparte es el cine documental, donde las voces *over* reinan y donde hay algún caso más de voz femenina. Un ejemplo de coexistencia de voces femeninas y masculinas se da en el documental *España insólita* (Javier Aguirre, 1965). Frente a la ausencia de voces femeninas en el cine, la radio contó con locutoras en su plantilla. Uno de los programas de radio más longevos y seguidos, *El consultorio de Elena Francis*, tuvo las voces de María Garriga, Rosario Caballé y Maruja Fernández. El impacto e influencia social de este programa, emitido entre 1947 y 1984, se puede calibrar con el *shock* que produjo conocer que la verdadera identidad del redactor de las respuestas desde 1966 había sido un hombre, el periodista Juan Soto Viñolo (1933-2017). La importancia del programa, que había nacido solamente para dar consejos de belleza desde el Instituto de Belleza Francis de Barcelona, radicó en la progresiva amplitud de los temas tratados y en el mantenimiento de una línea de respuestas basada en una concepción moralmente conservadora del papel de la mujer dentro y fuera del matrimonio, con insistencia en la abnegación, el sometimiento al marido y la imposibilidad de una ruptura matrimonial. Una línea que se mantuvo imperturbable a pesar de sobrepasar la Transición y coincidir con el primer gobierno socialista. Por suerte, fueron encontradas un gran número de cartas dirigidas al programa, así como copias de las respuestas radiofónicas que se daban a algunas seleccionadas y de las respuestas postales que se remitían a sus autoras, las cuales eran elaboradas por un comité de “contestadores”. Del estudio de este archivo es resultado el libro: Balsebre, A., Fontova, R. (2018). *Las cartas de Elena Francis. Una educación sentimental bajo el franquismo*. Madrid: Editorial Cátedra. El género sexual de las voces *over* no es en absoluto casual y el ejemplo del medio radiofónico es significativo. Frente a la voz de autoridad del medio cinematográfico y del NO-DO, una voz que informa y que explica el mundo, la voz femenina de Elena Francis, desde el formato del consultorio, intentaba conectar con la mujer a través de la intimidad del hogar y le proporcionaba consejos, guías de conducta y pautas para perpetuar su papel de abnegación en un mundo de hombres.

111 *El abuelo tiene un plan* (Pedro Lazaga, 1973).



Figura 16. Fotograma de *El calzonazos*.

canciones componía música instrumental cantada (Castillejo, 1992: 44). El mejor ejemplo es el *dabadaba* principal de *El turismo es un gran invento*, interpretado por las Buby Girls, donde las voces de las extranjeras se insertan en una música con ecos de *bossa nova*, consiguiendo un tema de gran entidad con una parte donde sus voces articulan sonidos, equiparándose a instrumentos, y otra parte donde cantan en inglés.

Ya en la diégesis, la música tiene un papel relevante y otra característica común es la aparición diegética de grupos de música contemporáneos reales: Los Shakers en *La ciudad no es para mí*<sup>113</sup>, Los Exóticos en *¿Qué hacemos con los hijos?*<sup>114</sup>

113 La información sobre Los Shakers se recoge en el capítulo dedicado a *La ciudad no es para mí*.

114 Sobre Los Exóticos la información es muy escasa. Se formaron a mediados de 1964 y no llegaron a grabar ningún disco, pero sí aparecieron en televisión, en el programa *Musical, Catorce Cero Cinco*, presentado por Ángel de Andrés (*ABC*, 17/12/1965: 115). No se han hallado datos sobre la fecha de su disolución.

y Los Gritos en *Abuelo Made in Spain*<sup>115</sup>. En *¡Se armó el belén!* el grupo que aparece acompañando al personaje de Germán se llama Sensación 2000 y no se han encontrado referencias sobre él. Cambiando de registro, el grupo de jotas que cierra *La ciudad no es para mí* es el mismo de *El turismo es un gran invento*, el Grupo Cumbres del Moncayo, con Eduardo Aladrén como cantante. En *El alegre divorciado* la intervención musical corre a cargo del Mariachi Olímpico Azteca. En todos los film se adjudica a la música de la banda sonora una funcionalidad simbólica dual: música folclórica asociada a tradición y música pop equiparada a modernidad.

115 Los Gritos tuvieron una carrera más productiva. Se formaron en Málaga en 1967 y en 1968 Manolo Galván (1947-2013) refundó el grupo. Grabaron un disco y once sencillos de dos canciones cada uno. En 1968 participaron en el Festival de Benidorm tocando la canción *La vida sigue igual* con Julio Iglesias, ganando el primer premio. En 1970 cambiaron de nombre y posteriormente Manolo Galván comenzó su carrera en solitario. Ver: <<http://www.guateque.net/gritosnew.htm>>. Sus temas se pueden escuchar en: <<http://lafonoteca.net/grupos/los-gritos/discos>>. El grupo tiene una entrada en: García Lloret, P. (2006). *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Aparte de los argumentos universales y temas comunes señalados anteriormente, en el ciclo se detecta un motivo que se institucionaliza en *La ciudad no es para mí*. Con el viaje de Agustín a Madrid el tema de la llegada a la ciudad se instala en el ciclo y se repite en *Abuelo Made in Spain* y *El turismo es un gran invento* con los viajes a la capital, en *Abuelo Made in Spain* con el traslado a Lisboa y en *El alegre divorciado* con el viaje a Ciudad de México. El acto de llegar a una gran ciudad es un motivo que se puede detectar en cinematografías y épocas dispares y que, partiendo del mismo referente – el primer contacto entre un foráneo y un núcleo urbano –, adopta un sentido u otro dependiendo del contexto preciso en el que se realice dicha llegada. Sus elementos constitutivos serían un sujeto, un espacio de origen y un espacio de llegada, siendo este último una ciudad. Un tema aparentemente banal que adquiere una gran carga simbólica cuando supone un cambio drástico de una forma de vida a otra y cuando lleva aparejada una contraposición de valores que trasciende la mera descripción espacial. Por eso su inserción en los films goza de unos minutos de metraje en *La ciudad no es para mí* o *El alegre divorciado*.

*La ciudad no es para mí* también fijó una iconografía y una forma de representación del modo de vida desarrollista, de la sociedad de consumo. Agustín Valverde cambió de nombre, de profesión, de estado civil y despejó su cabeza de boinas, pero su talante patriarcal, el apego a sus convicciones y su capacidad para reconducir conductas desviadas se convirtió en la esencia del resto de protagonistas del ciclo y en el hilo conductor que atraviesa todos los argumentos. Se recurrió al estrellato, a seguir centrando todos los films en la figura del actor Martínez Soria como garantía de identificación de un tipo muy concreto de producciones y de éxito en la taquilla, hasta el punto que los espectadores identificaban cada película del ciclo con él, y no con alguno de los directores o productores, cuya presencia queda diluida tras la del actor. Ajeno a vaivenes en su carrera que variarían los índices de aceptación del público, desde *La ciudad no es para mí* hasta su fallecimiento, su presencia fue garantía de éxito comercial.

Pero aparte del carácter mercantilista de su presencia, los miembros del *star system* de cualquier cinematografía establecen, desde su condición de estrellas, una especial relación con la ideología dominante de la sociedad que produce sus películas. Según Dyer (2001: 45) “puede ocurrir que la estrella produzca un efecto de reconciliación «mágica» de aspectos aparentemente incompatibles”, de modo que los personajes creados por y para Martínez Soria podían actuar de bisagra intermediadora entre la modernización del país y la línea de pensamiento socialmente conservadora que necesitaba ver en pantalla que ciertos valores iban a permanecer siempre inamovibles (*Don erre que erre* sería el paradigma de apego a las ideas y el resto de films, ejemplos de su aplicación). Ese toque “mágico” se verá perfectamente en *¡Se armó el belén!*, donde la influencia del protagonista escapa a toda lógica y donde se consigue una reconciliación que solamente es entendible desde la asimilación de los códigos internos de este tipo de comedia popular.

Una cuestión relacionada con la caracterización de los once personajes que interpreta tiene que ver con la edad de los mismos. La forma de representar la vejez a través de los protagonistas tiene dos vertientes aparentemente contradictorias. Por una parte, dada que la fama cinematográfica del actor comenzó en 1966 y que antes, tanto en teatro (*El abuelo curro*, *La ciudad no es para mí*, etcétera) como en el cine (*Boda accidentada*, Ignacio F. Iquino, 1943) había interpretado papeles de personas de más edad que la suya propia, en la memoria colectiva pertenece a ese grupo de actores que “siempre «han sido viejos», como Pepe Isbert” (Genovard, Casurellas, 2005: 11). Y al mismo tiempo, la representación que encarna de la vejez en el corpus se basa en la negación, en la divergencia entre la edad real y la ficticia y en la lucha feroz por mantenerse en una mediana edad perpetua. La enfermedad, la merma de capacidades, la dependencia, el sedentarismo obligado, el abandono familiar y la proximidad de la muerte están totalmente ausentes. Solamente en *El abuelo tiene un plan* se presenta a un protagonista abatido, enfermizo y atado al cuidado familiar, descubriéndose que se trata de una pura

hipocondría que se esfuma cuando la primavera y el amor otoñal llegan a su vida.

Pero a pesar de esta batalla al paso del tiempo y el empeño en “congelar” a los protagonistas frente a la vejez, estos siguen aferrados a unos valores anticuados y rancios que comienzan a ser anacrónicos. Son unos “viejos por dentro” que, amparados por la comicidad, compiten con sus hijos y nietos e intentan frenar la novedad y la modernidad neutralizando a la juventud.

En cuanto a la estructura narrativa de los films, salvando las estructuras heredadas de los siete primigenios textos teatrales, se mantiene una coincidencia en contener una presentación de los personajes, una exposición de las situaciones familiares que se problematizan, una resolución de esas situaciones por parte del protagonista y un homenaje público o familiar final. Estos elementos pueden estar al completo (*La ciudad no es para mí*, *Abuelo Made in Spain*) o en menor número (*Hay que educar a papá*, *¡Se armó el belén!*, *Don erre que erre*). El cierre de los films también presenta una tendencia establecida en *La ciudad no es para mí* y el homenaje al protagonista masculino se repite en el entorno familiar en *¿Qué hacemos con los hijos?* y *Abuelo Made in Spain* y en el espacio público en *El turismo es un gran invento* y *¡Se armó el belén!*

Las permanencias formales y estructurales coinciden con la homogeneidad discursiva que elimina cualquier referencia directa a la dictadura, situando todos los argumentos en un limbo político carente de indicios sobre el régimen político que imperaba.

Si las repeticiones se asumían incluso por guionistas y directores distintos es porque respondían a ciertas necesidades, siendo la principal la de facilitar la conexión con unos espectadores que asumían las convenciones del género de la comedia y preferían el reconocimiento de las pautas y de los estereotipos a la introducción drástica de cambios. La reincidencia de los estereotipos simplifica la relación entre el sujeto espectador y el texto emitido, ya que los personajes actúan como se espera de ellos. El encasillamiento, temido por los actores por las limitaciones que les

impone, tiene unos efectos positivos en la recepción y así, por ejemplo, Gracita Morales o Rafaela Aparicio colocándose la cofia de criadas o de chachas eran inmediatamente reconocidas en su papel.

No obstante, el uso de la repetición debía tener en cuenta dos factores. Por una parte, la necesidad de la introducción de variantes en los argumentos imprescindibles para atraer el interés del espectador. Los personajes podían estar estereotipados y tener actuaciones similares, pero los problemas y situaciones a los que se enfrentaban debían variar lo imprescindible para seguir divirtiendo e interesando al espectador medio. Y, en segundo lugar, la adecuación de las ficciones al nuevo eje contextual, causa de la evolución del ciclo, debía ir introduciendo elementos en la trama que estuviesen íntimamente conectados con la contemporaneidad.

Con la creación de los personajes de Agustín Valverde y de su hijo y con la contrastada vida personal de ambos, Lázaro Carreter plantó la semilla de la adecuación al contexto preciso del Desarrollismo, evidenciando cómo en un solo cambio generacional las transformaciones económico-sociales podían generar modos de vida, nivel económico y posición social tan dispares. Agustín y su hijo reflejan a la perfección el paso del sistema económico autárquico al desarrollista y ese proceso, visto con buenos ojos por Lázaro Carreter y los posteriores guionistas, se instaló para siempre en el ciclo, adoptando variantes, pero sin salirse nunca de la loa a la nueva economía de mercado y de consumismo. No existe ningún elemento argumental del ciclo que cuestione la evolución económica del país desde principios de los años sesenta, salvo la despoblación rural en *El turismo es un gran invento*, donde se presenta como un “efecto colateral” del progreso que al final se subsana con el regreso de uno de los vecinos del pueblo.

Pero los guionistas de los films no eran tan miopes como para no ver que otra semilla plantada por Lázaro Carreter en su obra teatral era la pieza que faltaba en su lectura de la realidad referencial. Si Agustín padre y Gusti han desarrollado vidas laborales tan distintas las consecuencias de esa variación debían ser numerosas y profundas. Y lo son.

Desde el tipo de casa que habitan, la bebida y comida que ingieren, la ropa que visten y el ocio del que disfrutan, hasta su relación con esposa e hijos, todo es diferente en la vida de ambos. Según Lázaro Carreter esa diferencia es la que quería plasmar en su obra, pero, introduciendo el subtema del intento de infidelidad de Luchy, toda la obra, y posterior película, se reconvierte en una lectura distinta de la realidad. Como se verá, los guionistas cambiaron esta parte y aumentaron la intención real de Luchy de ser infiel y la intervención de Agustín para impedirlo, de forma que la película supera las pretensiones del autor teatral y se convierte en un rechazo a las transformaciones sociales y a la libertad de movimiento de la mujer que pueden socavar la estructura y unidad familiar.

Este posicionamiento de rechazo de las transformaciones sociales que alteran las formas de vida que aseguren el mantenimiento incorrupto del núcleo familiar no abandonará el ciclo en ningún momento. De ahí la nula asimilación en las familias de ficción de cambios que se estaban produciendo en la sociedad referencial. Las familias del ciclo no evolucionan al compás de la sociedad contemporánea en la que se ubican siempre<sup>116</sup>, permanecen rígidas frente a los nuevos aires de una modernidad que, inexorablemente, se instalaba en la sociedad española.

*La ciudad no es para mí* también marcó la pauta de cómo enfrentarse, desde el arte, a la inestabilidad que provocaba el arribo de la modernidad. Dada la especialización teatral de Martínez Soria en papeles de comedia, Lázaro Carreter debió aceptar este condicionante y escribió su obra en clave de humor. Desde entonces, la comedia fue el género que alojó a todos los films posteriores y el humor, la parodia, la exageración y el aire astracanesco sirvieron para vehicular la desazón que producía ese desequilibrio que sufría una sociedad cambiante.

---

116 Como se vio, aunque los films se basen en obras teatrales anteriores en todos los guiones se realiza una adecuación a su contemporaneidad y todos ubican la acción en su tiempo histórico coetáneo.



02

---

## **Constantes narrativas e iconográficas**



## El relevo generacional. La virilidad manifiesta y la paternidad tardía

En las ciencias experimentales se utiliza el método de investigación denominado “de cohorte”, en el cual “se selecciona a un grupo expuesto y a un grupo no-expuesto y ambos se siguen en el tiempo para comparar la ocurrencia de algún evento de interés” (Lazcano-Ponce, Fernández, Salazar-Martínez, Hernández-Ávila, 2000: 230). El concepto de cohorte asociado a este método se emplea también en Antropología y en las ciencias sociales, como Sociología y Demografía, para designar a un grupo de la población que ha compartido una vivencia decisiva de forma simultánea, independientemente del tipo de experiencia. Cuando ese acontecimiento común es el nacimiento, el término “generación” designa al grupo poblacional que ha nacido durante el mismo año natural y pertenece a la misma franja etaria<sup>117</sup>. Pero en los estudios sociológicos la diferencia entre haber nacido en el año inmediatamente anterior o posterior

---

117 Distinta es la acepción del término en el ámbito artístico y cultural, en los cuales alude a agrupaciones de creadores con un mínimo de características comunes y unas condiciones históricas de producción similares. Frente a este concepto también se utilizan los de “escuela” o “movimiento”.

a uno tomado como referencia resulta poco determinante para establecer contrastes entre unos grupos poblacionales y otros, por lo que el término “generación” se reserva para designar al conjunto de individuos que ha nacido con un intervalo mayor de años de diferencia. De esta forma, una persona pertenece a una generación diferenciada de la anterior y de la posterior cuando la separa un número preestablecido de años.

Las reflexiones acerca del concepto de generación han ido surgiendo desde el ámbito de la Filosofía (Auguste Comte en la primera mitad del siglo XIX), de la Antropología Física y Social y, por supuesto, de la Sociología tras su nacimiento como ciencia social. Por ejemplo, para el alemán Wilhelm Dilthey (1833-1911) una “generación es además una denominación para una relación de contemporaneidad de individuos; aquellos que en cierto modo crecieron juntos, es decir, tuvieron una infancia común, una juventud común, cuyo tiempo de fuerza viril coincidió parcialmente, los designamos como la misma generación” (Citado por Julián Marías, 1961: 60) y establecía que también consistía en “un espacio de tiempo, una noción métrica interna de la

vida humana. Este espacio de tiempo, va desde el nacimiento hasta aquel límite de edad en que por término medio se añade un nuevo anillo al árbol de la generación, y comprende, por tanto, unos treinta años” (Citado por Julián Marías, 1961: 60). Esta visión es quizás demasiado homogeneizada porque no tiene en cuenta las vivencias individualizadas de los acontecimientos comunes y los distintos ciclos vitales de cada sujeto en iguales circunstancias históricas, pero útil en su establecimiento de separación cronológica, ya que la cuantía de treinta años se suele asumir como la ideal para diferenciar a una generación de otra.

Esta parcelación de la población en generaciones distintas genera un proceso de evolución constante en el cual las sucesivas generaciones se van sustituyendo unas a otras por defunción progresiva de sus integrantes, produciéndose un relevo generacional escalonado y la coexistencia simultánea de varias generaciones, situación que se acrecienta de forma proporcional al aumento de la esperanza de vida<sup>118</sup>. Durante esta convivencia los grupos generacionales se encuentran en distintas fases vitales, coincidiendo individuos que viven su infancia con adultos en plena actividad laboral y con adultos que se han retirado de la vida profesional. El establecimiento

118 La esperanza de vida es uno de los parámetros demográficos que más ha aumentado a lo largo del siglo XX. En 1901 la esperanza de vida al nacimiento de los españoles era de 33,85 años (hombres) y 35,70 (mujeres), en 1911 de 40,92 (hombres) y 42,56 (mujeres), en 1921 de 40,26 (hombres) y 42,05 (mujeres), en 1931 de 48,38 (hombres) y 51,60 (mujeres), en 1941 de 47,12 (hombres) y 53,24 (mujeres), en 1951 de 59,81 (hombres) y 64,32 (mujeres), en 1961 de 67,40 (hombres) y 72,16 (mujeres), en 1971 de 69,57 (hombres) y 75,06 (mujeres), en 1971 (Dado que las cifras de defunciones anteriores al año 1975 no incluyen a los fallecidos al nacer y durante el primer día de vida, ha sido preciso calcular la esperanza de vida para el año 1971 añadiendo dichos fallecidos, siendo así comparable con la obtenida para fechas posteriores) de 69,17 (hombres) y 74,69 (mujeres), en 1976 de 70,40 (hombres) y 76,19 (mujeres), en 1981 de 72,52 (hombres) y 78,61 (mujeres). Fuente: Instituto Nacional de Estadística: <<http://www.ine.es/prensa/np472.pdf>>. En 2016, la esperanza de vida al nacimiento era de 80,26 años para los hombres y de 85,71 años para las mujeres, produciéndose una brecha de género mujeres-hombres de 5,45 años. Fuente: INE: <[http://www.ine.es/ss/Satellite?L=es\\_ES&c=INESeccion\\_C&cid=1259926380048&p=1254735110672&pagename=ProductosYServicios/PYSLayout](http://www.ine.es/ss/Satellite?L=es_ES&c=INESeccion_C&cid=1259926380048&p=1254735110672&pagename=ProductosYServicios/PYSLayout)>..

de los límites de edad entre infancia, edad adulta y ancianidad dependerá de cada periodo social y se realiza a través de la legislación y de los hábitos sociales.

En esta simultaneidad de distintos grupos generacionales el proceso natural del relevo generacional puede transformarse en un conflicto entre los adultos que en la segunda parte de su vida siguen rigiéndose por los valores y formas de conducta social aprendidos durante su infancia, juventud y primera madurez con los individuos que inauguran su acceso a la edad adulta bajo condiciones culturales, socio-económicas y/o histórico-políticas distintas. Este fenómeno es más suave o abrupto según el número e intensidad de las transformaciones surgidas en el nuevo contexto, alcanzando su cenit cuando se produzcan cambios drásticos en los sistemas económicos y de gobierno (ámbito político), en el *Zeitgeist* o espíritu de época (ámbito cultural e intelectual) y en las estructuras sociales (ámbito social).

Las distintas posibilidades surgidas en torno a la sucesión de generaciones ha sido preocupación de sociólogos por las fricciones que se han generado en algunas sociedades en momentos históricos determinados, pero también han merecido la atención de filósofos como José Ortega y Gasset (1883-1955), quien dedicó páginas a reflexionar sobre la relación entre los contextos precisos y los individuos que los pueblan. Para el autor se produce un descuadre entre el momento vital de cada individuo, que acarrea una cosmovisión formada en su niñez y juventud, y un contexto que puede haber evolucionado hasta ser distinto del que configuró a dicho sujeto, de forma que:

“Toda actualidad histórica, todo «hoy» envuelve en rigor tres tiempos distintos, tres «hoy» diferentes o, dicho de otra manera, que el presente es rico de tres grandes dimensiones vitales, las cuales conviven alojadas en él, quieran o no, trabadas unas con otras y, por fuerza, al ser diferentes, en esencial hostilidad. «Hoy» es para uno veinte años, para otros, cuarenta, para otros, sesenta; y eso, que siendo tres modos de vida tan distintos tengan que ser el mismo «hoy», declara sobradamente el diná-

mico dramatismo, el conflicto y colisión que constituye el fondo de la materia histórica, de toda convivencia actual” (Ortega y Gasset, 1951: 37).

Además, y siguiendo con una concepción homogénea de las generaciones, Ortega las encuadra en dos tipologías opuestas, unas que “sintieron una suficiente homogeneidad entre lo recibido y lo propio” y “entonces se vive en épocas cumulativas” donde “los nuevos jóvenes, solidarizados con los viejos, se supeditan a ellos: en la política, en la ciencia, en las artes siguen dirigiendo los ancianos. Son tiempos de viejos” y otras en las que “han sentido una profunda heterogeneidad entre ambos elementos, y sobrevinieron épocas eliminatorias y polémicas, generaciones de combate” en las que “no se trata de conservar y acumular, sino de arrumar y sustituir, los viejos quedan barridos por los mozos. Son tiempos de jóvenes, edades de iniciación y beligerancia constructiva” (Ortega y Gasset, 1983: 149).

Sin embargo, y aunque estas categorizaciones resulten útiles para definir los momentos de crisis social, la forma en que cada individuo se enfrenta a la asunción de las nuevas formas y sentidos de su contexto variará dependiendo de muchos factores, tanto inherentes a él como externos, lo cual conlleva que las generaciones no sean bloques homogéneos de individuos similares, sino que encierren subgrupos que evolucionen de forma distinta y mantengan relaciones diferentes con sus realidades.

Algo así ocurrió en España durante los años sesenta y la primera mitad de los años setenta, cuando se produjo un momento de transformación social y de un complicado relevo generacional que fue vivido de forma muy diferente por cada sujeto según su estrato social, su género, su acceso a la educación reglada, su nivel de poder adquisitivo, etcétera. Por ejemplo, cohabitaron mujeres que todavía eran analfabetas con un grupo paulatinamente más amplio de mujeres de la misma edad que accedían a la universidad. O mujeres inmersas de forma voluntaria o por inercia en los principios que el nacionalcatolicismo les reservaba con mujeres que comenzaban a forjar un primer feminismo organizado. Otra variante

eran los individuos sumidos en el modo de vida rural junto con otros que tenían acceso a elementos de la modernidad que solamente se encontraban en el espacio urbano. Un panorama de transformación social que calaba de forma muy distinta en cada estrato social, produciendo que el relevo generacional no generara fricciones en determinados grupos que seguían viviendo en “tiempos de viejos”, mientras que en otros provocaba unas brechas insalvables que resultaban problemáticas, tanto para la generación anterior como para la nueva.

Ortega y Gasset no pudo ser testigo de la situación social española durante la franja cronológica que transcurrió desde 1965 a 1975, pero gracias a los sociólogos que comenzaron a asentar la Sociología durante los años sesenta contamos con datos estadísticos relevantes que ayudan a cuantificar las diferencias entre las generaciones del Tardofranquismo<sup>119</sup>. La legislación marcaba una serie de pautas que regían la vida de los ciudadanos, como el establecimiento de la mayoría de edad a los 21 años, la obligatoriedad del servicio militar para los varones, el acceso al matrimonio y a la vida laboral (distinta para cada género), etcétera, pero de forma paralela a estas normas reguladoras la sociedad establecía sus propias dinámicas, caracterizándose la década tratada por una rápida sucesión de variaciones que hicieron que la edad de contraer matrimonio, la natalidad y el acceso de la mujer al ámbito laboral y académico diferenciaran claramente al año 1975 del anterior 1965.

Una de las fuentes de información que ayudan a recomponer el variado panorama social de la década 1965-1975 lo constituyen las encuestas que comenzó a realizar el Instituto de la Opinión Pública<sup>120</sup>. Si se hace un rápido repaso de las

119 La Sociología como ciencia social existía en España desde que se creó la primera cátedra en 1898 pero no se desarrolló hasta los años cincuenta, consolidándose en los sesenta y setenta. Un breve resumen de la evolución de la Sociología en España se encuentra en: Maya Frades, V. (2008). Sociología del cambio en España: Historia y transición. *Foro de Educación*, nº 10, 185-201.

120 El Instituto de la Opinión Pública fue creado en 1963 y remodelado en 1977. Posteriormente derivó en el actual Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS).

preguntas que integraban estas encuestas se verá el interés sociológico de las mismas, pero también el sesgo ideológico a la que estaban sometidas. Para el tema que nos interesa, relacionado con el relevo generacional, es interesante la encuesta realizada en 1968 a la juventud española<sup>121</sup>. En ella se preguntaba a los jóvenes sobre sus actividades laborales y académicas, gustos, amistades, sexualidad, pertenencia a asociaciones y opiniones políticas y religiosas (el anonimato y la confianza en el entrevistador debían ser garantía suficiente para contestar con sinceridad)<sup>122</sup>, y de forma relevante se aludía a ella como la “generación joven” frente a la “generación mayor”<sup>123</sup>.

Otra fuente de información importante son los Informes de la Fundación Fomento de Estudios Sociales y Sociología Aplicada (FOESSA), fundada en 1965. El primero de ellos, editado en 1966, se realizó con el fin de conocer estadísticamente la situación social de España y estuvo dirigido por el sociólogo Amando de Miguel (1937-), quien se encargó de organizar las encuestas a “2.500 hogares, realizando en cada hogar dos entrevistas, una al ama de casa y otra al cabeza de familia” (FOESSA, 1966: 8). La necesidad que indujo a organizaciones como Cáritas a impulsar este tipo de fundaciones que seguían el modelo norteamericano está en el interés, sobre todo posconciliar, de la Iglesia española por la llamada cuestión social. Este concepto, que aludía al desajuste entre el desarrollo de las condiciones económicas y de los sistemas de producción y los niveles de pobreza de

la población surgió en el siglo XIX tras la Revolución Industrial, pero en la España de los años sesenta volvía a resurgir por las desigualdades creadas por el Desarrollismo.

El trabajo de campo realizado por el grupo de sociólogos puede considerarse demasiado parco, pero su visión cuantitativa ayudó a perfilar, por lo menos con cifras, la realidad social del momento, aunque su voluntad trascendía la mera descripción al pretender ayudar a los poderes públicos a tomar las decisiones correctas que afectasen a la sociedad, separando explícitamente la labor descriptiva de la Sociología de la resolutive del poder político.

Pero, ¿cómo se podía establecer una caracterización de la situación social española en 1965 si esta se encontraba precisamente en un proceso de transformación cuya rapidez convertía en obsoletos los datos numéricos de forma acelerada? Esta pregunta se la hicieron los profesionales que realizaron el primer informe, conscientes de que la situación social española había roto con la tendencia evolutiva anterior al solaparse los cambios sociales, económicos y religiosos. Para ellos la respuesta se encontraba en definir la “situación social de un país determinado” como “la suma de dos cosas: una, la descripción y explicación de su *estructura social* y otra, el análisis de los *problemas sociales* con que esa estructura se enfrenta y que incluso pueden llegar a desarrollarse con cierta independencia de otros elementos estructurales” (FOESSA, 1966: 13), mientras entendían como estructura social la suma de las clases sociales, de las instituciones y de las normas sociales y como problema social, siguiendo a Robert A. Nisbet, las interrupciones no deseadas en las relaciones entre los individuos y los contextos normativos (FOESSA, 1966: 13).

Pero para conocer los problemas sociales es inevitable haber realizado una radiografía anterior de la estructura social y los autores admiten que esa será su primera función. Con una lectura actual la descripción que presentan de las épocas anteriores del siglo XX español no deja de tener un sesgo ideológico, pero sobre todo, resultan curiosos los vaticinios sobre la próxima época que abarcaría desde 1970 a 1990, ya que hablan de una “institucionalización del proce-

121 No se han hallado los resultados de la encuesta. Las preguntas se pueden consultar en la página web del CIS: <[http://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/1020\\_1039/1031/cues1031.pdf](http://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/1020_1039/1031/cues1031.pdf)>.

122 Se animaba a los encuestados con frases como: “Ahora nos gustaría hacerte algunas preguntas sobre cuestiones religiosas. Perdona que te repita que nos interesa que seas sincero, que nos digas lo que realmente piensas sin ningún miedo. Puedes estar seguro que hay muchos jóvenes en España que coinciden contigo en muchas cosas.” (Pregunta número 73 de la encuesta a la juventud de 1968 (<[http://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/1020\\_1039/1031/cues1031.pdf](http://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/1020_1039/1031/cues1031.pdf)>).

123 Los términos aparecen en las preguntas 42-47 de la encuesta a la juventud de 1968 (<[http://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/1020\\_1039/1031/cues1031.pdf](http://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/1020_1039/1031/cues1031.pdf)>).

so de estabilización y liberalización” de la anterior “etapa de «liberalización» de un régimen autoritario” (FOESSA, 1966: 15), confiando en un continuismo del régimen y evitando cualquier alusión a su final<sup>124</sup>.

En este contexto preciso la cinematografía española se vio configurada con diversas corrientes que asimilaron la realidad desde la escasa pluralidad que permitía el sistema de censura previa<sup>125</sup> y en su variedad de aproximaciones a la realidad circundante, dio visiones distintas del relevo generacional. Desde la claudicación final de Lorenzo en *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1967)<sup>126</sup> al violento final de *Me enveneno de azules* (Francisco Regueiro, 1969)<sup>127</sup>, hay una variedad de films donde los jóvenes españoles que se enfrentaban a la vida adulta en la ficción manifestaron como pudieron su incomodidad, su frustración, sus esperanzas y su ruptura con una generación que intentaba perpetuar una realidad de la que comenzaban a desear escapar y

124 En 1965 la cuestión sucesoria todavía estaba en el aire, ya que hasta el 22 de julio de 1969 no se designaría al Príncipe Juan Carlos de Borbón como futuro sucesor con el título de rey.

125 Nos referimos a las distintas corrientes que surcaron los años sesenta, pero hubo autores que en su propia carrera individual transitaron por concepciones cinematográficas muy distintas, como el director Javier Aguirre (1935-), quien ha desarrollado una de las carreras más heterogéneas del cine español al combinar producciones de vanguardia y de experimentación, basadas en el concepto de anti-cine, con films que se insertan sin duda alguna en el cine popular de voluntad más comercial.

126 Rodado en 1965 el film narra las vivencias, experiencias, pensamientos y evolución del personaje de Lorenzo Carvajal (Emilio Gutiérrez Caba), un joven en plena crisis existencial, familiar y sentimental que se encuentra desubicado tras volver de Inglaterra, donde conoció otras formas de vida y a miembros del exilio intelectual español, a Salamanca. Su punto de vista y su radiografía de la ciudad de provincias como espacio asfixiante y congelado en el tiempo son totalmente opuestos a *La ciudad no es para mí*. Sobre la película de Martín Patino se remite a la bibliografía existente sobre ella, bastante abundante.

127 En ambos casos, los protagonistas han tenido contacto con una realidad distinta a la española al haber residido en Inglaterra y París respectivamente. En la película de Regueiro el conflicto generacional va mucho más allá que las meras fricciones y acaba en una explosión de violencia.

con la que no se sentían identificados. Ante la imposibilidad de crear historias que recogiesen la oposición individual u organizada al Régimen o cualquier alusión negativa sobre el sistema de gobierno, los guionistas se doblegaron a las limitaciones impuestas creando argumentos que pasaban sin esfuerzo por las comisiones de censura o se esforzaron en hallar resquicios, grietas poco evidentes por donde evidenciar la heterogeneidad de la sociedad española a través del símbolo y la metáfora<sup>128</sup>.

En el caso del corpus de este trabajo la transición de una generación a otra es una de las líneas maestras que atraviesa todos los argumentos y el relevo generacional especialmente marcado por la diferente concepción de la realidad que tenía la generación adulta y la que ingresaba en esa etapa desde la juventud se convierte en una constante. Con pocas variaciones, se ofrece una imagen estereotipada, superficial y reduccionista de la nueva juventud, limitando su identidad al aspecto exterior, a la vestimenta y a los accesorios, a sus gustos musicales y a una utilización hedonista del tiempo de ocio, libres de cualquier intento de cambio o posicionamiento intelectual y político.

Uno de estos elementos, la música, es especialmente significativo y uno de los puntos de conexión entre la diégesis de los films y la sociedad de su momento se produce a través de la inclusión, como ya hemos apuntado, de actuaciones en directo de grupos de música pop que conectaban directamente con la diversidad del panorama musical español de la segunda mitad de los años sesenta y principios de los setenta. Aunque la música española sufrió una demora en su desarrollo provocada por el aislamiento social

128 Escasos son los films que evidenciaban otras realidades, como la película *Diferente* (Luis María Delgado, 1961), cuyo contenido tan claramente homosexual parece que, inexplicablemente, no fue percibido por la comisión de censura correspondiente, quizás más atenta a la moraleja final, más acorde con sus intereses. Sobre el insólito caso de este film se han escrito varios artículos, ver, por ejemplo la parte que se le dedica en: Alfeo Álvarez, J. C. (2002). Evolución de la temática en torno a la homosexualidad en los largometrajes españoles. *Dossiers Feministes*, nº 6, 143-159.

y político del país, los muros de sujeción del Régimen no pudieron impedir que penetraran ritmos y estilos a través del contacto con los turistas extranjeros y con limitadas vías de comunicación que existían con el resto de Europa. El interés de los jóvenes urbanos y de clase media-alta por la música foránea anglosajona aumentó exponencialmente y surgieron numerosos grupos, a veces de vida efímera o reducida, que intentaban emular el rock y pop inglés y norteamericano.

La música fue un factor tan importante que incluso, en la época, sirvió de unidad de medida de la influencia de la modernidad en la juventud rural. La Junta Central de Información, Turismo y Educación Popular del Ministerio de Información y Turismo ideó un concurso a escala nacional donde diversas localidades de todo el país, menores de 10.000 habitantes, participaban con sus grupos musicales, llegando al número de 5.000, dato que da idea de la actividad musical moderna. De todos esos grupos llegaron diez a la final. El concurso dio lugar a un programa televisivo llamado *Tele-club campo pop*, presentado por Alfredo Amestoy (1941-) y retransmitido durante 1968, donde se emitieron las actuaciones y la final del “Concurso nacional de conjuntos músico-vocales campo-pop” donde compitieron los diez conjuntos finalistas<sup>129</sup>.

El cine fue precisamente una de las vías de entrada de esas nuevas músicas que comenzaron a configurarse como uno de los signos de identidad de la primera generación nacida en el franquismo. En el verano de 1964 se estrenó *A Hard Day's Night* de Richard Lester y en septiembre del mismo año llegó a los cines madrileños como *Qué noche la de aquel día* (ABC, 15/09/1964: 58). *Help!* (Richard Lester, 1965) también fue estrenada en España y *Yellow Submarine* (George Dunning, 1968) se proyectó en la XI Semana de Cine en color de Barcelona (ABC, 16/08/1969: 54)<sup>130</sup>. La carrera

129 El programa de la final se puede ver en: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/final-del-concurso-tele-club-campo-pop-1968/2481764/>>.

130 Aparte de la bibliografía concreta sobre el grupo The Beatles u

de The Beatles fue seguida en España a través de la proyección de sus películas en cines comerciales y reposiciones en cine-clubs (ABC Andalucía, 03/11/1967: 55), del acceso a sus discos, de noticias recogidas en la prensa (ABC, 27/08/1965: 53; ABC Andalucía, 30/09/1965: 71; ABC, 15/06/1968: 49), y de los conciertos que dieron en el país en 1965, el 2 de julio en Madrid y al día siguiente en Barcelona<sup>131</sup>. La visita del grupo, percibida con muchas reservas desde el gobierno, tuvo un sorprendente tibio recibimiento en Madrid y fue recogida como noticia del NO-DO (NO-DO, nº 1175-B, 12/07/1965), donde con complacencia se recalca visual y verbalmente que la mitad de las gradas de la madrileña Plaza de Las Ventas no se llenaron.

Si hemos comenzado con el grupo de Liverpool es porque su influencia fue decisiva a nivel mundial pero también a nivel local, a pesar de la especiales relaciones del país con el exterior. La irrupción de The Beatles en la música y su conocimiento por parte de la juventud española hicieron que el año 1964 marcara un antes y un después en el desarrollo de la música del país. Dejando de lado la influencia francesa e italiana los nuevos grupos absorbieron el pop inglés y norteamericano y se produjo “la época dorada de los conjuntos” (Sierra i Fabra, 1973: 203-4).

Al mismo tiempo que llegaban producciones extranjeras que difundían la música moderna, se realizaron películas de producción española que explotaban el éxito de los grupos y cantantes locales. De los beneficios económicos de estas interacciones entre industria musical y productoras cinematográficas ya se dio cuenta en una nota periodística titulada *¿Quién debe a quién?* en la que se precisaba que “los ídolos de la canción producen buenos ingresos al ser trasladados a la pantalla con cualquier hilo argumental, y son numerosos los ejemplos que se pueden citar”. Esto sucedía con grupos ya

otros grupos que también protagonizaron películas, como The Who, se recomienda el libro: Sánchez Barba, F. (2003). *El pop en el cine (1956-2002)*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

131 Sobre los conciertos en España ver: Tarazona, J., De Castro, J. (2011). *Los Beatles. Made in Spain. Sociedad y recuerdos en la España de los sesenta*. Lleida: Editorial Milenio Publicaciones S.



mundialmente famosos como The Beatles y en países como Francia e Italia, donde “casi todos los números uno de la canción tienen su película de mayor o menor aceptación”. España no era menos en este sentido y como reconoce el periodista, “el fenómeno ha comenzado a producirse. Raphael y Los Brincos se preparan para recibir la luz de los focos; Karina y Los Sirex ya terminaron «El último sábado», y todos recordamos –aunque no con demasiado júbilo– «Megatón ye-ye», con Mochi, Micky y los Tonys, y «Dos chicas locas, locas», con Miguel Ríos y Tito Mora” (*ABC*, 16/04/1966: 45). A veces, incluso se contaba con varios artistas en el mismo film, como en *Codo con codo* (Víctor Aúz, 1967), donde Massiel compartía pantalla con Bruno Lomas, Micky y los Tonys y Pilar Velázquez, o *Hamelin* (Luís María Delgado, 1967), con Miguel Ríos, Los Impala, The Mode y Los Botines<sup>132</sup>.

Pero este fenómeno no fue patrimonio exclusivo de los modernos, cantantes folclóricos como Juanito Valderrama llevaron al cine sus canciones (*El padre Coplillas*, Ramón Comas, 1968), algunos cantautores de la *nova cançó* también dieron el salto cinematográfico, como Joan Manuel Serrat (*Palabras de amor*, Antoni Ribas, 1968) y artistas como Sara Montiel se resistían a abandonar las pantallas (*Varietés*, Juan Antonio Bardem, 1971).

La utilización de la música como factor primigenio de la identidad de la juventud permitía, por una parte, entrecruzar la empresa discográfica con la cinematográfica y por otra, armar personajes reducidos a una asimilación epidérmica de una modernidad que se limitaba a los gustos musicales y a la forma de vestir, alejándose de posicionamientos políticos antifranquistas. A través del pelo largo, las grandes gafas de sol, los abalorios, los pantalones acampanados y las camisas de colores chillones, se dotaba de identidad a un

132 Sobre este tema, ver el epígrafe dedicado al cine en el libro: García Lloret, P. (2006). *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. También el recorrido que se hace sobre la música durante el Tardofranquismo en: Marc, I. (2013). Submarinos Amarillos and Other Transcultural Objects in Spanish Popular Music during Late Francoism. En: Martínez S., Fouce, H. *Made in Spain*, 114-124.

segmento de la población que en pantalla no podía aparecer con otros intereses distintos a los meramente musicales. Otras realidades juveniles eran debidamente simuladas a través de la elipsis o sublimaciones. Por ejemplo, en la escena de *La ciudad no es para mí* donde Agustín Valverde acompaña a su nieta Sara a un *pub* con los amigos de esta, se produce un enfrentamiento entre él y los jóvenes que se materializa en el reto de beber determinadas combinaciones de bebidas alcohólicas. En la vida real es más que posible que en ese ambiente de jóvenes de clase media-alta se consumiera otros tipos de sustancias ilegales, pero ante la imposibilidad de mostrarlo en pantalla, el argumento reduce el consumo al legalizado alcohol. En este sentido, se da un paso más allá en *Abuelo Made in Spain*, donde uno de los nietos de Martínez Soria fuma ante él un cigarrillo de hachís o marihuana. Pero, sobre todo, quedaban fuera de pantalla los intereses intelectuales y/o políticos de los jóvenes. Todos ellos eran “esclavos del ritmo y del chicle”<sup>133</sup> ajenos a los movimientos sociales y políticos (clandestinos o no) de su momento, siendo la única excepción los jóvenes de la cédula política de *¡Se armó el belén!*

La música, la vestimenta, las formas de ocio son los signos que definen a la “generación inocente” que no participó de la Guerra Civil, nieta de los respectivos protagonistas masculinos, pero entre ambos queda la generación de los padres de esos jóvenes. La presencia de tres generaciones en algunos de los films del corpus configura unos mapas familiares donde la relación entre los respectivos padres e hijos y abuelo y nietos crea unas diferencias que tienen su origen en *La ciudad no es para mí* y su cenit en *Abuelo Made in Spain*. Cuando Agustín Valverde llega a Madrid desde Calacierva enseguida percibe que su hijo, absorbido por el trabajo, ha descuidado sus funciones patriarcales y que esta situación ha provocado el comportamiento anómalo del resto de miembros de su familia. A partir de ese momento, el protagonista crea un modelo de comportamiento análogo a

133 En el film se dice textualmente: “Soy un esclavo del ritmo y del chicle” (*La ciudad no es para mí*, Pedro Lazaga, 1966).

la teoría del péndulo del ámbito artístico, donde se reacciona de forma brusca ante dos generaciones consecutivas, mostrando una disconformidad con la acción educadora de sus hijos y un intento de relación con sus nietos que se aleja de la comprensión y esconde una acción redentora. Así sucede en *La ciudad no es para mí* y en *Abuelo Made in Spain*, donde su función se ve ampliada por el alto número de nietos de todas las edades, que le obligan a actuar tanto con los más pequeños (el hijo de Nieves), como con los adolescentes (los nietos músicos).

En el resto del film las relaciones se concentran bajo el paraguas de su rol de padre. Los argumentos de *¿Qué hacemos con los hijos?*, *Don erre que erre*, *Hay que educar a papá*, *El abuelo tiene un plan*, *El calzonazos* y *El alegre divorciado* giran, en mayor o menor medida, alrededor de las relaciones entre el protagonista y sus hijos. Y es aquí donde se origina un proceso curioso en el cual la progresión en la edad del actor difiere de la ficticia, con personajes inmersos en un limbo de edad situada entre los 55 y 65 años aproximadamente y algunas paternidades tardías que revierten su posición de abuelo a la de padre. Esto es lo que sucede en *El padre de la criatura* y *Don erre que erre*<sup>134</sup>. En la primera, Eduardo solapa su paternidad con la de su propio yerno (José Sacristán), en una especie de duelo entre las dos generaciones que encuentran en la capacidad de reproducción el arma con la que enfrentarse y que finalmente los equipara. En la segunda, la forma de ser obstinada de Rodrigo se ve recompensada con una paternidad que coincide con la boda de su hija (Josele Román) con Valentín (José Sacristán).

Esta insistencia en marcar y perpetuar la vigencia de los distintos protagonistas contrasta con otras visiones derrotistas coetáneas, como el film *Juguetes rotos* de Manuel Summers, de 1966, donde aparecen viejas glorias olvidadas del deporte, la tauromaquia y el espectáculo del mundo real que se encontraban en situaciones penosas. Menos dramáticas

son otras representaciones de la vejez y del papel del abuelo en la estructura familiar. Pedro Masó, Rafael J. Salvia (Rafael Juan Salvia Giménez, 1915–1976) y Antonio Vich crearon al abuelo infantilizado y despistado de *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962). Un personaje que contrasta con el padre perfecto y desarrollista capaz de contribuir a la construcción literal de la España tardofranquista y a su repoblación sin perder ni la sonrisa ni el buen humor. Es contra esa generación de padres urbanos desarrollistas contra la que los personajes de Martínez Soria se miden constantemente, empeñados en no dejarse arrollar por ella.

Junto a una actividad profesional cada vez más difícil de justificar, dada la edad de los personajes, será la manifestación del deseo sexual y la capacidad de reproducción las principales herramientas de los protagonistas para evidenciar su permanencia social y perpetuar su poder familiar. El deseo sexual del protagonista, introducido progresivamente, fue dando lugar a escenas donde claramente era expresado. Por ejemplo, en el guion de *El abuelo tiene un plan* fechado el 11 de octubre de 1972 y conservado en la Biblioteca Nacional española se incluye una escena que es así descrita:

“Al hacer un movimiento ha arrojado al suelo el Sonotone. Se disculpa:

— Leandro: ¡Uy, perdone!

Paloma se agacha para recoger el Sonotone. Al inclinarse muestra generosamente sus piernas. Leandro abre sus ojos asombrados, en los que chispea una vivacidad maliciosa. Paloma entrega el Sonotone a Leandro”. (Coello, Ozores, Daza, 1972: 14).

134 Fuera del corpus también ocurre en *Estoy hecho un chaval*, donde el protagonista va a ser padre a los 65 años, justo en el momento de jubilarse.

## Los cambios económicos: la modernidad admitida

A lo largo del ciclo, el dinero, las profesiones de los protagonistas, los bienes muebles e inmuebles, los vehículos, las cuentas bancarias, los negocios propios, el estatus económico, y, sobre todo, el cambio del sistema de producción autárquico al sistema desarrollista adquiere una fluctuante relevancia. Partiendo del papel de padre productor y proveedor de bienes materiales para su familia, del miembro que en la estructura jerárquica pone el pan en la mesa porque su función en la estructura familiar obedece a un mandato divino (“Y si alguno no tiene cuidado de los suyos, y mayormente de los de su casa, la fe negó, y es peor que un infiel”, 1 Timoteo 5-8) se llega al padre desarrollista cuyas fuentes de ingreso se han desligado de la explotación directa de la tierra. Desde los pollos de Agustín y su “queso que lleva to el año en aceite” [sic]<sup>135</sup> al dinero en metálico que Severiano tiene en el banco los films narran con naturalidad la transformación económica de los años sesenta, integrándola en sus argumentos con la adaptación y modernización de los textos teatrales previos o con los guiones originales.

---

135 *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966).

El salto del padre proveedor autárquico, que con sus manos labra la tierra y cría animales en el corral, al padre proveedor desarrollista, cuyo trabajo necesariamente urbano pertenece a los sectores económicos secundario o terciario, ya está en *La ciudad no es para mí*. Esa es la principal diferencia entre Agustín padre y Agustín hijo y el origen de los problemas familiares no radica en ese cambio en las fuentes de ingreso, sino en que vayan acompañados de una relajación de las funciones inherentes al cabeza de familia patriarcal. Como se verá, el flujo de dinero y de bienes entre la ciudad y el campo es constante. Agustín le pide a menudo dinero en efectivo a su hijo para enviarlo a Calacierva, donde las necesidades de sus vecinos tienen su origen en la inestabilidad de un sistema de producción basado en la explotación agrícola y ganadera: “Mire, señor recaudador, que este año la cosecha ha sío mu malica, que al Tejas se le ha muerto un macho, que llover no ha llovío, pero en cambio ha caído un pedrisco que nos ha estropeao tos los malacatonos...”<sup>136</sup> [sic]. Una economía sometida a los vaivenes de la climatología y del

---

136 *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966).

azar, sin unos ingresos estables ni suficientes para mantener a la población. Pero aunque se evidencian las carencias y problemas de este sistema de producción no se exhorta a su cambio, ya que precisamente el personaje de Agustín es el encargado de suplir las insuficiencias con el reparto de su patrimonio. Frente a este sistema, los trabajos urbanos, que proporcionan ingresos regulares y fijos y permiten el acceso a los bienes de consumo de la modernidad: los coches, los grandes apartamentos en altas fincas, los electrodomésticos, la ropa, las vacaciones, etcétera. Este proceso, insinuado en algunos films y piedra angular en otros, es la clave, como también se verá, de *Hay que educar a papá*, el film que mejor explícita y condensa este cambio con la conversión de un melonar familiar en una zona de chalets de alto *standing*.

Pero si el dinero y sus formas de ganarlo son importantes, no lo es menos la posibilidad de perderlo a través de un timo. Una vez más es *La ciudad no es para mí* la que inaugura el tema. En ella Agustín sufre un intento de estafa nada más llegar a Madrid que fracasa porque carece de la codicia necesaria para caer en el timo “de la estampita”. Esta brevísima escena, que sirve para enseñar la dureza de la vida urbana y su mezquindad frente al idílico reparto de bienes que había tenido lugar en Calacierva, así como para mostrar la buena hechura del protagonista, se verá ampliada en films posteriores hasta conseguir copar una parte importante de la acción. En *Hay que educar a papá* Marcelino se verá atosigado por un aristócrata que pretende la mano de su hija para su hijo y, de paso, timarle con unos terrenos en Tenerife que valen menos que las piedras que tienen como lindes. En *El calzonazos* vuelve a haber un intento similar por parte de su también futuro consuegro, quien intenta venderle unos saltos de agua por diez millones de pesetas que son una estafa en toda regla. En ambos casos el esquema se desarrolla de forma muy similar, pero hay una diferencia importante. En el film de Lazaga, Marcelino goza de una más que saneada economía fruto de sus movimientos urbanísticos, mientras que en *El calzonazos*, donde el protagonista también es propietario de una inmobiliaria, este se encuentra completamente arruinado por no saber controlar el tren de

vida de su familia. Y es precisamente la incapacidad de Juan para seguir proveyendo a su familia de bienes materiales, aunque sean sus propios miembros quienes han dilapidado el patrimonio familiar, y su sometimiento a la voluntad de su mujer, hija y cuñada, el principal problema sobre el que girará toda la narración.

Otro punto de conexión entre ambos films es la línea que se establece entre el protagonista y dos personajes masculinos secundarios. En el primer caso el hijo de su compadre y contable es un muchacho enamorado de su hija que se ha hecho a sí mismo a partir del estudio y del sacrificio. En el segundo, el contable de Juan está así mismo enamorado de su hija. Ambos lograrán convertirse en yernos tras las respectivas huidas de los pretendientes timadores. De esta forma, y dada la inactividad laboral y poca relevancia social de las hijas, situación reforzada por el comportamiento de Marcelino y Juan, los vínculos con la siguiente generación se establecen por la rama masculina, pasando de suegros a yernos y de padre a hijo en el caso de Marcelino.

## Los cambios sociales y familiares: la modernidad rechazada

Las nuevas profesiones, el *boom* inmobiliario, los coches cada vez más potentes, la televisión en el salón, los electrodomésticos a plazos, las vacaciones en la costa, los colegios privados, la incorporación de la mujer al espacio público, la vida urbana, los espacios de ocio. La otra cara de la moneda del desarrollo económico. Mujeres que coquetean con el adulterio, maridos dedicados en cuerpo y alma a sus profesiones y negocios, yernos que alternan en hoteles de carretera, nietos despóticos y nietos greñudos que consumen alcohol y visten de forma estafalaria, hijos *hippies* e hijas cantantes, feligreses que olvidan su fe. Esta es la otra cara que muestran los films, la de los efectos de la modernidad que se consideran perniciosos y atacan por igual a las dos generaciones posteriores a la del protagonista de cada film. Una relación de causa y efecto que provoca un conflicto que solamente puede resolverse asimilando la vertiente económica y neutralizando, paralizando y atajando los efectos directos y perjudiciales que afectan a la familia y a la sociedad. Sin ánimo de caer en la repetición, es necesario indicar que *La ciudad no es para mí* vuelve a marcar la pauta. Agustín no recrimina a su hijo que sea un médico de éxito y que esté tan bien posicionado económicamente que pueda tener un Picas-

so de un millón de pesetas en el salón, si no que su dedicación laboral desmedida y su ausencia en el hogar haya mermado su capacidad opresora sobre el resto de la familia y que sus miembros presenten conductas reprobables moralmente.

Pero, ¿qué conductas son las que Agustín rechaza y, por emulación, lo hacen el resto de protagonistas? Básicamente son dos y presentan una relación de causa y efecto. La primera de ellas es no compatibilizar la dedicación profesional y pública masculina con las funciones parentales y maritales, rompiéndose el equilibrio de una estructura familiar que se basa en el seguimiento estricto de roles asociados al género. Este debilitamiento de la figura masculina conlleva las desviaciones conductuales de las figuras femeninas, que aprovechan su libertad de acción y su capacidad para ocupar el espacio público para intentar conductas deshonestas. Así ocurre en *La ciudad no es para mí* y *Abuelo Made in Spain*. El segundo es el peligro de que las generaciones siguientes se desvíen del esquema familiar, como sucede en *¿Qué hacemos con los hijos?*, *Abuelo Made in Spain*, *¡Se armó el belén!* y *Hay que educar a papá*. También que la debilidad femenina haga susceptibles de ser engañadas a las hijas de los protagonistas, como en *Hay que educar a papá* y en *El calzonazos*.



## Constantes iconográficas

Las constantes narrativas necesitan vehicularse a través de la imagen y se materializan a través del cuerpo de los actores, de los espacios y de la puesta en escena, convirtiéndose a su vez en constantes iconográficas que vuelven a organizarse a partir de su dualidad y de la reiteración.

Esa iconografía tiene su fuente en *La ciudad no es para mí*, pero también en el teatro y el cine coetáneo y anterior, porque algunos personajes como el paleta que llega a la ciudad y las criadas ya tenían precedentes iconográficos: los personajes de *Surcos*, el Agustín Valverde de la versión teatral o Gracita Morales con delantal y cofia (*Chica para todo*, Mariano Ozores, 1963).

El resultado es una amplia lista de actos, situaciones, personajes y objetos que aparecen en diversas escenas, como si fuesen piezas de un puzle que los englobase, de un único cosmos gobernado por sus propias leyes internas y por su propia iconografía, con una uniformidad que a veces dificulta reconocer la paternidad de los fotogramas. Algunos de estos objetos pasan por un proceso de resemantización que ayuda a la creación de nuevos códigos iconográficos, logrando que utensilios de la vida cotidiana



Figuras 17 y 18. Fotogramas de *La ciudad no es para mí*.



Figura 19. Fotograma *El turismo es un gran invento*.

adquieran nuevos significados y pasen a convertirse en atributos de los personajes. Con su aparición en Calacierva y su traslado a Madrid el porrón de vidrio se reconvierte en un signo que acentúa la separación de esos dos mundos y, al igual que la boina de Agustín, adquiere un tono anacrónico fácilmente asimilable por los espectadores. Muchos otros objetos que forman parte de los escenarios y de la puesta en escena también sufren el mismo proceso de reorganización, dando lugar a dos grupos icónicos que, de forma tajante, se asocian a los dos ámbitos espaciales del film. Así sucede con los alimentos, que trascienden su funcionalidad cotidiana para representar modos de vida: mientras Luchy y sus amigas marquesas toman el té, Agustín y Filo consumen en la cocina los productos que el primero ha traído del pueblo (fig. 17 y 18).

El traslado de alguno de estos objetos al ámbito contrario evidencia su función y acentúa la dualidad, como los pollos rechazados de Agustín en la ciudad o el coche Mercedes de su hijo en Calacierva.

La vestimenta es el elemento de la puesta en escena que mejor describe los personajes y que más contribuye a la reiteración de la dualidad tradición/modernidad, porque en repetidas ocasiones sirve para mostrar la transición que sufren los personajes. El protagonista masculino viste siempre de traje de chaqueta y pantalón, pero el tipo de tela, el corte y los colores varían para adecuarse a la imagen que se pretende dar en cada momento, pasando del traje de pana, boina y faja para el paleta a las corbatas estampadas de la segunda juventud del protagonista en *El abuelo tiene un plan* o *El alegre divorciado*. En el caso de las mujeres, aparte de los uniformes que distinguen a las criadas, la moda femenina las clasifica en clases sociales, de forma que la sofisticación se reserva para las hijas y nueras adineradas, la ropa discreta para las amas de llaves (*Abuelo Made in Spain*, *¡Se armó el belén!*) y esposas convencionales (*Don erre que erre*, la primera parte de *Hay que educar a papá*, *El calzonazos*) y la ropa ajustada y sexi para los personajes objeto del deseo masculino (la profesora de francés de *Hay que educar a papá* o la vecina de *El padre de la criatura*).





Figura 20. Fotograma de *El abuelo tiene un plan*.

Un gran cambio iconográfico aparece cuando el color irrumpe en la pantalla con *El turismo es un gran invento* y permite a los directores de fotografía jugar con un elemento más, con el tiempo diurno de sol radiante, los colores chillones de las vestimentas, las ambientaciones de las actuaciones de la Buby Girls (fig. 19), el verde del apartamento de *El abuelo tiene un plan* (fig. 20) o el azul intenso del mar de Acapulco (fig. 21), tomando la vida el color optimista de los “felices sesenta” y perdiendo los tonos sepia neorrealistas –en sentido formal– de las dos primeras películas.



Figura 21. Fotograma de *El alegre divorciado*.



## La evolución del ciclo

A pesar de las concomitancias y concordancias existentes entre los films del corpus, estos no forman una agrupación estanca ni estática, sino que se percibe cierta evolución interna que introduce las variaciones necesarias para crear dinamismo sin perder la rigidez de la pertenencia a un ciclo. Tanto los guionistas como los directores lograron que el inmovilismo discursivo del corpus fuese compatible con una variación que combinó el mantenimiento de estructuras narrativas, iconográficas y argumentales con la introducción de nuevas temáticas que procedían directamente del contexto referencial y que corroboraban la capacidad de los films de actuar como sensores de la evolución socio-económica tardofranquista.

*La ciudad no es para mí* expuso ante los espectadores un protagonista que respondía al estereotipo del paleta de origen aragonés presumiblemente iletrado y dedicado a una economía de subsistencia y de autoconsumo. A partir de este modelo primigenio los siguientes protagonistas masculinos se construyeron con un número variable de características idénticas a las de Agustín Valverde.

Si se repasa la tabla de la figura número 22 se verá que las variaciones respecto al personaje inaugural de Agustín son varias. En primer lugar, al origen rural de Agustín se le

suman los de Benito, Marcelino, don Mariano y Juan. En los dos primeros casos los pueblos están claramente ubicados en Aragón, siendo más difusa la de los dos segundos. Esta insistencia en el origen aragonés viene determinada por la presencia de Calacierva y por la natural capacidad de Martínez Soria para reproducir el habla y acento aragonés. El resto, parece proceder de Madrid, sobre todo el castizo taxista Antonio.

El cuanto a su estado civil, el protagonista está casado en seis ocasiones y es viudo en cuatro. Solamente está soltero, de forma ineludible, en *¡Se armó el belén!* El estado civil viene predeterminado por los textos teatrales previos y en el caso de los films con guiones originales, responde a sus necesidades internas. En *El turismo es un gran invento* la viudez y falta de hijos del protagonista le exime de otras responsabilidades diferentes a las de su cargo como alcalde y permite concentrar toda la atención argumental en el tema del turismo y de los deseos de modernización del núcleo rural de Valdemorillo del Moncayo, relegando la importancia de la familia como institución y del relevo generacional familiar. Por su parte, *Abuelo Made in Spain* comparte tantos elementos con *La ciudad no es para mí* que la viudez del protagonista no podía dejar de ser uno de ellos,

Film	Nombre	Procedencia	Profesión	Estado civil	Hijos, nietos
<i>La ciudad no es para mí</i>	Agustín Valverde	Calacierva (Aragón)	Pequeño terrateniente	Viudo	Un hijo Una nieta
<i>¿Qué hacemos con los hijos?</i>	Antonio Martínez	Madrid	Taxista	Casado	Dos hijos Dos hijas
<i>El turismo es un gran invento</i>	Benito Requejo	Valdemorillo del Moncayo (Aragón)	Alcalde	Viudo	No constan
<i>Abuelo Made in Spain</i>	Marcelino	Pueblo sin determinar de Aragón	Jubilado	Viudo	Tres hijas Numerosos nietos
<i>¡Se armó el belén!</i>	Mariano	Pueblo sin identificar	Sacerdote	Soltero	
<i>Don erre que erre</i>	Rodrigo Quesada	Madrid	Propietario taller de vidrio	Casado	Una hija Su mujer, embarazada al final del film
<i>Hay que educar a papá</i>	Severiano Paredes	Con acento rural pero de Madrid	Herederero de un melonar y constructor inmobiliario	Casado	Un hijo Una hija
<i>El padre de la criatura</i>	Eduardo Contreras	Madrid	Propietario de una empresa de paraguas heredada de su abuelo	Casado	Una hija Un hijo al final del film
<i>El abuelo tiene un plan</i>	Leandro Cano	Madrid	Jubilado. Profesión sin especificar	Viudo	Un hijo Una hija Varios nietos
<i>El calzonazos</i>	Juan	Madrid, pero regresa a un pueblo indeterminado	Dueño de una empresa inmobiliaria	Casado	Una hija
<i>El alegre divorciado</i>	Ramón Pozuelo	Madrid	Dueño de una taberna	Casado	Un hijo

Figura 22. Elaboración propia.

también porque así se puede explicitar el deseo sexual manifiesto del protagonista, bosquejado en *El turismo es un gran invento*, donde la admiración por las Buby Girls roza el erotismo pero de forma más sutil.

Las profesiones ofrecen más variaciones, pero siempre implican un carácter autónomo que evitan que el protagonista dependa de un jefe superior, incluso en *¡Se armó el belén!*, donde, aunque el protagonista está sometido al sistema jerárquico de la Iglesia, goza de cierta libertad para obrar y, de hecho, se encarga directamente de la venta y reforma de su parroquia. En algunas ocasiones, como *El abuelo tiene un plan*, se omite el trabajo anterior del protagonista jubilado. En tres de los casos en los que se encuentra en activo se remarca especialmente el carácter hereditario de sus nego-

cios: el taller de vidrio de *Don erre que erre*, el melonar reconvertido en parcelas de *Hay que educar a papá* y la fábrica de paraguas de *El padre de la criatura*, todos ellos heredados de los respectivos padres y abuelos.

Una cuestión llamativa es el reducido número de hijos que componen las familias de ficción del protagonista (fig. 22), que varía desde ninguno en el caso de *El turismo es un gran invento* y, justificadamente, en el de *¡Se armó el belén!*, a cuatro en *¿Qué hacemos con los hijos?* Como se verá en el capítulo sobre *La ciudad no es para mí* la exigüidad parental es heredada del ámbito teatral, donde el número de intérpretes está limitado por la idiosincrasia del medio, pero por ejemplo, en *Don erre que erre*, cuyo guion es original, el protagonista sigue teniendo una hija solamente, a la que

se añade un embarazo otoñal. Estos índices medios están alejados de las campañas pronatalistas gubernamentales<sup>137</sup> y de la realidad del momento, con un índice de natalidad real mayor que el representado (fig. 22).

Para entender la razón de la permanencia de este esquema familiar desligado de la realidad, nada mejor que acudir al ejemplo contrario, a la numerosa prole de *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962) y *La familia y uno más* (Fernando Palacios, 1965)<sup>138</sup>. Aparentemente, el film y el ciclo constituyen sendas defensas de la familia como unidad básica de la construcción social, pero hay una profunda diferencia.

En *La gran familia* Pedro Masó, Rafael J. Salvia y Antonio Vich incluyeron las bases de la construcción cinematográfica de un nuevo modelo de masculinidad en el seno de una estructura familiar urbana adecuada al incipiente modo de vida posautárquico. La película coloca en su epicentro al prototipo ideal de padre desarrollista –nótese que la figura de la madre desaparece en *La familia y uno más* una vez cumplida su función procreadora–, mientras que la figura del abuelo queda desdibujada, infantilizada, desplazada y debe asumir la vergüenza de su incapacidad para cuidar de la unión familiar, idea concentrada en la escena de la pérdida de Chenchó en la navideña Plaza Mayor. Carlos Alonso (Alberto Closas) es la explicitación de las características del padre proveedor desarrollista, resumidas en el prólogo de *La ciudad no es para mí* por el personaje de Sazatornil: pluriempleo en el sector terciario, posesión de bienes de consumo (el consabido Seat 600), la obsesión por las vacaciones familiares y, en definitiva, la reducción de la actividad parental a la consecución del confort material familiar.

En la producción de la segunda entrega, estrenada en 1965, repitieron Pedro Masó y Rafael J. Salvia como guionis-

137 Conocidos son los premios de natalidad del franquismo, instaurados por el Decreto de 22 de febrero de 1941, modificados por el Decreto de 29 de diciembre de 14,8 y la Orden Ministerial de 20 de febrero de 1949. Tenían dos modalidades, una provincial y otra nacional y su entrega oficial en El Pardo era noticia frecuente del NO-DO.

138 Posteriormente se rodó *La familia, bien, gracias* (Pedro Masó, 1979) y *La gran familia... 30 años después* (Pedro, 1999).

tas y se incorporó Vicente Coello, cambio que no hizo mella en un guion que reflejaba el paso del tiempo en la familia Alonso. Por el contrario, los mismos Masó y Coello situaron el eje principal del ciclo de Martínez Soria en la generación pre-desarrollista y, en oposición a este nuevo paradigma de masculinidad, los personajes de Martínez Soria comenzaron a luchar con todas sus fuerzas y medios para demostrar la vigencia de su generación y su resistencia a ser barridos por los nuevos padres modernos que, ocupados en ganar dinero, olvidan su función patriarcal.

A las novedades formales, como la introducción del color, se suman las variaciones en la caracterización del protagonista y, más importantes, las variaciones que consisten en la progresiva introducción de temáticas nuevas que conectaban con el referente real del contexto tardofranquista. De forma paralela a la elaboración de sucesivos guiones con nuevas combinaciones de elementos existentes en películas anteriores se introducen otros nuevos que no rompen el equilibrio del modelo serial.

Después de *La ciudad no es para mí* los guionistas volvieron a recurrir al teatro para seguir incidiendo en la relación conflictiva entre la generación del protagonista y la de sus hijos. Con *¿Qué hacemos con los hijos?* la distancia entre las expectativas de un padre que quería que sus hijos calcasen su forma de ver la vida y su comportamiento con los deseos individuales de cada uno de ellos se convertían en el reflejo del difícil relevo generacional de finales de los años sesenta.

La tercera película del corpus recuperó el catetismo baturro de Agustín Valverde y lo unió a una explosión de color y de música que sintetizaba los anhelos de modernización de los españoles rurales que aspiraban a subirse al carro de la modernidad. Siendo conscientes de cuáles eran los signos de cambio y los componentes del desarrollo económico, *El turismo es un gran invento* hizo honor a su título al subrayar la contribución del turismo foráneo en la economía al permitir una entrada constante y ascendente de divisas extranjeras. El argumento, que se vuelve a articular a partir de la oposición de contrarios,

introduce una variación en el binomio ruralidad/tradición y ciudad/modernidad al desplazar la fuente del progreso a las zonas costeras turísticas. Madrid aparece como centro administrativo y centro neurálgico de las decisiones gubernamentales que propiciaban el aumento del turismo bajo la premisa de *Spain is Different*, pero su participación en pantalla es menor, porque predominan los resultados de esas medidas y la luz, el sol, el color, el mar, los hoteles y las suecas (sinécdoque de las extranjeras) se convierten en el signo más vistoso y alegre de la modernidad. Una modernidad exclusivamente económica que era aceptada con agrado siempre y cuando la desenvoltura de las suecas no afectase a la recta moralidad de las mujeres autóctonas que, aunque menos agraciadas físicamente, condensaban la esencia de las virtudes femeninas.

Esa modernidad parcial era tan atrayente que el protagonista ya no lucha contra ella como Agustín Valverde, sino que va directamente en su búsqueda en un viaje de iniciación que le hará caer en el despilfarro y derroche, acabando con el presupuesto municipal. Pese a ello será compensando con un homenaje público final que recupera la intervención del grupo de jotas de *La ciudad no es para mí* y Valdemorillo del Moncayo inicia su sueño de actualización con la primera piedra de un futuro Parador Nacional.

El paréntesis de películas que no procedían de obras teatrales continuó con el rodaje de *Abuelo Made in Spain*, *¡Se armó el belén!* y *Don erre que erre*. La primera de ellas es el mayor remedo de *La ciudad no es para mí* de todo el ciclo. El protagonista vuelve a ser un viudo baturro de un pequeño pueblo que viaja a Madrid y allí se encuentra con situaciones familiares de su prole, en este caso, muy aumentada, que necesitan de su intervención, contando con un reconocimiento final por parte de todos los miembros de su familia, incluidos los “reconducidos” a lo largo de la trama. Pero en el argumento se incluye una faceta del protagonista que lo distingue del viudo manifiestamente asexuado que era Agustín Valverde. Marcelino, cuando llega a la ciudad, se siente fuertemente y muy voyerísticamente atraído por la vecina de una de sus hijas. Doña Matilde (Florinda Chico),



Figuras 23 y 24. Fotogramas de *Abuelo Made in Spain*.

exhibe sus carnes bamboleantes ante el pueblerino y éste muestra una atracción sexual que se descubre variada cuando conoce a las extranjeras de Portugal (fig. 23 y 24).

Este gusto bicéfalo por el prototipo de esposa que encarna Florinda Chico y por las jóvenes delgadas y guapas se mantendrá durante el resto del corpus, con el necesario paréntesis de *¡Se armó el belén!* Esta película de Sáenz de Heredia siguió abriendo las puertas a la realidad coetánea y redirigió la cuestión generacional hacia el ámbito eclesiástico, creando un personaje que se equiparaba a los anteriores en su enfrentamiento a la modernidad pero que variaba su estado civil y su profesión, manteniendo su voluntad de carácter, su capacidad de incidencia en las vidas ajenas y su merecido homenaje final.

Pocos elementos aporta *Don erre que erre*, película basada en la reafirmación de la importancia del linaje, la

convicción de ideas y la voluntad férrea de mantener unos principios intactos por superficiales que estos puedan parecer. *El padre de la criatura* y *El abuelo tiene un plan* coinciden en utilizar la virilidad y la paternidad como medios para demostrar que la generación del protagonista no ha perdido su vigencia y puede coexistir con la nueva generación adscrita a la modernidad. Por su parte, *El calzonazos* supone una reafirmación de otra de las ideas motrices del ciclo, la que defiende a capa y espada el papel del varón en la estructura familiar, mientras que *El alegre divorciado* cierra el corpus ampliando la temática tratada con la posibilidad del divorcio.

Por tanto, se fue abriendo el campo temático con cuestiones que procedían directamente del contexto, como los cambios en las relaciones entre la Iglesia y el estado, y las tramas se fueron enriqueciendo con variaciones en la caracterización del protagonista, como su deseo sexual creciente y su paternidad otoñal, pero también el ciclo se abrió espacialmente, ya que desde los argumentos comenzaron a incluir localizaciones que escapaban de la centralidad madrileña. El viaje desde un pueblo hasta la capital se repite en *La ciudad no es para mí*, *El turismo es un gran invento*, donde una comitiva municipal viaja desde el ficticio Valdemorillo del Moncayo<sup>139</sup> para visitar el Ministerio de Información y Turismo, y en *Abuelo Made in Spain*. En los tres ejemplos el protagonista establece una relación de inferioridad, desde su condición de paleta, con la ciudad, que irá progresivamente cambiando, hasta llegar al pleno dominio del espacio en *¿Qué hacemos con los hijos?*, *El abuelo tiene un plan* y *El padre de la criatura*. Madrid se irá transmutando desde el ambiente hostil para el pueblerino hasta su función administrativa en *El turismo es un gran invento*, pasando por su carácter como lugar de trabajo y de ocio<sup>140</sup>.

139 El nombre deriva de Valdemoro, el municipio madrileño donde se rodaron algunas escenas de la película, como las reuniones consistoriales. Las imágenes del exterior del pueblo se rodaron en Torrelaguna, otro municipio madrileño más pequeño.

140 Las diferentes funciones que va adquiriendo la ciudad de Madrid las hemos tratado en un acta de congreso titulada *La ciudad en los films*

Pero, como hemos anunciado, el círculo se amplía y los personajes llegan incluso a salir del país. Hasta *Abuelo Made in Spain* y su presumible mayor presupuesto económico, los viajes se habían producido siempre dentro del territorio nacional, abriéndose las fronteras en este film con el viaje de Marcelino a Portugal, donde después de su adaptación a Madrid, más rápida que la de Agustín Valverde, sube un peldaño más y se enfrenta a los ambientes turísticos extranjeros. En *Hay que educar a papá*, y con la voluntad propagandística de mostrar en pantalla la riqueza paisajística de uno de los destinos turísticos nacionales, el protagonista Severiano se desplaza a Tenerife y los viajes se ausentan, salvo pequeños desplazamientos, en *Don erre que erre, ¡Se armó el belén!*, *El padre de la criatura* y *El abuelo tiene un plan*, retornando por exigencias de veracidad del guion en *El alegre divorciado*, donde prácticamente toda la acción transcurre en México.

La constricción general de los argumentos al territorio nacional coincide con su concepción como productos dirigidos al mercado interior, aunque hay muestras de su distribución y exhibición internacional, por ejemplo, a países como Checoslovaquia, tal y como muestra la existencia de las versiones checas de los carteles promocionales de algunos de los films, o la más lógica distribución de *El alegre divorciado* en México, donde se exhibió con el título de *La casada es mi mujer*. Pero aparte de estas cuestiones prácticas, situar la diégesis dentro del territorio nacional se correspondía con las necesidades de emplazar las tramas en tres ámbitos que tenían una trascendencia más allá de la puramente espacial. Los tres tipos de ubicaciones, es decir, los diminutos pueblos interiores, Madrid y la costa más turística se correspondían con tres niveles de adscripción a la modernidad que iban desde el desapego más absoluto del

*tardofranquistas de Paco Martínez Soria (1965-1975)*, actualmente en prensa. En dicho texto se trata cómo Madrid se configura en los films como una ciudad corrupta (*La ciudad no es para mí*, *¿Qué hacemos con los hijos?*, *¡Se armó el belén!*, *Abuelo Made in Spain*, *Hay que educar a papá*, *El calzonazos*), el lugar de administración y gobierno (*El turismo es un gran invento*) y ejemplo de *urbis ludens* en el sentido de Huizinga (1972) (*El abuelo tiene un plan*, *El padre de la criatura*).

ámbito rural a la modernidad madrileña y al espacio que explicitaba cual era una de las vías de esa misma modernidad: las localidades de acogida del turismo.

En esta evolución temática y espacial destaca, precisamente por la falta de progreso, el estatismo de los personajes femeninos, anclados en una caracterización general que se fue repitiendo película a película hasta el final, sin participar de las variaciones del resto de personajes masculinos.

Si se analizan los personajes femeninos de los once films se observa que hay una linealidad y estabilidad en su construcción, descripción y en sus funciones narrativas, hasta el punto de resultar totalmente intercambiables, fenómeno que comparten con los personajes secundarios masculinos, pero de forma más acentuada y patente. Los personajes de las distintas esposas podrían cruzarse en las tramas y prácticamente no habría diferencias, de igual forma que no las hay entre las hijas y nueras o las extranjeras de largas piernas. Todas ellas responden a estereotipos rígidos que las constriñen en comportamientos pautados y solo se distinguen por la exageración de alguno de sus rasgos, como la obsesión por la limpieza de Socorro en *El alegre divorciado* o la nula capacidad de administración económica de la esposa en *El calzonazos*.

Esta horizontalidad en la evolución de los personajes femeninos crea una línea de continuidad que desentona ostensible y llamativamente con la evolución de la función social y familiar de la mujer media española durante la década de 1965-1975, dándose una total falta de equivalencia entre el desarrollo del colectivo de las mujeres en la sociedad real y la falta de evolución de los personajes femeninos ficticios.

Los únicos casos con un grado mínimo de modernidad son la hija de *Hay que educar a papá*, cuya renovación adquirida en el extranjero se limita a los códigos sociales, ya que su única función es ayudar a sus padres a incorporarse a una vida acorde a una posición económica superior pero acaba en brazos del chico que representa todos los valores de masculinidad tradicional. Y, por otra parte, la protagonista de *El abuelo tiene un plan*, cuyo papel no deja de pertenecer a la enésima versión cinematográfica de la comedia romántica

basada en el “chico conoce chica” y la superación de una serie de trabas para consumir la relación, pasada por todos los filtros del cine popular y con el factor determinante de la edad de los implicados. Pero el personaje de Elena (Isabel Garcés), la protagonista cortejada por Leandro (Martínez Soria), aunque es una mujer de mediana edad soltera y chapada a la antigua, ha logrado vivir de forma independiente de un hombre, sin que se den datos concretos sobre cómo se ha mantenido económicamente y sin que se sepa si ha trabajado o ha vivido de rentas. Un indicio de modernidad levisísimo pero destacable dada la dependencia económica de todo el resto de mujeres de los films. Este personaje vuelve a conectar con la posibilidad de constatar la masculinidad y la vigencia generacional del protagonista masculino, constituyendo un grito de negación de su invalidez social y familiar, mientras que para ella supone una pequeña pugna contra la moral imperante y la obligatoriedad de mantener la soltería a una edad determinada socialmente.

En cuanto a las hijas y nietas de las familias del ciclo, los intentos de congelarlas en un tiempo pretérito y negarles los aires de libertad del futuro son más drásticos. Desde el regalo de la máquina de tricotar a Belén en *La ciudad no es para mí* para que se quede “sentadica” hasta la negativa de Severiano a que su hija viva sola en un apartamento, los protagonistas intentarán siempre que sus hijas y/o nueras o mujeres del entorno familiar reproduzcan los mismos modelos de las mujeres de su propia generación, obviando el acceso de la mujer al ámbito académico y laboral.

De esta forma, se produce una disonancia entre el tiempo cinematográfico y el tiempo histórico, ya que las familias diegéticas habitan un mundo paralelo donde no se evoluciona de forma acompasada al tiempo histórico y donde se mantienen unas dinámicas internas férreas que asumen los cambios económicos pero no los cambios sociales. Por ejemplo, salvo en *La ciudad no es para mí*, donde se menciona que Sara estudia el bachillerato, se omite cualquier referencia a la posible vida académica de los personajes femeninos, sin que ninguno de ellos estudie o haya estudiado. Es cierto que Julia, la hija de *Hay que educar a papá*, ha estado interna



en el extranjero, pero ni se explica qué nivel de estudios ha alcanzado ni parece que esos estudios puedan conllevar una vida laboral. Esta falta de evolución académica contrasta con los niveles reales: en 1960 había en España un 16,7% de mujeres analfabetas y en 1964, un 13%, datos elevados si se comparan con los de los hombres, que eran, respectivamente, del 8,4% y el 6% (FOESSA, 1966: 153). Los años sesenta habían experimentado un aumento de los alumnos de enseñanzas medias, que habían pasado de 301.953 en el curso 1951-2 a 737.284 durante el curso de 1961-2 (FOESSA, 1966: 155), un aumento significativo cuya proporcionalidad entre los géneros no está reflejada en el informe FOESSA.

Respecto a 1964, los autores del informe reconocen la disparidad de datos entre los ofrecidos por el Ministerio de Educación Nacional y los de la Encuesta de Población Activa del INE, origen de la dificultad de ofrecer datos consensuados, pero que, sorprendentemente, indican que “las tasas de escolaridad españolas para las edades en que normalmente se realizan estudios superiores no difieren significativamente de las de una serie de países europeos, aun [sic] teniendo en cuenta la disparidad de fechas, métodos y fuentes empleadas” (FOESSA, 1966: 159).

Realmente, el impulso económico de los años sesenta también afectó a la educación reglada y aunque siguieron existiendo grandes bolsas de analfabetismo y la educación seguía arrastrando el lastre de la segregación sexual y el adoctrinamiento, el acceso fue en aumento, marcado, eso sí, por las diferencias sociales. La renta *per cápita* de las familias era tan determinante que los sociólogos del informe le dedicaron un epígrafe en su capítulo dedicado al nivel educativo del país. Evidentemente, cuánto más alta era la renta, existía un mayor acceso a los estudios superiores y, por otra parte, el sesgo de género seguía existiendo, pero la cuestión es que disminuía progresivamente: en los cursos 1945-50 hubo un 13,6% de alumnas en diversas facultades (Ciencias, Política y Económicas, Derecho, Farmacia, Filosofía y Letras, Medicina y Veterinaria), en los cursos 1950-55 hubo un 15,4%, en los de 1955-60 un 19,3%, entre 1962-3 un 25% y en 1963-4 se aumentó a un 25,4% (FOESSA,

1966: 163). Paralelos a estos niveles, los sociólogos llamaron la atención sobre que “interesa destacar, no obstante, el 10 por 100 como media que tienen hijas en casa en edad de estudiar o trabajar, pero que no hacen ni lo uno ni lo otro” (FOESSA, 1966: 162). Pues bien, dentro de ese 10% de jóvenes desocupadas y dedicadas a “sus labores” se sitúan las hijas solteras de los films, sin que en ningún momento ninguna se incorpore al mercado laboral, sino que pasan a engrosar el número de mujeres casadas dedicadas al hogar y sin que ninguna de ellas participe de los niveles de estudiantes femeninas de los primeros años sesenta.

Si, además, acudimos a los datos del censo de población de 1970 veremos que un total de 44.134 mujeres estudiaban un tercer grado no universitario (Peritaje, Bellas Artes, etcétera) y 55.958 mujeres estudiaban un tercer grado universitario, un equivalente o un posgrado<sup>141</sup>. Unos niveles que seguían siendo bajos comparados con los masculinos (96.220 estudiantes en tercer grado no universitario y 147.471 en grado universitario, equivalente o posgraduado<sup>142</sup>), pero que seguían sin ser recogidos en los argumentos de los films.

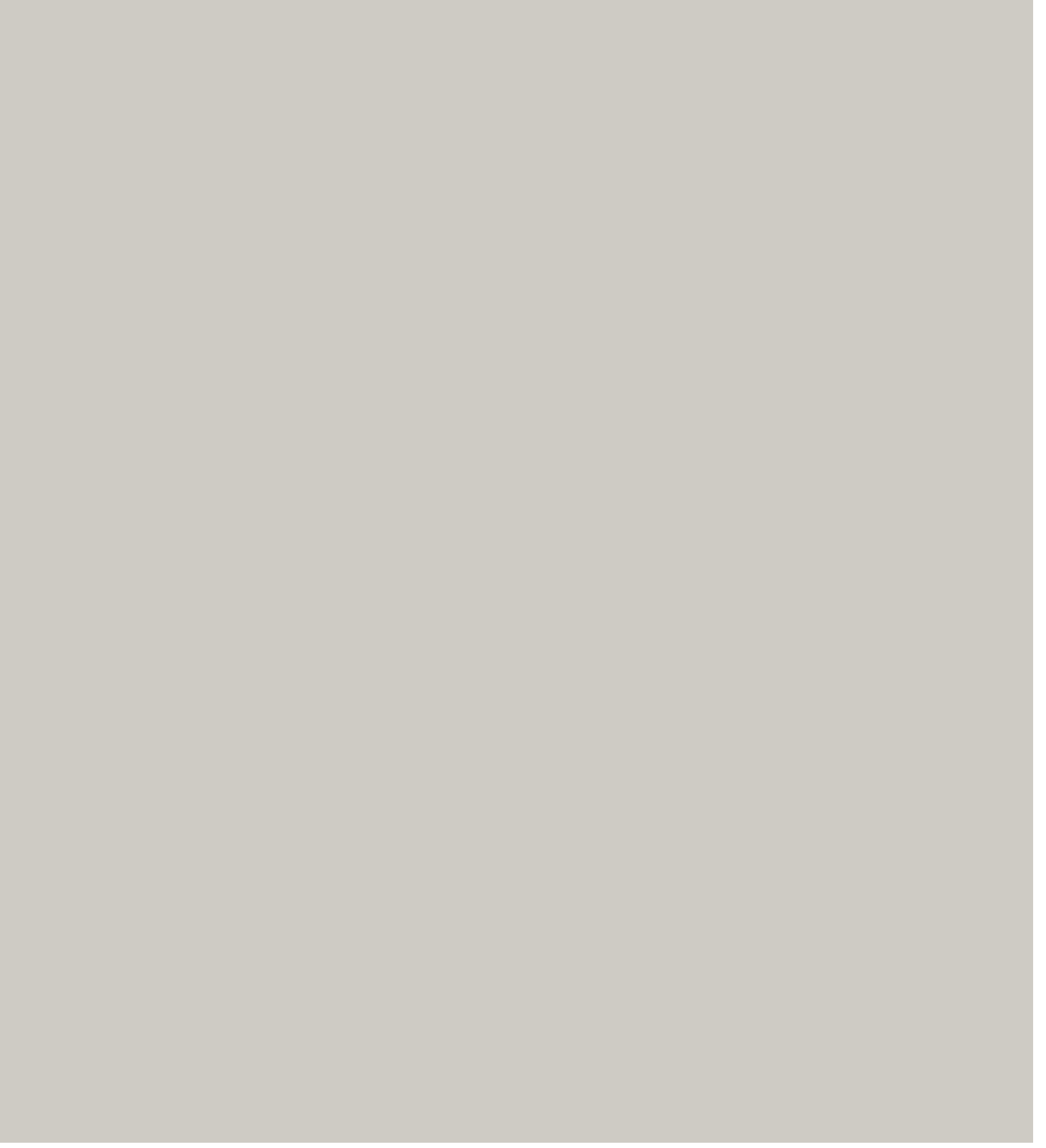
---

141 INE, censo oficial de 1970. Recuperado de: <<https://www.ine.es/inebaseweb/pdfDispacher.do?td=14,0135&ext=.pdf>>.

142 INE, censo oficial de 1970. Recuperado de: <<https://www.ine.es/inebaseweb/pdfDispacher.do?td=14,0134&ext=.pdf>>.



## Parte II



03

---

*La ciudad no es para mí*

(Pedro Lazaga, 1966)



*La ciudad no es para mí* tuvo un éxito en las salas de cine que no alteró la dinámica de Martínez Soria como actor teatral y abrió una línea que marcó el resto de su carrera en la vertiente fílmica. La película constituye el primer eslabón de la cadena de producciones que configura el corpus y tras su conquista de los espectadores se convirtió, tal y como se ha expuesto en los capítulos precedentes, en un referente modélico a partir del cual se establecieron una serie de pautas y patrones que se repitieron en el resto de films de forma

compatible con la evolución interna del ciclo. Instauró un modelo narrativo, de factura cinematográfica y de contenido ideológico que se fue imitando con mayor o menor calado en las películas posteriores. Admitiendo su papel destacado, difícilmente refutable, el interés de los siguientes epígrafes recaerá en determinar su estructura narrativa, la utilización de ciertos recursos formales, su relación con el mundo referencial tardofranquista, las pautas que estableció y cuáles de sus recursos se convirtieron en modélicos.





## La pre-producción. Los orígenes teatrales de un éxito de taquilla

### 3.1.1

#### ***La ciudad no es para mí*, obra teatral**

El texto *La ciudad no es para mí*, conforma, junto con *La señal*, *Un hombre ejemplar* y *Los primeros calores*, la totalidad de la obra teatral de Fernando Lázaro Carreter, más conocido por su trayectoria académica, institucional y como crítico y teórico literario que por su obra literaria<sup>143</sup>.

*La señal* fue escrita en 1952, editada ese mismo año por la Editorial Alfil de Madrid con el número 154 de la Colección Teatro y se estrenó el 17 de febrero de 1956 en el Teatro María Guerrero de Madrid (*ABC*, 17/02/1956: 36). *Un hombre ejemplar*, de 1956 y también un drama como la obra

anterior, se publicó en la Colección Juan del Encina de Las Ediciones de los Papeles de Son Armadans y no fue estrenada en el teatro. *La ciudad no es para mí* fue escrita en 1961 y publicada por la Editorial Alfil en 1965, siendo reeditada en 1970 por la Editorial Escelicer con el número 448 de su Colección Teatro. Por su parte, *Los primeros calores*, comedia de 1962 no editada y cuyo manuscrito original pertenece a la familia de Lázaro Carreter (Arroyo Martínez, 2013: 843), fue estrenada el día 27 de noviembre de 1962 en el Teatro Recoletos (*ABC*, 27/11/1962: 79), es decir, después que *La ciudad no es para mí*.

Tanto *La señal* como *Un hombre ejemplar* fueron firmadas como Fernando Lázaro, pero *La ciudad no es para mí* y *Los primeros calores*, ambas comedias, lo fueron con el pseudónimo de Fernando Ángel Lozano. El uso de un pseudónimo fue bastante frecuente en la literatura popular española, ya “los profesores Rogers y Lafuente, en la introducción de su «Diccionario de Seudónimos Literarios», exponen una lista somera de las razones por las que se usa el disfraz literario del seudónimo, anagrama y anonimato. En esta lista se recogen 28 motivaciones que van desde la protección contra

---

143 Fernando Lázaro Carreter, nacido en Zaragoza en 1923 y fallecido en Madrid en 2004, fue filólogo, catedrático de universidad, periodista y académico. Retirado de la docencia universitaria en 1988, ocupó el cargo de director de la Real Academia Española de la Lengua entre diciembre de 1991 y diciembre de 1998. Sobre su obra crítica y literaria ver: Arroyo Martínez, L. (2003). *Crítica literaria y creación teatral en Fernando Lázaro Carreter*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

vejeciones y persecuciones religiosas hasta el puro antojo y capricho” (Martínez de la Hidalga, F. *et alii*, 2000: 137). Entre estas razones se especifica que “sin duda alguna, la motivación de más peso para acudir a la utilización del seudónimo en la novela popular ha sido siempre la necesidad de ocultar el verdadero nombre. Por razones de prestigio social, el autor consideraba que su dedicación a la novela popular venía determinada por razones alimenticias y, por lo tanto, prefería ocultarlo” (Martínez de la Hidalga, F. *et alii*, 2000: 139).

Esta parece ser la razón que movió a Lázaro Carreter. De hecho, respecto a *La ciudad no es para mí* puso como condición “que jamás se revelara su verdadero nombre” (Lafuente González, 2014: 116), pretensión no cumplida porque el dato acabó siendo del dominio público: “El nuevo académico D. Fernando Lázaro Carreter, ha escrito como «hobby» varias obras teatrales, bajo seudónimo. Entre ellas, «La ciudad no es para mí», que estrenó Martínez Soria y que ha constituido uno de los grandes éxitos de los últimos años” y el periodista proseguía: “Una revelación que ha causado impacto en los medios culturales y que hace pública el diario «Arriba» a través de una carta del propio D. Fernando Lázaro Carreter” (*Mediterráneo. Prensa y radio del Movimiento*, 19/01/1972: 10).

Del estreno de *Los primeros calores* en el Teatro Recoletos se informó en la prensa en un texto que evidencia la utilidad de escribir bajo pseudónimo para conservar el anonimato: “Adscrito —posiblemente por razón de edad, que le concedo juvenil, aunque no le conozca— a las modernas tendencias, Fernando Ángel Lozano recuerda, a veces, ese modo especial de hacer humor que tanto éxito ha tenido entre nuestros humoristas”, al mismo tiempo que sentencia con ironía que es “una obra que puede satisfacer a su autor. A todos los demás, quizá no. Pero, ¡es tan difícil satisfacer a todos!” (*La Vanguardia Española*, 29/11/1962: 8). El hecho de que el autor utilizara otro nombre en sus dos comedias y no en sus dos dramas, parece reforzar su deseo de salvaguardar su prestigio académico, el cual podría estar en entredicho por su dedicación a un género considerado frívolo.

Las críticas recibidas por las cuatro obras de teatro fueron variadas, siendo curioso que, aparentemente, las dos

primeras de ellas, firmadas con su nombre y pertenecientes al drama, obtuvieran mejores críticas que las dos segundas, del género cómico y ambas firmadas con un pseudónimo. La crítica más negativa se centró en marcar el carácter anticuado de *Los primeros calores*, de la cual se dijo que: “(...) es una comedia muy vieja. Yo diría que es una comedia que no le gustó a la famosa censura de los años «cincuenta», y que ahora, considerando la nueva anchura de la manga, inicia su carrera escénica (...). Está viejo el tema —los calores de una viuda de bastante buen ver—, tocado y retocado por el teatro cómico, la opereta y la revista. Están usadas las viejecitas (...) y está requetequemado [sic] el médico” (*ABC*, 28/1/1962: 79).

Tampoco era muy novedoso el tema de *La ciudad no es para mí*, y así también lo hizo saber la crítica, a pesar de lo cual acabó convirtiéndose en el texto más famoso del autor. La obra es una comedia dividida en dos actos, compuesto el primero de ellos por tres cuadros y el segundo por tres cuadros y un epílogo. Esta estructura responde a las necesidades de un argumento basado en la alternancia de dos escenarios: la sala principal de una casa de la población aragonesa de Calacierva<sup>144</sup> y el interior de un piso en Madrid. De esta forma, el primer acto reparte sus cuadros entre Calacierva y Madrid y el segundo comienza en Calacierva y retorna la acción a Madrid.

El cuadro primero del primer acto comienza en “Calacierva, en casa de Agustín Valverde” (Ángel Lozano, 1970: 7), en una “sala de labrador acomodado” (Ángel Lozano, 1970: 7) y en él interviene el citado Agustín, el alcalde Roque, el sacristán Venancio y el cura del pueblo, quienes instan al primero a cesar en su empeño de abandonar el pueblo para trasladarse a Madrid. En el segundo cuadro, tras una caída del telón, la acción arranca en la casa madrileña de Gusti, hijo de Agustín y médico de profesión. Allí acaba de llegar Agustín desde Calacierva y se encuentra con Luchy, su

144 La población de Calacierva existe en la realidad pero no constituye un municipio independiente, ya que está integrado en el municipio de Daroca, provincia de Zaragoza.

nuera, y con Filo, la criada, completándose la escena con dos amigas marquesas de Luchy que acaban huyendo de la casa tras el comportamiento inapropiadamente vulgar de Agustín. En el desarrollo de esta parte de la obra el protagonista conoce la existencia de un pretendiente de su nuera que le envía cartas de amor, sospechando que se trata de Ricardo Torres, el joven médico ayudante de Gusti. Este hecho es la primera circunstancia familiar que Agustín asume como un desajuste, como una alteración del orden que tendrá que resolver y se convierte en un elemento clave de la obra.

Tras una elipsis temporal de un mes, el tercer cuadro vuelve a tener lugar en el piso de Madrid y Gusti aparece por primera vez en escena. A continuación, lo hace Gogo, el joven amigo de Sara, la nieta, y se desarrolla un diálogo en el cual el joven afirma que es una lástima que la chica no salga porque “precisamente, te iba a presentar cinco chimpancés, del género Marlon” (Ángel Lozano, 1970: 41), forma de hablar, moderna en su momento, que dificulta la comprensión por parte de Agustín, quien afirma que Gogo habla “así de mal, claro” (Ángel Lozano, 1970: 41), creando la paradoja de que sea crítico con el lenguaje alguien que hace un constante uso incorrecto del castellano durante todos sus diálogos.

Tras la salida de escena de Gogo, Sara confiesa a Agustín que está enamorada de Ricardo, el médico ayudante de su padre, sin que pueda imaginar que este parece ser el pretendiente secreto de su propia madre. El cuadro se completa con otra escena distinta en la que Luchy acusa directamente a Filo de haber robado tres billetes de mil pesetas que tenía en su habitación. Ante los problemas de la criada para defenderse, Agustín miente diciendo que él había cogido el dinero e inmediatamente después Sara aparece en escena con tres billetes que dice haber encontrado en la habitación de sus padres, entre un mueble y la pared. Luchy queda convencida de la inocencia de Filo, pero posteriormente esta confiesa a Agustín que en realidad sí había robado el dinero, sin especificar los motivos.

A continuación, vuelve a producirse un cambio de escenario y el primer cuadro del segundo acto tiene lugar en Calacierva, donde el alcalde Roque y el párroco leen una

carta de Agustín y comentan la necesidad de que regrese al pueblo, pensando en cómo podrían hacerle retornar, sobre todo, para que esté presente durante las fiestas municipales. Tras una caída de telón, el cuadro segundo traslada otra vez la acción al piso de Madrid. Es domingo y están solos en la casa Agustín y Filo, quien entre trago y trago de vino del porrón, confiesa que está embarazada y que no sabe dónde está el padre, ya que tuvo un encuentro fugaz con un hombre en su pueblo.

El cuadro tercero tiene lugar al día siguiente y contiene otro nudo narrativo importante, consistente en una escena que condensa el enfrentamiento entre Agustín, Luchy, Sara y Ricardo. Filo había averiguado que Luchy se había citado con su admirador secreto en una cafetería y Agustín le había instado a que acudiese y que, con una excusa, llevase al pretendiente a la casa. Mientras Filo se ocupaba de dicho menester, Ricardo había ido al piso y manifestado su deseo de casarse con Sara.

Ante estos acontecimientos, Agustín le recrimina ser quien le envía las cartas a Luchy y esta, al ser consciente de la situación, casi se desmaya porque también piensa que son de él. Agustín echa a Ricardo de la casa, Sara va tras él y a Luchy la sermonea sin compasión por su intento de infidelidad. En ese momento, Filo llega a la casa acompañada de Gusti, quien en realidad es quien ha enviado las cartas a su esposa y la había citado para celebrar su vigésimo aniversario de matrimonio. Agustín improvisa una excusa que explique el viaje de Filo sin que Gusti conozca las intenciones de Luchy, pero cuando se quedan solos Gusti confiesa a su padre que sabía que su esposa creía que las cartas eran de otro hombre y que quería comprobar si era capaz de serle infiel, pero que viendo en sus ojos el arrepentimiento, prefería hacer como si nada hubiese ocurrido y procedería a intentar afianzar su matrimonio.

El epílogo transcurre en Calacierva y en la misma casa donde comenzó la obra se reúnen todos los personajes, que se disponen a ir a la plaza del pueblo donde va a tener lugar el acto de homenaje público a Agustín. Con esta escena concluye la obra teatral.



Figura 25. Representación teatral de *La ciudad no es para mí*.  
Fuente: <<http://www.donpacomartinezsoria.com>>.

El origen de la escritura de la obra hay que buscarlo en la amistad existente entre el filólogo aragonés y su paisano Martínez Soria. Tal y como narra Javier Lafuente “[e]n el verano de 1961, un catedrático de la Universidad de Salamanca estaba terminando una comedia teatral que llevaba el título provisional de *Tú volverás*. Se la había encargado Martínez Soria, a quien conoció tiempo atrás por medio de amigos comunes y con quien congenió pronto” (Lafuente González, 2014: 116), de forma que era impensable que no fuese la propia compañía de Martínez Soria quien estrenase la obra, contando con él mismo como su protagonista. El estreno tuvo lugar primero en provincias, en el Teatro Principal de Palencia el día 13 de junio de 1962 y posteriormente en el Teatro Talía de Barcelona el día 23 de agosto del mismo año<sup>145</sup> (fig. 25).

145 El origen del Teatro Talía está en unos barracones que se construyeron en 1900 en el número 100 del Paralelo barcelonés, en la esquina con la calle Comte Borrel. En 1924 el espacio adoptó el nombre de Teatro Talía y mantuvo su programación teatral y cinematográfica durante décadas, pero con algunas dificultades económicas. Tal y como narra Dionisio Ramos en *Paco Martínez Soria. Su vida y sus éxitos*, en 1950 Martínez Soria compró el teatro junto a Ignacio F. Iquino y se convirtió en sede de la compañía teatral del primero. Posteriormente, rotas las relaciones personales y profesionales entre ambos, Martínez Soria se quedó con la propiedad total en 1955 pagándole a Iquino 2.500.000

El día 21 de agosto de 1962 se publicó un anuncio del próximo estreno barcelonés, previsto para el día 23 (*La Vanguardia Española*, 21/08/1962: 17). En él aparece un dibujo del actor ataviado como Agustín Valverde y en su caracterización participan dos elementos importantes en la configuración iconográfica del personaje: la maleta de cartón y dos pollos vivos en una cesta, objetos que simbolizan su viaje y su intento de aplicar los principios rurales en el mundo urbano. Al día siguiente, el 22 de agosto, se publicaba la “Autocrítica de *La ciudad no es para mí*”, firmada con el pseudónimo de Fernando Ángel Lozano:

“TALÍA. — Autocrítica de «LA CIUDAD NO ES PARA MÍ».

Mañana jueves será estrenada en el Talía, por la Compañía de Martínez Soria, la comedia «La ciudad no es para mí», de Fernando Ángel Lozano. El autor nos envía de su obra la siguiente [sic]

‘Jamás creí que escribir teatro cómico entrara alguna vez en mis propósitos. Es un género sumamente difícil, que exige cualidades especiales, y mis breves y — así lo pensaba yo — extinguidos intentos escénicos, se habían orientado hacia la vertiente dramática de este arte apasionante, pero profesaba una añeja admiración a Martínez Soria, nacida de haberle aplaudido, en el viejo Talía, su inolvidable interpretación de «Mi cocinera». La tentación de ver encarnado un personaje creado por uno, a un actor admirado, es la más fuerte que puede experimentar quien siente la vocación del teatro. A esta tentación se sumaron, en un encuentro fortuito con él, sus cordiales

pesetas. En 1959 el actor decidió su derribo y su nueva construcción. Se volvió a inaugurar el 6 de diciembre de 1960, con la presencia de autoridades de Barcelona y Madrid y con la representación de la obra de Carlos Llopis *¿Qué hacemos con los hijos?* Tras el fallecimiento de Martínez Soria en 1982, y por decisión de sus herederos, pasó a llamarse Teatro Martínez Soria y se mantuvo la programación por parte de su compañía hasta 1987. Una vez cerrado, fue vendido a una inmobiliaria y se inició su demolición, que no fue completada porque sufrió un incendio el 19 de junio de 1988, siendo derruido totalmente después. En la actualidad todavía queda un solar sin edificar donde estuvo ubicado. Sobre Iquino ver: Comas, À. (2003). *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*. Barcelona: Laertes.

estímulos para que escribiese una obra del género que tantos éxitos le ha deparado en toda España. De estos estímulos, y de mi admiración al actor, surgió «La ciudad no es para mí». En ella se expone, de modo directo, un problema siempre actual y cada vez más extendido: el de la distancia casi insalvable que separa a los padres de los hijos, cuando éstos alcanzan un nivel de cultura superior; el de ese silencio que se interpone entre ellos, a medida que los padres van logrando el deseado ascenso social de los hijos. Este problema, con otros conexos, se desarrolla con símbolos muy sencillos, en un marco de comedia con pretensiones cómicas (en esto de hacer reír, nunca se sabe), y en torno a un personaje central, Agustín Valverde, hombre rústico y cabal, socarrón y bien humorado, que encarna de modo eminente Martínez Soria. No vacilo en afirmar que cualquiera que sea el resultado de esta jornada, los tantos a favor serán suyos, por su maestría y variedad en los matices expresivos, puesta a prueba en múltiples situaciones que van de los [sic] jocoso a lo dramático. Y con él, de todos sus actores, entre los que no me sería posible destacar nombres: a todos mi gratitud. Fernando ANGEL LOZANO'." (*La Vanguardia Española*, 22/08/1962: 23).

Tras el estreno del día 23, el día 25 del mismo mes se publicó la siguiente crítica:

“Si Martínez Soria no nos tuviese ya demostrado que es un gran actor, un actor en todas las dimensiones artísticas que requiere el teatro, bastaría la labor que realiza en la comedia que acaba de estrenar para otorgarle tal rango. Le habíamos visto a Paco Martínez Soria otras creaciones magistrales —la de «Mi cocinera», la de «El abuelo Curro», etcétera—, pero nunca había llegado a conseguir tan completa alianza, tan perfecto ensamblaje entre lo cómico y lo humano, como en «La ciudad no es para mí», del señor Lozano. La obra, dentro de su patrón tradicional, tiene calidad y fuerza. Con símbolos sencillos, como dice el autor en su «autocrítica», se ha planteado

un problema eterno y siempre de aguda actualidad: el del divorcio —el «silencio»— que se crea entre los padres y los hijos, cuando éstos han ascendido demasiado en la vida, rebasando de largo el nivel social y cultural de sus progenitores. Los lazos del afecto y de la sangre sólo muy raramente pueden salvar la distancia que separa a los unos de los otros y mantener la anhelada cohesión familiar. En «La ciudad no es para mí», el autor resuelve este conflicto de acuerdo con el deseo de un «final feliz», generalmente común a los espectadores. Para lograr su propósito se vale de una trama que tiene mucho más de convencional que de convincente. Pero en el clima cómico, casi jocoso, en que ha sido planteada la comedia, no se suele hilar demasiado delgado. Basta una cierta dosis de verosimilitud, un cierto margen de viabilidad, para que la acción nos resulte admisible. Aparte de graciosa, además de contar con un diálogo brillante y de un humor simpático y jovial, la comedia cuenta con algunos golpes de efecto y con resortes de sorpresa que acentúan su interés. En ocasiones, nos parece que va a adquirir las amplitudes sensibleras de un serial de radio, pero pronto el autor, que mueve sus figuras con facilidad suma y que saca recursos ingeniosos cuando menos se espera, salva la situación, remontando el tono de la comedia hacia el nivel humorístico y ligeramente satírico que se ha propuesto. «La ciudad no es para mí» —título que tal vez tiene el defecto de ser demasiado «anticipador»— ha sido escrita expresamente para Martínez Soria. Su condición de «encargo» se advierte desde lejos. Es, en efecto, un traje a medida. Pero un traje que le cae a Martínez Soria como un guante. El personaje de «Agustín Valverde», un viejo aldeano que tiene como norma de su vida hacer el bien y decir la verdad, no puede decirse que sea un prototipo. Hay hartos personajes que guardan con él parecido y parentesco. Pero es gracioso, tiene perfiles de humanidad sumamente emotivos y una sustancia escénica tan densa, que le permite ir desde lo patético a lo cárnico, casi sin transición. Paco Martínez Soria aprovecha la riqueza humana del tipo, lo cala hasta lo hondo, y lo borda. En

las restantes figuras del reparto hay que destacar la inteligente labor de Milagros Pérez de León, la expresiva y sincera de Felipe Valdés, y la vivaz de Marujita Rius. Los restantes actores y actrices están más bien discretos, y alguno, fatal. — A. MARTÍNEZ TOMAS” (*La Vanguardia Española*, 25/08/1962: 24).

Del éxito de la obra en Barcelona se dio noticias el día 14 de septiembre. Afirmando que el actor “¡Supera todos sus éxitos!” se recogían comentarios procedentes de la crítica sobre el actor: “Habíamos visto a Martínez Soria otras creaciones magistrales, pero nunca había llegado a conseguir tan completa alianza, tan perfecto ensamblaje entre lo cómico y lo humano, como en «La ciudad no es para mí»”; se opinaba que es una “comedia ingeniosa, estructurada con buena técnica teatral y dialogada con soltura, fluidez, chispa y agudezas. El autor enfrenta una moral contra otra: la mentira y la virtud, simbolizada ésta en el personaje de «Agustín», encarnado en forma magistral por Martínez Soria”. Y se finalizaba con unas palabras sobre el autor: “El autor, Fernando Angel [sic] Lozano, nos sirvió un relato humano, hecho de equidad y alteza de miras. Posee también ternura y evasión poética, limpia calidad literaria y gracia desbordante” (*La Vanguardia Española*, 14/09/1962: 23).

La obra se siguió representando en distintos teatros de provincias antes de su estreno en Madrid (fig. 26). Y de su éxito en provincias se da cuenta en una larga nota publicada en noviembre de 1962 en el diario ABC, firmada por el corresponsal en Zaragoza, quien informaba que “[l]os críticos teatrales de la Prensa local comentan con asombro el caso de una obra y una compañía que han sostenido con llenos una temporada de cuarenta días. Durante los veintidós primeros se colocó el cartel de «No hay localidades»” y que Martínez Soria “ha salvado con la obra, nada extraordinaria, una temporada de crisis de público en los demás teatros, a fuerza de trucos teatrales de buena ley, de originalidad y de gracia incorporada al tipo que le corresponde interpretar esta vez” y concluía: “El hecho que queremos poner de relieve,



Figura 26. Anuncio del Teatro Campos de Bilbao.

frente a la supuesta crisis teatral, es éste: una sola obra, cuarenta días, tarde y noche, en una ciudad de provincias, con llenos. La consecuencia es clara: cuando hay obra y actos, la crisis no existe” (ABC, 04/11/1962: 110).

El salto de *La ciudad no es para mí* a la capital madrileña se anunció los días previos con notas breves en el diario ABC: “«*La ciudad no es para mí*» de Fernando Ángel Lozano. ¡Graciosa y... algo más: humana! Próxima semana, estreno. Teatro Eslava” (ABC, 30/01/1963: 61), “La obra que está batiendo todos los records de taquilla” (ABC, 31/01/1963: 63) y “«*La ciudad no es para mí*» de Fernando Ángel Lozano. ¡Graciosa y... algo más: humana! Miércoles día 6, estreno. Teatro Eslava” (ABC, 01/02/1963: 57).

Finalmente el estreno en Madrid, decisivo para cualquier obra, tuvo lugar en el Teatro Eslava el 6 de febrero de 1963 con el siguiente reparto:

Luchy.....	Milagros Pérez León.
Filo .....	Pepita Otero.
Sara .....	Marujita Rius.
Carolina .....	Asunción Montijano.
Genoveva.....	María Teresa Panal.
Belén.....	Nuria Carresi.
Agustín Valverde .....	Paco Martínez Soria.
Gusti Valverde .....	Alberto Sola.
El cura .....	Germán Algora.
Roque .....	Felipe Valdés.
Ricardo.....	Luis Zorita.
Venancio.....	Manuel Cuevas.
Gogo.....	Manolo Garco.

Ese mismo día el diario *ABC* publicó una reseña titulada *Autocrítica de La ciudad no es para mí que se estrena hoy en el Eslava*, firmada por Lázaro Carreter con el mismo pseudónimo de Fernando Ángel Lozano:

“«La ciudad no es para mí» se justifica exclusivamente por el actor que va a interpretarla. Sin él, no existiría. Ha nacido conjuntamente de su estímulo y de mi deseo de verle encarnar un personaje creado por mí. Pienso sinceramente que Martínez Soria es el primer actor cómico español; la gama de sus posibilidades interpretativas es casi ilimitada, y a ello se debe el que, reflexivamente, mi comedia sea, sobre todo, un repertorio de posibilidades para él, que van desde lo bufo hasta lo emotivo, de lo sainetesco a lo dramático.

Escribir para Martínez Soria, supone, por su increíble aptitud, amplias facilidades; pero impone algunas condiciones: las inherentes al género del que es maestro, con exigencias que vienen impuestas desde el público, que desea aplaudirle en un tipo de teatro tradicional y regocijante. Un teatro en que lo humano sea fácilmente accesible, sin necesidad de símbolos complicados que precisen un tipo de traducción difícil para el espectador medio.

El tema de «La ciudad no es para mí» es auténtico; no se trata del tópico «menosprecio de corte» sino de algo más próximo a nosotros: el de la incomunicabilidad entre personas de distinta cultura aunque medien entre ellas lazos de sangre. Es conmovedor ese esfuerzo –hoy, por fortuna, cada vez más frecuente– que hacen los padres para elevar a sus hijos a otro rango social, sin darse cuenta de que, poco a poco, van rompiendo con ellos sus vínculos, sin percibir que va interponiéndose entre ellos la espantosa lejanía del silencio. Este tema admitía múltiples tratamientos; en esta ocasión he intentado uno de pretensiones cómicas, en la línea más característica del citado actor.

El personaje central, «Agustín Valverde», quizás no haya existido nunca; pero son muchos los espectadores que me han preguntado si había conocido a tal o cual persona en su pueblo, que era así; no, no he querido retratar a nadie, sino crear un símbolo de «normalidad» humana, que tiene también derecho a existir entre las criaturas escénicas. Su incorporación por Martínez Soria constituirá –es de lo único que estoy seguro– una lección interpretativa.

Por la comedia desfilan, según los patrones del género, personajes episódicos –así, las «marquesas», mero pretexto para que el protagonista exhiba determinadas facetas de su arte–, personajes rurales como «Filo», y urbanos. Hay situaciones disparatadas y situaciones tiernas: algunas, incluso, con cierto aire melodramático que –ojalá se vea– quedan pronto corregidas por una nueva dirección del diálogo... Pero, por debajo de todo esto, que es, al fin y al cabo, episódico, he intentado que corriera un temblor de humanidad sencilla y verdadera.

Comparte las responsabilidades del extenso reparto, con el primer actor, una admirable compañía en la que figuran Milagros Pérez de León, Asunción Montijano, Alberto Solá, Felipe Valdés y otros no menos notables artistas. A todos se extiende por igual mi gratitud.

Alzar un telón, es siempre una aventura llena de riesgos. Vamos a correrle con humildad. Al público y a la crítica se confía nuestra esperanza” (*ABC*, 06/02/1963: 61).

Que un autor teatral redacte una crítica de su propia obra limita la posibilidad de calibrar con ella su recepción crítica coetánea, pero aporta una información útil sobre la gestación y pretensiones del texto que solamente puede proceder de él mismo. En este caso, de las dos autocríticas de Lázaro Carreter se pueden extraer varias conclusiones, siendo la primera de ellas, la importancia del factor actoral. El mismo autor admite que la obra está concebida para ser interpretada por Paco Martínez Soria, un actor que en ese momento gozaba de una gran popularidad, mucho más teatral que cinematográfica, y que incluso poseía y dirigía un teatro, el Talía de Barcelona, destacando que la “gama de sus posibilidades interpretativas es casi ilimitada” (*ABC*, 06/02/1963: 61). Como se verá en otros apartados, esta gama se redujo al máximo al configurarse un personaje modélico cuyo germen está precisamente en esta obra teatral, refiriéndose más bien el texto a las posibilidades cómicas de un actor que destacó más por la repetición de sus tics gestuales y su capacidad cómica que por su versatilidad dramática. El condicionante actoral que admite Lázaro Carreter fue común a otros autores teatrales y estuvo presente, por ejemplo, en la obra *Juan jubilado* de Alfonso Paso. El escritor admitía en su *Autocrítica* que: “«Juan jubilado» no hubiese existido si no existiera ese gran actor que es Paco Martínez Soria, intérprete ya con «don». Borrás era don Enrique, Morano era don Paco. Martínez Soria es también don Paco. Actor de recursos cómicos sin fin, de originalísimas improvisaciones, de talento creador verdaderamente excepcional, con momentos que recuerdan lo mejor de Chaplin” (*La Vanguardia Española*, 09/03/1971: 55).

Tras su éxito en Barcelona *Juan jubilado* fue estrenada en el Teatro Eslava de Madrid el día 11 de abril. El día 9 se publicó en el diario *ABC* una breve entrevista con Alfonso Paso, informando del próximo estreno y en la cual el autor afirmaba:

— ¿Escribió usted esta obra para Martínez Soria?

— Rotundamente, sí. Y la hice y la deshice muchísimas veces. La he trabajado, que yo sepa, por lo menos ocho meses.

— ¿Qué le motivó a llevar a Paco Martínez Soria esta comedia?

— Cuando la vea comprenderá que sin un estupendo actor cómico la pieza no hubiese podido existir. Es obra basada, sobre todo, en la calidad de un intérprete”.

Y concluyendo:

“— ¿Es la primera vez que Paco Martínez Soria y usted se encuentran en el teatro?

— Sí. Y lamento con toda mi alma que no haya sucedido antes” (*ABC*, 09/04/1971: 53).

Esta obra de Alfonso Paso de 1971 fue adaptada cinematográficamente en 1976 con el título de *Estoy hecho un chaval*, con Pedro Lazaga como director y con Vicente Coello y Alfonso Paso como guionistas, después de que *Cosas de papá y mamá*, también de Paso, fuese el origen de *El abuelo tiene un plan*, dirigida por Pedro Lazaga en 1973.

Tanto Lázaro Carreter como Alfonso Paso se deshacen en elogios con Martínez Soria, posicionamiento lógico ante el estreno de sus propias obras. Pero en ambos casos lo destacable es su coincidencia en supeditar su creación literaria a una figura actoral, cuestión que no volvió a repetirse porque el resto de films del ciclo adaptados del teatro proceden de autores con una menor o nula vinculación con Martínez Soria, en algunos casos por pura lejanía temporal.

Volviendo a la *Autocrítica* de Lázaro Carreter en el *ABC*, la siguiente cuestión que aborda es la del género de su producción, que se enmarcaría en la comedia popular, más accesible y que denota la tendencia del autor a insistir en la diferenciación entre una supuesta cultura intelectualizada, minoritaria y elitista y una cultura popular, desintelectualizada y de mayor éxito de taquilla.

Esta cuestión enlaza con el tema central de la obra, concretizado por el autor en algo “auténtico”, en “la incomunicabilidad entre personas de distinta cultura aunque medien entre ellas lazos de sangre” (Ángel Lozano, *ABC*, 06/02/1963: 61). De forma explícita Lázaro Carreter afirma que su texto no tiene que ver con el “tópico “menosprecio de



corte»<sup>146</sup> (Ángel Lozano, *ABC*, 06/02/1963: 61) volviendo a insistir en que el verdadero tema es la separación socio-cultural que se está produciendo entre dos generaciones como consecuencia de las transformaciones económicas del país en ese momento, que permitían la consolidación de una clase media urbana con mayor poder económico y más acceso a los estudios superiores.

Esa brecha, que Lázaro Carreter concretiza en la figura de Agustín Valverde y su hijo, se podía extrapolar a una parte de la población que veía como la distancia socio-económica y cultural con la generación anterior se hacía más evidente y fuerte. Por tanto, aunque el autor insiste en fijar la atención en la historia concreta de la trama, en el “símbolo de «normalidad» humana, que tiene también derecho a existir entre las criaturas escénicas” (Ángel Lozano, *ABC*, 06/02/1963: 61), estaba construyendo un discurso acerca del cambio generacional, de las transformaciones económico-laborales, de la función social y familiar de la mujer, del sistema patriarcal de organización familiar y de las estructuras de poder, tanto familiares como sociales.

Las palabras de Lázaro Carreter que incidían en el encasillamiento de Martínez Soria como actor de comedia y resaltaban su capacidad para adaptarse a papeles ligados a la exageración y la parodia, los cuales ya habían sido explotados en su larga carrera teatral, vuelven a aparecer en la “advertencia” a la segunda edición de la obra: “«La ciudad no es para mí» fue pensada y escrita como un mero cañamazo, como una simple apoyatura para que un actor genial, Paco Martínez Soria, pudiera exhibir facetas características de su arte. Él es casi toda la comedia. (...) Él ha dado consistencia a lo que sólo la tenía en mi designio” (Ángel Lozano, 1970: s/n).

Al día siguiente del estreno, también en el diario *ABC*, se publicó una crítica despiadada con el autor y benevolente con el intérprete:

---

146 Lázaro Carreter está aludiendo a la obra *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, publicada por Fray Antonio de Guevara en Valladolid en 1539.

“«¡Qué descansada vida –la del que huye del mundanal ruido– etcétera!»». El señor Lozano acaba de batir un triste «record»: su comedia es la peor de cuantas se han estrenado en un teatro madrileño en lo que va de temporada. Es viejo el esquema: un «figurón» central y un amplio y modesto coro rodeándole. Es viejo el tema: aventuras de un palurdo bueno, dulzón y sabihondo en lucha contra el corrompido ambiente de la gran ciudad. Es viejo el mecanismo: el padre va a casa del hijo con el tiempo justo para corregir un conato de desviación conyugal. Son viejas las clasificaciones: los buenos, a un lado; los malos a otro; nada en esta mano, nada en la otra. Es viejo el diálogo: deslumbramientos, lógica «parda», verbalismo y facilidad. Y, además de ser viejo, es malo.

Lo que hay de bueno, de buenísimo, es un actor cómico del temple de Martínez Soria. No cito a los demás porque no existen. Así lo ha querido, sin duda, el señor Lozano. Pero Martínez Soria es un cómico eficaz, de gran autoridad y de una «presencia» escénica completísima, de grandes recursos. De recursos –eso me maravilló– muy discretos. La comedia le da innumerables ocasiones de «pasarse». Y no se pasa. No hizo la escena de la borrachera. No hizo la escena de las lágrimas finales. No hizo muchas cosas apuntadas y, a lo mejor, agradecidas. Su relato del juego de cartas, en el primer acto, y su lectura de la carta del pueblo, en el segundo, son dos escenas modelos de eficacia humorística, de estupenda ley. El público rió mucho, aplaudió tres momentos y los dos finales de acto. Personalmente me gustaría ver al señor Martínez Soria en una obra de más empeño. Lo de anoche, sinceramente, no me parece digno de un escenario como el del teatro Eslava. Enrique LLOVET” (*ABC*, 07/02/1963: 63).

Otras críticas y notas aparecieron en el diario *ABC* los días 16 de febrero de 1963, el 21 de marzo de 1963 y el 23 de marzo de 1963. La primera afirmaba que el acierto de la obra residía en que era “[una] obra típicamente española, sin mezcla ni influencias de técnicas extranjeras”, ya que “de un tiempo a esta parte se ha puesto de moda copiar

el estilo, o los estilos, del teatro francés, del inglés o del norteamericano. El «snobismo» ha llegado al extremo de repudiar cuanto es español, aunque sea bueno, para elogiar frenéticamente cuanto llega de allende las fronteras aunque se trate de una inaguantable estupidez”. A la defensa de la españolidad de la obra como una de sus incuestionables contribuciones, se sumaba para Julio Mathias, periodista de Radio Nacional de España, que Fernando Ángel Lozano había logrado crear una obra basada “en los moldes clásicos y populares del mejor teatro cómico español, que va desde la tragicomedia al sainete y a la farsa burlesca” y había presentado “un problema con gracia, técnica, tipos y personajes españoles”. Una obra, sin duda, “de gran «impacto» popular, de castiza y correcta construcción, con gracia verbal en las oportunas réplicas del protagonista y gracia de situación que brota de los contrastes que en ella se plantean siempre eficaces y de seguro éxito, lo cual se demostró plenamente la noche del estreno con las risas ruidosas y ovaciones sinceras que el público prodigó”. El colofón a una crónica tan alabadora era el reconocimiento de Martínez Soria como “primerísima figura de nuestro teatro cómico-burlesco” (ABC, 16/02/1963: 7).

La prensa prosiguió dando cuenta del éxito de la obra teatral. En marzo un artículo laudatorio informaba de la representación número cien de la obra (ABC, 21/03/1963: 15) y el día 11 de mayo el diario ABC anunciaba que la noche anterior se había celebrado la representación número doscientos y que “el público que llenaba totalmente el teatro se divirtió mucho con la gracia inigualable del titular de la compañía, Paco Martínez Soria, que al final de la representación presentó un fin de fiesta en el que tomaron parte los payasos Hermanos Moreno y Rubians y Popey”, y señalaba que “como final del espectáculo, el cuadro de jotas de la Casa de Aragón actuó en homenaje de su paisano” (ABC, 11/05/1963: 80).

En 1964 vio la luz el libro *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1963*, cuya primera entrada correspondía a *La ciudad no es para mí* y recogía, en forma de diálogo, las principales reacciones de los críticos a la obra, coincidentes en

resaltar el aire vetusto del argumento de “la peor de cuantas [comedias] se han estrenado en un teatro madrileño en lo que va de temporada” porque no parece “escrita en este siglo” y resulta “anticuada” (Álvaro, 1964: 4). Al mismo tiempo que volvían a coincidir en reconocer “el arte y la maestría de Martínez Soria”, quien “cumple hasta tocar el mismísimo cielo de la perfección” en la interpretación de un tipo de personaje añejo pero angelical del gusto del público (Álvaro, 1964: 4-6).

*La ciudad no es para mí* estuvo en el Teatro Eslava hasta el 26 de mayo de 1963, día de despedida “en pleno éxito y por compromisos de programación” (ABC, 26/05/1963: 113). La obra se siguió representando en Palma de Mallorca (ABC, 07/07/1963: 77) y volvió al Teatro Eslava en febrero de 1964 (ABC, 12/02/1964: 64), donde se celebraron las trescientas representaciones en Madrid, las cuatrocientas, las quinientas, las seiscientas, las más de mil contando los teatros de provincia.

A las críticas benévolas del diario ABC, sobre todo con el actor, se enfrentaron, tal y como narra Javier Lafuente, otras críticas mucho más negativas provenientes de “otros medios, como *Informaciones* y *Primer Plano*” (Lafuente González, 2014: 121), que fueron avivadas con la intervención de Alfonso Paso.

En octubre de 1965 la compañía de Martínez Soria se trasladó al Teatro Zorrilla de Valladolid, donde representó la obra durante quince días (ABC, 13/10/1965: 67). La siguiente referencia que aparece en la prensa es que en diciembre de 1965, con el proyecto de la adaptación cinematográfica ya en marcha, la obra fue estrenada en el Teatro San Fernando de Sevilla, con la compañía de Társila Criado y Juan Beringola y con el actor José Luis Lizalde (Zalde) como Agustín Valverde (ABC, *Edición Andalucía*, 10/12/1965: 60).

Lázaro Carreter renegó posteriormente de la obra denominándola “pecado de juventud” y quiso que no fuese del dominio público que él era quien estaba tras el nombre de Fernando Ángel Lozano. Parece ser que un mal entendido sobre este asunto fue la causa de la ruptura de la amistad con Martínez Soria, ya que Carreter creyó que había sido

este quien había desvelado su identidad (Lafuente González, 2014: 146). El desprecio por su propia obra le llevó incluso a negarse a que se volviese a representar:

“Conociendo la proverbial parquedad del famoso cómico aragonés, hemos preferido dirigirnos a su colaborador y gerente Dionisio Ramos (...) a fin de que nos hable sobre la evidente resistencia a reponer otro de sus resonantes éxitos: «La ciudad no es para mí», tan solicitada por todas las empresas de local, y acerca de sus inmediatos proyectos (...) Martínez Soria sí ha querido hacerlo, pero el autor le pidió que no hiciera la obra. Y al haber aceptado esa petición se puede decir que «La ciudad no es para mí» no la volverá a representar. Ni Martínez Soria ni nadie, pues el auténtico deseo del autor es que la comedia desaparezca de la circulación” (ABC, 14/12/1980: 62).

Un desafecto que contrastaba con el éxito de público que tuvieron las representaciones y que no impidió que concediese su permiso para que se realizase una versión cinematográfica. En el Archivo General de la Administración, dentro de la carpeta que contiene el expediente de solicitud de rodaje del film, se encuentra el documento firmado por Lázaro Carreter que autoriza la adaptación cinematográfica de su texto teatral<sup>147</sup>.

Fue la única de sus cuatro obras de teatro que se adaptó en el cine y la relación de Lázaro Carreter con el medio se reduce a esta traslación y a dos trabajos como guionista. El primero fue la realización en 1961, mismo año de la escritura de *La ciudad no es para mí*, del guion del film *Historia de un hombre*, dirigido por el también aragonés Clemente Pamplona (1917–2001)<sup>148</sup> y el segundo, su colaboración con el mismo director en la adaptación que este hizo en 1964 de la obra de Carlos Arniches titulada *La chica del gato*.

147 Archivo General de la Administración, Caja (3), 121, 36/04926.

148 “Según testimonio de Clemente Pamplona, Lázaro Carreter tenía escrito un guión [sic] y para su producción entró en contacto con Juan Jesús Cillán, propietario de la marca cinematográfica ANTARES FILMS,

### 3.1.2

#### Del escenario a la pantalla

Entre 1965 y 1975 se adaptaron en España comedias teatrales coetáneas y de décadas anteriores, siendo el ciclo que nos ocupa una muestra de la fuerte relación del teatro con la comedia popular y de la variedad cronológica de las obras adaptadas<sup>149</sup>. Si nos preguntamos cuáles eran las causas de esta relación estrecha, las respuestas hay que buscarlas en el contexto, en el todavía incipiente desarrollo del medio televisivo, cuyo consumo todavía no copaba el ocio del ciudadano medio, y en la vigencia del espectáculo teatral, con un número de espacios y de compañías superior al actual. El conocimiento por parte de los espectadores de las obras teatrales no parecía obstáculo para que se convirtiesen en público cinematográfico de sus adaptaciones y esta fidelidad, que se traducían en éxito de taquilla, parece ser la principal razón que impulsaba a los productores a utilizar obras teatrales como base de sus nuevos guiones.

Esto es lo que sucedió con *La ciudad no es para mí*, que

quien asume el proyecto y piensa en él como realizador. El guión [sic] de Lázaro Carreter se titulaba originariamente *Don Tancredo* y, en esencia, contiene el cañamazo fundamental de la película que hoy ha llegado hasta nosotros con el título de *Historia de un hombre*. La comparación de ambos se salda con la presencia de un episodio significativo añadido (el del lanzador de cuchillos) y la ausencia de numerosas escenas no menos importantes, por lo que podemos anticipar que, aun reconociéndose la idea original en el resultado final, ésta se presenta desvirtuada y confusa. El cambio de título respondió a que el nombre de “Don Tancredo” estaba registrado y había que pagar derechos, de forma que optaron por el más genérico de *Historia de un hombre*” (Villalba Sebastián, 2004: 135). El guion, mutilado en algunas escenas por la censura, relataba “la «tragicomedia de un pobre diablo», que para poder comer, no sólo él, sino también la prole de su vecino don Iván, debe sufrir constantes humillaciones y aceptar empleos que atentan contra la dignidad más elemental del hombre, en una continua degradación que le obliga a vender por una mala paga primero su orgullo, luego su miedo e incluso su vida” (Villalba Sebastián, 2004: 146).

149 Esta tendencia es, no obstante, menor que en la década anterior, ya que se redujo el número de adaptaciones, que pasaron de un 32% en los años cincuenta a un 23% en los sesenta (Martínez Carazo, 2012: 145).

estuvo en cartel varias temporadas teatrales y consiguió un éxito que sin duda fue uno de los detonantes para que el propio Martínez Soria pensara en su adaptación cinematográfica. Según narra Javier Lafuente, el actor quiso que dicha versión la realizase la productora aragonesa Moncayo Films, fundada en 1961, pero sus directivos rechazaron la proposición (Lafuente González, 2014: 134) y Martínez Soria acabó aceptando que la productora de Pedro Masó<sup>150</sup> se encargase del proyecto en 1965, contando, por supuesto, con él mismo como protagonista.

Cuando Martínez Soria apostó por protagonizar la adaptación cinematográfica tenía sesenta y tres años de edad, gozaba de un gran reconocimiento teatral, tanto actoral como empresarial, y no había intervenido en una película desde 1959. Su carrera cinematográfica había estado marcada por la figura del director Ignacio F. Iquino (1910-1994), con quien acabó rompiendo profesionalmente después de haber compartido la co-propiedad del Teatro Talía de Barcelona. Acostumbrado al éxito teatral, es fácil suponer que el actor podía desear un éxito de taquilla similar pero no prever lo que esta película iba a suponer en su carrera artística, decantada desde entonces hasta el final de su vida hacia la compatibilización de su dedicación teatral con una actividad cinematográfica que le reportó una fama perdurable gracias a la posible reposición de los films frente al carácter efímero del teatro.

El guion fue realizado por el propio Pedro Masó y por Vicente Coello, dos personas decisivas en el desarrollo de la carrera cinematográfica de Martínez Soria y en la existencia del ciclo posterior, ya que Masó fue productor de *La ciudad no es para mí, ¿Qué hacemos con los hijos?*, *El turismo es un gran invento* y *Abuelo Made in Spain* y co-gionista de *La ciudad no es para mí y ¿Qué hacemos con los hijos?*, mientras que Coello intervino como guionista en todos los films del ciclo –salvo

150 El productor, guionista y director Pedro Masó Paulet fue decisivo en la creación del ciclo. Sobre su actividad como productor, ver la entrada que tiene en el libro *Productores en el cine español* de Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro.

*¡Se armó el belén!* y *Don erre que erre*– y en las posteriores *Estoy hecho un chaval* (Pedro Lazaga, 1977), *¡Vaya par de gemelos!* (Pedro Lazaga, 1978), *Es peligroso casarse a los 60* (Mariano Ozores, 1981) y *La tía de Carlos* (Luis María Delgado, 1982)<sup>151</sup>.

Entre ambas obras se establece una relación de hipertextualidad en su forma más frecuente, es decir, con la adaptación de un texto literario y la construcción de un nuevo hipertexto audiovisual, mecanismo que se repitió con tanta frecuencia en el resto del ciclo que se ha desarrollado en un epígrafe previo. Aunque Masó y Coello sean los autores del guion literario, el cual asume y amplía el contenido del texto teatral, no se puede efectuar un acercamiento completo al film sin tener en cuenta la autoría del hipotexto.

El texto teatral original es relativamente fácil de consultar porque se puede acceder a las dos ediciones que se imprimieron, mientras que del guion literario existe una copia mecanografiada en la Biblioteca Nacional en la que consta que se basa en la obra teatral original de Fernando Ángel Lozano y los diálogos adicionales son de Pedro Masó y Vicente Coello (Masó, Coello, 1965: s/n).

Tras su lectura se puede advertir que contiene algunas variaciones respecto a la película filmada, de modo que existen dos hipotextos previos a ella que presentan diferencias. Se verá en primer lugar la relación entre el texto teatral y el guion literario y, posteriormente, las diferencias entre dicho guion y las escenas que finalmente fueron rodadas y montadas.

En el guion literario se respetó la doble estructura espacial de la obra teatral, que sitúa la acción alternativamente en el ámbito rural y el urbano y se creó una estructura circular que hacía comenzar la acción en Calacierva, la trasladaba a Madrid durante la mayor parte del metraje con escenas

151 La figura del guionista suele quedar injustamente relegada, entre otras razones, porque no se suele editar el guion literario como libro. No se han encontrado monografías dedicadas a Vicente Coello, nacido en Valencia en 1915 y fallecido en Madrid en 2006. Fue periodista, crítico de cine y autor o co-autor del guion de 67 films. Goza de una entrada en el libro *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo* de Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro.

intercaladas de los vecinos del pueblo y la finalizaba otra vez en Calacierva. También se utilizaron fragmentos literales del diálogo teatral y aparecen los mismos personajes principales, pero se introdujeron una serie de cambios, que varían desde el detalle a partes esenciales del argumento, los cuales se glosan a continuación:

- Cuando Agustín se marcha a Madrid, el personaje de Venancio (José Sacristán) ya no le pide que le busque un puesto de trabajo en la radio, sino en la televisión. Es un detalle nimio que adquiere importancia si se relaciona con un contexto que incluía el desarrollo progresivo de la televisión pública. Inaugurada en 1956, las emisiones en 1965 habían aumentado, así como el número de aparatos televisivos vendidos, los cuales ya comenzaban de forma tímida pero imparable a formar parte del mobiliario doméstico y a constituirse en un medio de comunicación de masas.
  - Se introduce el personaje del cartero Jeremías (Valentín Tornos) y del maestro (Gregorio Alonso), que aparecen en la primera parte rodada en Calacierva. Ambos amplían la plantilla de profesiones imprescindibles de cualquier pueblo, necesarios por la importancia del sistema postal (a pesar del poco volumen gestionado en Calacierva) y la presencia altamente proporcional de niños en una población reducida.
  - Se incluye el accidentado periplo de Agustín por Madrid, desde que llega a la estación de Atocha hasta que logra dar con la casa de su hijo. Este recorrido, imposible en la versión teatral, donde los problemas de Agustín para cruzar la calle frente a Atocha y la escena con el guardia urbano estaban relatados oralmente por él mismo, justifica su presencia porque concentra la caracterización de la gran ciudad anunciada en la introducción. Pero a diferencia de la cascada de datos numéricos ofrecidos por la voz *over*, el recorrido de Agustín introduce una valorización moral de Madrid como un espacio que no se adecúa a la escala humana, que está plagado de intentos de estafa y donde cualquier recién llegado pierde su identidad.
- De esta forma, desde que Agustín baja del tren dando un traspiés, gesto cómico repetido en el film y en los posteriores, hasta que entra en la cocina de la casa de su hijo, pasa por un proceso donde se le intenta estafar, es incapaz de cruzar una avenida y es confundido respectivamente con un viajero que va a Bilbao, con un paciente de su hijo y con un *mielero* de pueblo, siendo en este fragmento del metraje donde sufre la transformación de pequeño terrateniente respetado y en la cúspide social, a la altura del alcalde o el cura, a paleta desubicado, frágil y sin identidad.
- Se añaden todas las escenas que tienen lugar en exteriores de Madrid: la estación y plaza Emperador Carlos V, el aeropuerto de Barajas y la puerta de la casa del hijo de Agustín en la torre Pryca. Y otros interiores también ubicados en la capital: el *pub* donde los amigos de Sara (Cristina Galbó) toman copas con Los Shakers actuando en directo, el supermercado donde Agustín hace la compra con Filo (Gracita Morales), la cafetería en la que Luchy (Doris Coll) se cita con Ricardo (Sancho Gracia), el mercado donde trabaja el huevero (Alfredo Landa) que ha dejado embarazada a Filo, la iglesia donde ambos se casan y la clínica donde trabaja el hijo de Agustín (Eduardo Fajardo).
  - En el film, Agustín busca al huevero donjuanesco y, haciéndose pasar por el padre de Filo, le obliga a casarse con ella porque está embarazada. Esta ya no se queda a vivir en Calacierva con Agustín como en el texto teatral, sino que anuncia que se va a trasladar a vivir con su marido.
  - La infidelidad de Luchy se presenta y desarrolla de forma distinta y esta es la variación argumental más importante. En la versión teatral Luchy cree que las cartas de amor las envía Ricardo y acude a una cita pensando que se va a encontrar con él, pero Agustín evita el encuentro y se descubre que las cartas las ha enviado el propio Gusti. En el film, las cartas sí son enviadas por Ricardo y este llega a fijar una cita con Luchy en una cafetería, pero Agustín desbarata el encuentro y sermonea a su nuera. Mientras, Agustín hijo ha permanecido

siempre ajeno a todo lo ocurrido y no llega a tener conocimiento del intento de infidelidad de su esposa gracias al silencio de su padre.

- Se incluyen las escenas del homenaje final de Calacierva, que en la obra de teatro solamente están mencionadas, transformando un diálogo en una acción.

En el traspaso del texto teatral al lenguaje audiovisual se produce una asimilación de la esencia argumental, se respetan los principales nudos narrativos y algunos fragmentos de los diálogos, pero aumenta la complejidad de la trama con el tratamiento del intento de infidelidad de Luchy, el embarazo de Filo que da lugar a una boda forzada y se añaden todos los recursos cinematográficos propios del medio. De esta forma, mientras que en la versión teatral la mayor parte de la comicidad recae en la interpretación, en el texto y en los diálogos, en la versión audiovisual la comicidad se reparte entre los diálogos, el mantenimiento de la forma de actuar de Martínez Soria y las posibilidades que abre la imagen cinematográfica, como la creación de *gags* y escenas de comedia que requieren de la participación de elementos específicamente cinematográficos.

También existen variaciones entre el guion literario conservado y la película finalmente montada:

- En el film no aparece la secuencia número 14 del guion, en la cual el recaudador de impuestos aparece desmayado y los vecinos del pueblo lo rodean: “Todos atienden al recaudador, mientras Agustín [sic] se embolsa los recibos de la contribución que aquél dejó sobre la mesa. Venancio le toca en el hombro” (Masó, Coello, 1965: 19).
- Es distinta y más extensa la secuencia de la entrega de la máquina de tricotar a Belén (Marta Baizán):

“Agustín la mira, sonriendo para hacerla sonreír [sic]. Es ahora cuando la cámara desciende suavemente para descubrir las piernas de Belén. Es una parálitica. Las piernas, inmóviles, ajustadas con unas articulaciones ortopédicas.

Agustín [sic] sigue hablando, en tono jovial.

AGUSTÍN. — Si eres la más guapa del pueblo... ¡Menu- da envidia van a tener todas las chicas cuando dentro de poco te vean bailar con los mozos en la plaza... ! ¡La yenka y... todas esas cosas!

Agustín se planta ante Belén.

AGUSTÍN. — ¡Y que lo vas a bailar mejor que nadie! ¡Yo te enseñaré! Agustín [sic] marca unos pasos grotescos de baile, «haciéndose» él mismo el acompañamiento musical, muy «sui géneris». El rostro de Belén se anima. Y la chica acaba por reír [sic].

(...) BELEN. — ¿Cuándo se va? ¿Adónde?

AGUSTÍN. — A Madrid. Con mis hijos... A mis años ya es hora de tener una casa y no ir paseando la vejez de un lao pa otro...” (Masó, Coello, 1965: 22) [Mayúsculas en el original].

La escena continúa con la rememoración de cuando Agustín llevó a Belén a la población de Borja porque le dio un ataque, sin que se especifique de qué, y Belén reconoce que aquel día le salvó la vida. En la película todo este diálogo y el anterior no tienen lugar, solamente se incluye una escena que recoge la entrega de la tricotadora a Belén.

- La escena número 16 del guion no está en la película:

“SEC. 16<sup>a</sup>. — SALA AYUNTAMIENTO PUEBLO CALACIERVA. Int. Día [sic].

Reunión plenaria del Concejo municipal bajo la presidencia de Roque. Están, don Andrés, el cura, Jeremías [sic], Venancio —ahora en papel de aguacil—, el maestro, y algunos otros a los que vimos en el Casino, durante la partida de cartas.

La escena se inicia con un tremendo puñetazo de Roque en la mesa presidencial:

ROQUE. — ¡Yo lo que digo es que no se puede ir y no se irá! Tenemos que impedirlo... Que pa [sic] eso somos las fuerzas vivas.

Muy circunspecto.

MAESTRO. — Yo, como maestro, me adhiero a la propuesta del señor alcalde.

Todos los demás, menos Venancio asienten:

VOCES. — ¡Sí señor! ¡Muy bien! ¡De acuerdo! ... ¡Todos estamos con el señor alcalde!” (Masó, Coello, 1965: 25-28) [Mayúsculas en el original].

Todos están de acuerdo con excepción de Venancio, que defiende el derecho de Agustín a marcharse porque en realidad lo que quiere es que le busque un trabajo como locutor en la televisión.

- Se ha reducido la secuencia número 34, en la que se describe cómo se ve caer los pollos que Agustín tira por el balcón de la casa de su hijo.
- En el guion se pasa directamente de la escena con las marquesas en el comedor de la casa a la escena que tiene lugar en el club:

“SEC. 45<sup>a</sup>. — CLUB DE BAILE. Int. Noche.

Rompe con un ritmo trepidante, modernísimo. Uno de esos ritmos yé-yé, o «Liverpool sound», más o menos, que marcan la batería, manejada por un mozo descoyuntado y melencólico, las guitarras eléctricas, las voces de un conjunto de muchachos enfundados en sweaters negros...

Los pies de una chica bailando en la pista, al compás de la reducida orquesta, entre otras parejas. La chica es Sara, vestida de la misma manera que la vimos en la anterior escena. Baila con Gogo, un prototipo yé-yé, alto, desgarrado, un poco tonto. En la pequeña pista bailan también otras parejas. Una de ellas, que ocupará el primer término del encuadre durante unos segundos, se mueve frenéticamente.

Termina el baile. Pocos aplausos. Los bailarines jadean discretamente. Sara y Gogo se acercan a una mesa en la que hay otra pareja joven [sic], con un aspecto de espantoso aburrimiento. Sara y Gogo les recriminan” (Masó, Coello, 1965: 92) [Mayúsculas en el original].

La escena del guion no incluye a Agustín y recoge un enfrentamiento entre los jóvenes. En el film esta escena, con Agustín acompañando a los amigos de Sara, se convierte en una escena-tipo que se repetirá en otras

películas del ciclo. El guion prosigue con el encuentro entre Agustín y su hijo y nieta, mientras que en el film esta escena tiene lugar antes.

- La secuencia número 55, que se desarrolla en un paisaje nevado e incluye a Sara, a su amigo Gogo y a Agustín, no aparece en el film. En esta secuencia los amigos de Sara preparan una bebida alcohólica “anticongelante” para Agustín, acción que en la película tiene lugar en el *pub*.

Una vez elaborado el guion literario se inició el proceso de rodaje del film<sup>152</sup>, para el cual era necesario contar con el preceptivo permiso de rodaje expedido por la autoridad competente, la Dirección General de Cinematografía y Teatro del Ministerio de Información y Turismo. Según los documentos conservados en el Archivo General de la Administración<sup>153</sup>, el expediente de solicitud de rodaje presentado en la administración por la productora de Pedro Masó fue firmado el día 30 de septiembre de 1965. En él también se solicitaba la concesión del grado de Interés Especial para el film, que sería posteriormente denegado por escrito el día 19 de octubre de 1965. En dicha solicitud se indicaba la cantidad de 6.074.738 pesetas como presupuesto total, se establecía que la fecha prevista de inicio del rodaje sería el día 25 de octubre de 1965 y que se necesitarían 18 días de filmación en exteriores y 17 días en interiores. También se conserva en el mismo archivo, como se ha señalado, una hoja firmada por Lázaro Carreter cediendo los derechos de su obra teatral. El cuño del Ministerio de Información y Turismo indica que la fecha de entrada a trámite del expediente fue el día 4 de octubre de 1965.

La solicitud de la productora incluye relaciones de gastos previstos y los sueldos de los actores, entre los que destaca el de Martínez Soria, a quien se le asignaban 500.000 pe-

152 De los rodajes de los films solo se ha encontrado una breve noticia audiovisual en el programa televisivo *Bla, bla, bla* (TVE, José Joaquín Marroquí, 1981-3), con imágenes del rodaje de *La tía de Carlos*. El resto de referencias corresponden a la prensa escrita.

153 Archivo General de la Administración, Caja (3), 121, 36/04926.

setas, una cantidad mucho mayor que al resto de actores, siendo seguido por Gracita Morales a pesar de que su papel era secundario. Esta asignación económica iba acompañada con una destacada aparición del nombre de la actriz en los títulos de crédito.

En la relación de intérpretes se incluyen algunos que después fueron sustituidos por otros actores. Por ejemplo, el papel del hijo médico iba a ser interpretado por Ismael Merlo, pero acabó recayendo en Eduardo Fajardo (1924-). Jesús Guzmán iba a ser el maestro del pueblo y Erasmo Pascual iba a interpretar a Jeremías, el cartero.

En la documentación conservada también aparecen las fichas del equipo técnico y unas cartulinas confeccionadas a mano con unos cuadros que recogen el esquema de la distribución de escenas rodadas en el plató, en Madrid y en Loeches, el pueblo madrileño que simula ser Calacierva. La razón de rodar en Loeches se explica en otra hoja, donde se dice que su cercanía a Madrid permitía que los actores pudiesen seguir compaginando su trabajo cinematográfico con las representaciones de obras de teatro en la capital. En otros documentos se especifican los decorados necesarios, la planificación de las distintas secuencias a rodar, las sesiones con cada uno de los actores, la figuración necesaria, los vehículos y los animales que se usarán, como por ejemplo, los pollos que Agustín lleva a la ciudad, y también se mencionan algunos efectos especiales, como la salida de agua fecal que el alcalde prueba en el campo, así como el atrezo necesario.

En la hoja final se adjunta un breve resumen argumental:

“Burla burlando puede tratarse temas muy graves. Burla burlando se glosa – a través de esta menuda historia de apariencia banal— la angustia de los hombres, desconcertados en el torbellino de la gran ciudad y la apacible serenidad, la certeza de unas pocas cosas sólidas y terminantes, que es el patrimonio de quienes viven en «los pueblos», en las comunidades humanas creadas y mantenidas a «escala humana».

Agustín es un «buen hombre», en el sentido más preciso de la expresión, que vive en un pequeño pueblo ara-

gonés. «Vive», realmente, y «convive» con sus vecinos, a quienes ayuda y protege con desenfado jovial, que es como grotesca pantalla de un luminoso amor cristiano. Agustín es viudo. Tiene un solo hijo, que fué [sic] estu-dioso y serio y ha logrado ocupar una brillante posición, como médico famoso, en la capital. La soledad y la ve-jez pesan sobre Agustín que, un día, decide abandonar el pueblo y marcharse a vivir con sus hijos. Tal decisión disgusta a sus convecinos que intentan retenerle sin re-sultado. Agustín les compensa de su ausencia regalándoles, prácticamente, todos sus bienes.

Ya en la gran ciudad, no cesa de cometer torpezas, aunque tal vez algunas resulten, finalmente, ser delibe-radas. Su sagacidad le permite calar con hondura en las existencias de quienes le rodean en su nuevo ambiente. Vidas inquietas, desazonados y en constante peligro mo-ral. Tales son las de su propio hijo, su nuera, su nieta y hasta la sirvienta de la casa. Agustín va resolviendo sus problemas con ingenio vivaz, movido por un trasfondo de piedad.

Luego, persuadido de que su puesto no es aquel – pese a que le queda la satisfacción del bien derramado— re-gresa al pueblo. Vuelve a su verdadero hogar donde se le recibe con júbilo y algazara. A sus generaciones pasadas, corresponden los vecinos con noble generosidad. En el alma grande del menudo Agustín, el pueblo, entusias-mado, recupera su propia alma”.

En 1965 estaba vigente el sistema de censura previo de guiones que revisaba todos los guiones literarios antes de que comenzase su rodaje y la comisión pertinente encar-gada de esta labor se reunió el día 13 de octubre de 1965, estando formada por Pedro Rodrigo, Pascual Cebollada y Miguel Lamet<sup>154</sup>. Tras reunirse, la comisión acordó autori-

154 El Decreto de 21 de marzo de 1952 por el que se crea la Junta de Clasificación y Censura de películas cinematográficas (BOE, 31/03/1952), fue elaborado por el Ministerio de Información y Turismo y regulaba la creación, acción y función de la Junta de censura. El mismo Ministerio estableció unas Normas de Censura Cinematográfica (BOE, 08/03/1963)



zar el rodaje pero denegó la declaración de Interés Especial: “La Comisión informa desfavorablemente el proyecto por no hallar en el mismo suficientes garantías para concederle los beneficios del interés especial solicitado y que determina el artículo 3º Apartº 1º de la O. M. de 19-8-64”<sup>155</sup>. El informe correspondiente indica:

“La obra originaria tiene escasa calidad literaria. En el guión [sic] no se incrementa. Tan solo hay una buen intención o propósito y ciertos valores morales y sociales o simplemente humanos, muy diluidos. El protagonista es un tipo un tanto falseado, pues en él se confunden la rusticidad o la sencillez con la grosería y cosas por el estilo. Falta el ingenio y la gracia, fiando los lances más a la eficacia del intérprete – lo que ocurrió en el teatro— que a la sustancia misma de la obra.

En consecuencia, relato de escaso interés y menos calidad artística que, sin embargo, puede suponer un éxito popular. No requiere, por lo mismo, estímulo ni ayuda.

A efectos de CENSURA, aprobado.

A efectos de APRECIACIÓN, rechazado” [Mayúsculas en el original].

Hay también una hoja manuscrita, que parece firmada por Miguel Lamet, que afirma que “el guión [sic] sigue la línea de la obra teatral, buscando el éxito popular, lo cual no habría sido óbice si al contenido pretendidamente humano se uniese una mínima calidad cinematográfica. La construcción es endeble, tópica y reiterativa. No merece a mi juicio, los beneficios que solicita”.

En otra hoja anexa, firmada el día 13 de octubre de 1965 y firmada por Pedro Rodrigo, consta: “ARGUMENTO: El

---

y dictó la Orden de 16 de febrero de 1963 por la que se regula el examen de guiones de las películas cuyo rodaje deba autorizar el Ministerio de Información y Turismo (BOE, 08/03/1963). El Decreto 99/1965 de 14 de enero, por el que se crea la Junta de Censura y Apreciación de Películas (BOE 01/02/1965) modificó el primer decreto mencionado.

<sup>155</sup> La categoría de Interés Especial sustituyó a la de Interés Nacional a partir de la Orden de 19 de agosto de 1964, las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía (BOE, 01/09/1964).

mismo de la obra teatral de igual título y autor, en la que se juega con las situaciones cómicas o sentimentales, costumbristas, suscitadas por el viaje de un aldeano a Madrid y el contraste con su familia de la capital” [mayúsculas en el original].

El permiso de concesión de rodaje se expidió el día 15 de noviembre de 1965 y en dicha hoja se indica, añadido a máquina, la siguiente anotación: “5º. Deberá incluirse en los títulos de cabecera de la película, uno con referencia concreta a la zona geográfica, ciudades o pueblos de España, donde se hayan rodado los exteriores, así como en el caso de que la película se ruede total o parcialmente en Estudios españoles, el nombre de los mismos y ciudad donde se hallen enclavados”.

En la hoja final hay un añadido que confirma que el día 15 de noviembre de 1965 se concede el permiso de rodaje vista la documentación presentada, que constaba de la instancia de solicitud de rodaje, del informe de la Comisión de Apreciación, del informe del Sindicato Nacional de Espectáculos y del informe de la comisión de Protección del Instituto Nacional de Cinematografía.

En el mismo documento se hacen una serie de advertencias al productor solicitante, como que la película debe ajustarse al guion aprobado, que no se prejuzgará lo acordado por la Junta de Censura, la obligación de entregar en la Filmoteca Nacional una copia y que se le reconoce la concesión de un millón de pesetas sin intereses cuyo pago se hará efectivo cuando haya sido autorizada la exhibición de la película.

El director elegido por la productora fue Pedro Lazaga<sup>156</sup>, quien desarrollaba su carrera en el cine desde finales de los años cuarenta y ya había firmado más de una veintena de películas: “Me llamó Masó porque quería hacer una película con «La ciudad no es para mí». Me fui a ver a Martínez Soria en el Teatro. La obra no me gustó pero como a mí lo que me

---

<sup>156</sup> Pedro Lazaga Sabater nació en Valls (Tarragona), el día 3 de octubre de 1918 y falleció en Madrid el 30 de noviembre de 1979. Fue guionista y uno de los directores más prolíficos del cine español. Comenzó su carrera con el film *Encrucijada* (1948) y la acabó con *Siete chicas peligrosas* (1979). El largo listado de películas que dirigió (más de cinco algunos años) se

gusta es rodar películas, pues acepté. Las cosas marcharon tan bien que me hizo un contrato por cuatro películas más, y antes de acabar éste ya tenía uno nuevo y por siete películas más” (Castro, 1974: 243). Su nombre y el de Paco Martínez Soria volvieron a unirse en otros nueve films posteriores, formando con ocho de ellos el grueso del ciclo de películas protagonizadas por el actor aragonés hasta el final de la dictadura.

Entre finales de noviembre y durante diciembre tuvo lugar el rodaje y así lo recoge una noticia de la revista *Cineinforme* en su sección “Se rueda”: “*Ciudad no es para mí, la*. Productora: Pedro Masó, P. C., Director: Pedro Lazaga, Intérpretes: Paco Martínez Soria, Doris Coll, Juan Sancho Fajardo. Género: Comedia, basada en la obra teatral del mismo título”<sup>157</sup> (*Cineinforme*, 1965, nº 39: 24).

El film se rodó en blanco y negro, como aproximadamente la mitad de las películas rodadas en 1965 en España a pesar de que, como se comenta en la revista *Cineinforme*, “[e]l color es uno de los factores que influyen de manera importante en la cotización de una película y, en ocasiones, es decisivo para la comercialidad de ésta”. A pesar de lo cual, “[e]l cine español, desgraciadamente, no consigue reducir al mínimo sus producciones en blanco y negro, que de esta forma, y en el año pasado, fueron casi la mitad del número total. Otro caso muy distinto es el de las coproducciones, en la que una mayor afluencia de capital determina, en la mayor parte de las veces, el uso del color y, consecuentemente, un más elevado índice de comercialidad”. La queja era

---

interrumpió con su fallecimiento a la edad de 61 años. Su prolijidad y la popularidad de algunos de sus films no han incentivado su estudio, careciendo de monografías. Uno de los pocos textos que versan sobre él lo hace sobre una parcela concreta de su cine, la de los años cincuenta: Nieto Ferrando, J. (2016). André Bazin en Marte. La exasperación del realismo ontológico como paradigma crítico en la revista *Film Ideal* y el cine de Pedro Lazaga. *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, nº 22, 143-153. Sobre su figura se pueden encontrar referencias dispersas por la bibliografía del cine español, como en el diccionario de directores *Cine español. 1951-1978* y su participación en el libro *El cine español en el banquillo* de Antonio Castro.

157 Es llamativa la errata de citar a “Juan Sancho Fajardo”.

más contundente: “Que el espectador en general detesta las películas en blanco y negro es un hecho. Y que la industria –no el arte– están [sic] al servicio del gran público es otra gran verdad que no vamos a discutir. Por eso es aconsejable que nuestra industria incluya, entre los diversos aspectos que debe modificar para «reconquistar» al público español, el empleo casi constante del color” (*Cineinforme*, 1967, nº 59-60: 11).

El color no se comenzó a consolidar en el cine español hasta que Juan Mariné se encargó de la dirección de fotografía de la película *La gata* (Margarita Alexandre, Rafael María Torrecilla, 1956)<sup>158</sup> y a pesar de los films precedentes, en 1965 la realización de un film en blanco y negro en España era una opción que entraba dentro de la normalidad cinematográfica, sin que supusiese una opción estética consciente y premeditada.

Una vez que Alfonso Santacana realizó el montaje, el día 27 de diciembre de 1965 el estudio Fotofilm hizo la primera copia de la película. Ese mismo día Pedro Masó solicitó el permiso de exhibición del film en España, siendo concedido el día 5 de enero de 1966. Concesión que fue posible porque hay un certificado del día 3 de enero de 1966 que dice que la Comisión de Censura, tras ver el film, lo declaraba autorizado “únicamente para mayores de catorce años sin adaptaciones”, según se había acordado en reunión celebrada el día 30 de diciembre de 1965<sup>159</sup>.

Tras el copiado y distribución de las copias, el film fue estrenado el 15 de marzo de 1966 en los cines Progreso y Velázquez (*ABC*, 15/03/1966: 125) y en los cines Palacio de la

---

158 En la cinematografía española el color había estado presente a través de la coloración manual de los fotogramas, los virados y los sucesivos métodos técnicos que se fueron ensayando, como el Cinefotocolor y el Gevacolor de *Violetas imperiales* (Richard Pottier, 1952), de conservación deficiente. En la película *La gata* se utilizó el Eastmancolor, de mejores resultados. Sobre el Cinefotocolor ver: Llinás, F. (1989). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.

159 Todos los documentos mencionados se encuentran en el Archivo General de la Administración, Caja (3), 121, 36/04926.

Prensa y Bilbao (*ABC*, 15/03/1966: 124), todos ellos en Madrid<sup>160</sup>. Ese mismo día el diario *ABC* realizaba una primera crítica:

“La comedia de Fernando Ángel Lozano, de igual título, tenía todos los ingredientes para conseguir una película popular por la vía de un ternurismo [sic] fácil. Película, como la obra teatral, para lucimiento de un actor, Paco Martínez Soria, que cultiva un estilo que llega directamente a un público sencillo. El tratamiento cinematográfico del argumento atenua [sic] en parte los excesos del original, pero aprovecha, naturalmente, la base elemental y un tanto ramplona por la que están cortados los personajes. No podría ser de otra manera: ese Angel Valverde [sic] que llega a la ciudad desde su pueblecito aragonés es un un [sic] listo que da cien vueltas a los de la capital y tiene labia para solucionar los problemas familiares y sentimentales de los que le rodean con recursos [sic] que a veces bordean el chascarrillo. Cambiarlo hubiera sido inventarse otro argumento y no parece que ésta haya sido la intención del productor y los guionistas. Se trataba de aprovechar las aguas a favor del impacto popular de la comedia y ahí está el film para hacer reír al mismo público y ponerle un poco tierno con las aventuras del paleta en la capital de España.

Lazaga es, quizá, el director que más trabaja en el cine español. Uno de esos realizadores capaces de hacer un film en veinte días. Un hombre al que no se le resisten los presupuestos de la pequeña producción por modestos que éstos sean. Los productores acuden a él con frecuencia porque les ofrece garantías de recuperar su dinero. Su dominio de la técnica, su profesionalismo, se ha velado a veces por aceptar guiones endebles de los que no podían salir sino obras mediocres. Esta no es una de sus mejores películas; se mantiene, sin embargo, en ese tono discreto e impersonal logrado por él en ocasiones.

«La ciudad no es para mí» es Martínez Soria y la hace con sus conocidos recursos de cómico popular que consigne hacer brotar la carcajada en su fiel público. A su lado, como un coro discreto y eficaz, el resto de los intérpretes. —M. R.» (*ABC*, 15/03/1966: 119-120).

Del estreno también se hizo eco la revista *Cineinforme*:

“La comedia teatral de Fernando Ángel Lozano del mismo título es la base de esta nueva realización de Pedro Lazaga; ambas difieren solo en algunos detalles accesorios que dan al film mayor agilidad y atractivo. Todo lo demás, hasta el principal intérprete, se ha conservado fiel a su origen teatral.

En la trama, una vez expuestas las circunstancias básicas de los personajes, todo gira en torno a la presentación y enfrentamiento de dos modos de vida completamente opuestos, representados, uno por un baturro que acaba de salir de su pueblecito, y otro, por su hijo, un eminente doctor que reside en una gran capital. El enfrentamiento surge cuando el padre decide irse a vivir con su hijo; su sencillez y su sabia socarronería complican bastante la existencia de ambos, produciendo a menudo situaciones que encierran una dura crítica de la vida de la ciudad.

Pero al final, el buen hombre ve que esa vida dista mucho de lo que él se imaginaba y pensando que la ciudad no es para él, regresa a su pueblecito.

El tema, a pesar de estar desarrollado de forma cómica, no es superficial ni mucho menos: ya hemos dicho antes que encierra una dura crítica y tampoco sus personajes están vacíos, pues en cualquier momento se les puede apreciar su excelente carga humana; sus reacciones, aunque superficialmente hagan reír también hacen pensar en otras cosas más serias.

Para el simpático personaje del baturro, Paco Martínez Soria, realiza un trabajo magistral; en otros personajes, un nutrido grupo de comediantes españoles da los matices necesarios en cualquier momento.

160 El estreno de la película en Barcelona tuvo lugar el 25 de junio de 1966. En México se estrenó el 13 de enero de 1967.

Pedro Lazaga los ha dirigido a todos con sencillez, y ha logrado una obra correcta, simpática y entretenida, de gran impacto popular.

BUENA comedia española, que logra brillantes resultados en todos sus aspectos. FILMAYER” (*Cineinforme*, 1966, nº 43: 10)<sup>161</sup> [Mayúsculas en el original].

El estreno del film y su éxito en taquilla no tuvieron consecuencias similares para sus actores, ya que se encontraban en fases distintas de sus carreras. Eduardo Fajardo, actor de reparto de posterior éxito en México, interpretó uno de sus papeles protagonistas<sup>162</sup>; Gracita Morales insistía en su faceta cómica que cada vez la encasillaba más; para José Sacristán “todo empezaba a tomar forma. *La ciudad no es para mí*, *Nuevo en esta plaza*, son mis inicios en el cine, con Masó” (Bayón, 1989: 30), y para Martínez Soria supuso un punto de inflexión que le orientó a compaginar el teatro con el cine hasta el final de su vida. En una entrevista en el programa de televisión *Cosas*, la actriz Mónica Randall, una de las presentadoras del programa, le preguntaba al actor: “¿Qué personaje de nuestro mundo teatral te ha impresionado más, pero por su calidad humana o quizás por su genialidad artística?” y el actor contestaba: “Pues, de los que hice yo, quizá el personaje que más me llegó, que más sentí al interpretarlo fue aquel Agustín Valverde de *La ciudad no es para mí*, porque es un tipo racial, racialmente español y lo tuve cinco años en cartel. Todavía, cuando me ven: «Sí, aquella de los pollos». Se acuerdan de *La ciudad no es para mí*” (*Cosas*, TVE, José Lapeña Esquivel, 1980-1)<sup>163</sup>.

---

161 La nota pertenecía a la sección “Los estrenos en Madrid entre 16-2-66 y 15-3-66”.

162 Sobre Eduardo Fajardo ver: Cabezón García, L. A. (2008). *Eduardo Fajardo*. Logroño: Editorial Kabemayor Ediciones. Se trata de un breve libro de 35 páginas que contiene una entrevista con el actor.

163 Fragmento recuperado en: <<https://www.youtube.com/watch?v=RnvY6UwNxQA>>.

## Estrategias narrativas

Tras la compilación de datos sobre el origen teatral del guion literario y las circunstancias de pre-producción del film, el presente epígrafe inicia el bloque dedicado a la fragmentación selectiva de los aspectos formales de la película que destacan por su contribución a la construcción del discurso.

### 3.2.1

#### La organización secuencial

Desde el punto de vista del sistema narrativo, la película presenta una estructura tripartita que se corresponde con el esquema básico, heredado de la dramaturgia, compuesto de una presentación, un nudo y un desenlace. Se trata de una estructura temporalmente lineal que simplifica y facilita el seguimiento de la trama y que se combina con una circularidad espacial que hace iniciar y acabar la acción en Calacierva, insistiendo así en el carácter cerrado de su final.

*La ciudad no es para mí* se inicia con la cabecera que contiene los títulos de crédito y el arranque de la acción del film

se pospone con la inclusión de un prólogo (T. C. 1, Prólogo)<sup>164</sup>, creando un bloque que dura desde 00: 00 hasta 09: 26<sup>165</sup>.

El prólogo, aunque conecta con la diégesis, es previo y presenta una serie de características técnicas que lo distinguen del resto del metraje, como la velocidad y duración de los planos, la importante presencia del sonido y de la música y la inclusión de una voz *over* masculina que da un sentido preciso a las imágenes<sup>166</sup>. Este primer bloque, que incluye espacios reconocibles de Madrid y la presentación de los habitantes de Calacierva, comienza con el primer fotograma

<sup>164</sup> El desglose de secuencias y escenas del film se encuentra en la sección de anexos.

<sup>165</sup> El minutaje corresponde a la versión editada en DVD.

<sup>166</sup> La voz pertenece al periodista Jesús Álvarez García (1926-1970), conocido como Jesús Álvarez y padre del periodista del mismo nombre. Fue locutor radiofónico y uno de los primeros presentadores de Televisión Española. Muy popular en los años sesenta, aparece en pequeños cameos en el cine de su tiempo: en *Historias de la televisión* (J. L. Sáenz de Heredia, 1965), *Ha llegado un ángel* (Luis Lucia, 1961), *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962), *Relaciones casi públicas* (J. L. Sáenz de Heredia, 1968) y dentro del ciclo, en *¿Qué hacemos con los hijos?*, donde entrevista para la televisión al taxista protagonista.

y acaba con el cese de la voz *over* y la primera imagen de Agustín Valverde. Su duración, pasados los nueve minutos, es especialmente amplia, y en ella quedan fijadas las raíces del film, como el carácter androcéntrico del relato, la organización dual de todos los elementos que lo integran y la centralidad del personaje principal, que ocupará la pantalla hasta el fotograma final.

La película comienza con un plano general obtenido con la ubicación de la cámara en la Casa de Campo de Madrid, posiblemente en el Cerro de Garabitas, y con el nombre de Paco Martínez Soria sobreimpreso en letras blancas. Un *travelling* lateral que muestra el *skyline* madrileño sirve de fondo al resto de títulos de crédito, mientras la banda sonora irrumpe con un tema instrumental del grupo Los Shakers. En su movimiento lateral hacia la derecha filmando el perfil de la ciudad la cámara muestra el Cuartel General del Ejército del Aire y el tronco de un pino se cuelga en un primer plano, compatible con la profundidad de campo de la imagen. La cámara se detiene en un edificio de gran altura que hoy en día sigue destacando en el perfil madrileño y con un *zoom* de aproximación se acerca hasta él, conectando por corte con otro plano de detalle de una farola, el cual, abriéndose con otro *zoom*, esta vez de alejamiento, deja ver, desde un punto de vista mucho más cercano, el edificio anterior. Ese edificio es la Torre Madrid de la plaza España, construida entre 1954 y 1960 y, en ese momento, símbolo de la modernización de una ciudad que se superaba a sí misma, ya que esta torre había logrado sobrepasar en altura al contiguo Edificio España, construido entre 1948 y 1953<sup>167</sup>.

Las razones de esta elección no son casuales. Si para Goya el lugar idóneo para colocar su caballete fue la Pradera de San Isidro<sup>168</sup>, destacando al fondo la cúpula de la basílica

167 La Torre Madrid y su estructura de hormigón dominaron el cielo madrileño hasta la construcción de Torrespaña en 1982 y de la Torre Picasso en 1988. La función mixta (empresarial y residencial) de la Torre Madrid se ha mantenido hasta la actualidad y sigue destacando en el entorno de la plaza donde se ubica, ya que los rascacielos más altos de la ciudad se sitúan en la zona de Fuencarral-El Pardo.

168 *La pradera de San Isidro* (Francisco de Goya, 1788).

de San Francisco el Grande y el nuevo Palacio Real inaugurado dos décadas antes<sup>169</sup>, para Lazaga fue la Casa de Campo, emplazamiento que le permitía fijar la atención en los edificios hijos de su tiempo, pasando por alto los edificios históricos, el Palacio Real y la Catedral de la Almudena. Con esta selección de unas edificaciones en detrimento de otras se produce el traspaso de un “Madrid real” a un “Madrid fílmico”<sup>170</sup>. En este proceso de construcción de una espacialidad fílmica se parte de esta visión parcial de la plaza España y se completa con la suma del tráfico y del ocio nocturno de la Gran Vía, condensando visualmente una idea de urbanidad que se transmuta en sinécdoque de la modernidad. Pero la modernidad que expresa el film está totalmente ligada a su contexto y el *boom* inmobiliario y la idea de expansión urbanística tienen cabida con los edificios de viviendas en construcción que gozan de sus correspondientes planos montados con la misma celeridad, los mismos *zooms* y la llamada de atención de la voz *over*: “Y casas, casas en construcción, montañas de casas en construcción”<sup>171</sup>.

Después de mantener durante unos segundos un plano de la Torre Madrid y el Edificio España, la cámara se aproxima al lateral de un autobús urbano que pasa por delante de ella y, por corte, conecta con otro plano que también muestra el lateral de otro autobús distinto que se encuentra en la plaza Cibeles, de modo que a través del montaje se ha realizado una elipsis espacial y se han unidos dos lugares de la ciudad diferentes. A través de otro corte la cámara muestra en primer plano un detalle de una escultura que

169 Quien sí ubicó su cámara justamente en ese punto, reproduciendo la vista captada por Goya fue Edgar Neville en el inicio y final de *Domingo de Carnaval* (1945).

170 En la Universidad Carlos III de Madrid existe un grupo de investigadores que, de forma interdisciplinar, están realizando trabajos sobre la relación del espacio geográfico y el cine. Uno de los resultados de sus investigaciones es la confección de un mapa interactivo que recoge la localización de diversos films rodados en la ciudad de Madrid. Ver: <<http://geocine.uc3m.es/index.html>>.

171 Salvo que se indique lo contrario, todos los fragmentos de voz *over* o de diálogos incluidos en este capítulo corresponden a *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966).



Figura 27. Fotograma de *La ciudad no es para mí*.



Figura 28. Fotograma de *La pandilla de los once*.

parece situada en el Palacio de las Comunicaciones, actual Palacio de Cibeles y sede del Ayuntamiento, y con un *travelling* oblicuo el espectador puede ver, con un contrapicado, un fragmento de la Gran Vía, el Cuartel General del Ejército y la plaza Cibeles.

La plaza Cibeles, ampliamente filmada en otras producciones, como *Manolo, guardia urbano* (Rafael J. Salvia, 1956),

había tenido un especial protagonismo en otro film de Lazaga: *La pandilla de los once*, rodado en 1963. En él aparece un conjunto de planos muy similar, con la diferencia que en este caso la cámara está enfocando desde la parte superior del palacio hacia la plaza, pero en dirección opuesta que en *La ciudad no es para mí*, es decir, no hacia el Cuartel, sino hacia el Banco de España (fig. 27 y 28).

Tras unos segundos mostrando la fuente y los coches circulando a su alrededor, la cámara realiza un *zoom* de aproximación hacia la escultura de la diosa Cibeles. Otro corte conecta con una imagen de la Gran Vía e inmediatamente la cámara vuelve a realizar un *zoom* de aproximación hacia unos transeúntes que están cruzando la calzada.

El siguiente plano, tras una elipsis temporal que sustituye la diurnidad por la nocturnidad, muestra la fachada de un cine de la Gran Vía que anuncia *La familia y uno más*, film de Fernando Palacios que se había estrenado en septiembre de 1965 y que en el momento de filmación de la película todavía estaba en cartelera. Varios planos nocturnos más de la zona de la Gran Vía mostrando los carteles luminosos de cines, restaurante y reclamos publicitarios, entre los que se encuentra la fachada de otro cine donde se proyecta *Nobleza baturra* (Juan de Orduña, 1965) (fig. 29 y 30), dan paso a los últimos acordes de la canción de Los Shakers y a la aparición del título de crédito que informa que Pedro Lazaga es el director.

Y a partir de aquí se inicia otra parte de la introducción, que se anuncia con un cambio en la banda sonora y la adición de los tres elementos que la componen –música, sonidos y diálogos–, ya que a la música de García Abril se superponen sonidos procedentes del tráfico y ruidos de motores con un tono elevado, así como una voz *over* masculina que comienza diciendo “Madrid, capital de España”,

información redundante porque cualquier espectador podía reconocer la ciudad que aparece en los planos precedentes.

La rapidez en el ritmo de los planos que se suceden a continuación, con una aceleración inusual de las imágenes, la utilización del montaje para aumentar la sensación de velocidad uniendo planos anormalmente cortos en extensión temporal, el contenido de la información dada por la voz *over*, con un torrente de datos numéricos y estadísticos acerca de la vida en Madrid, el uso abusivo del recurso del *zoom*, tanto de aproximación como de alejamiento, tanto lateral como vertical e incluso oblicuo, así como el uso continuo del contrapicado, unido a una música trepidante de reminiscencias jazzísticas, son las características que se suelen mencionar al describir este bloque de imágenes (Fraser, 2013, 2016).

Cuando comienza la voz *over* se produce una relación de dependencia entre el contenido oral y el visual, ya que los datos en cascada que proporciona van acompañados de imágenes relativas a los mismos, de manera que cuando el narrador proclama “Madrid, capital de España”, se ve en pantalla un plano general del lateral de la fuente de la Cibeles. Con esta primera aseveración la voz *over* ratifica la información visual, porque si hay una imagen icónica que remite a la capital de la nación es la fuente y su diosa, y comienza a aportar información novedosa al espectador cuando prosigue diciendo “2.647.253 habitantes. Creci-



Figura 29. Fotograma de *La ciudad no es para mí*.



Figura 30. Fotograma de *La ciudad no es para mí*.



miento vegetativo, 129 personas cada día. Población flotante, 360.580 personas”. Mientras tanto, las imágenes recogen una gran cantidad de transeúntes desplazándose por distintos pasos de cebra de calles muy concurridas, con planos en contrapicado y laterales<sup>172</sup>. Los datos cuantitativos prosiguen con “472.527 vehículos. 110.853 baches y socavones. Un nacimiento cada 45 segundos. Dos bodas y media por hora. Y una defunción cada minuto y medio”<sup>173</sup>, los cuales se acompañan de imágenes de coches circulando a gran velocidad, de un enorme charco en una calle sin asfaltar, de la llegada de una mujer embarazada a un sanatorio, de una pareja de novios saliendo de una iglesia, de otra entrando en la misma y de un plano general de un vasto cementerio. Hasta ahora, la voz *over* ha proporcionado una sucesión de datos fruto de mezclar los puramente demográficos (número de habitantes, tasas de nacimiento, de bodas y defunciones) con otros absurdos (baches y socavones) que no pueden proceder de ningún estudio científico. Esta combinación entre unos datos que aluden al interés real de la Sociología coetánea por aplicar rigurosos métodos cuantitativos y la arbitrariedad del número de socavones es el primer indicio de la adscripción del film al género de la comedia.

Pero la descripción de la ciudad continúa centrándose en aspectos inmobiliarios: “Y bancos, muchos bancos. Bueno, de estos no, de estos ya no quedan” (un pequeño juego de palabras porque aparecen fachadas de entidades bancarias

172 Según el censo de 1965, Madrid tenía una población de 2.620.797 habitantes al finalizar el año. Fuente: <<http://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/UDCEstadistica/Nuevaweb/Publicaciones/anuesta/hist%C3%B3ricos/ANUARIOS/1965/Resumen%20de%20poblaci%C3%B3n/1965030002.pdf>>.

173 Según el censo de 1965 sobre Madrid, se producía un matrimonio cada 24 minutos y 5 segundos, un nacimiento cada 7 minutos y 47 segundos y una defunción cada 27 minutos y 4 segundos. Fuente: <<http://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/UDCEstadistica/Nuevaweb/Publicaciones/anuesta/hist%C3%B3ricos/ANUARIOS/1965/Resumen%20de%20poblaci%C3%B3n/1965030005.pdf>>. Así pues, es el dato de las defunciones dado en el film el que más se aleja de los datos reales.

y un banco de sentarse), comerciales: “Y supermercados, muchísimos supermercados. Y casas, casas en construcción, montañas de casas en construcción” y sanitarios: “Y farmacias, toneladas de farmacias”. El hecho de destacar la profusión de bancos, de supermercados, farmacias y futuras casas contiene una loa implícita a los efectos positivos del Desarrollismo económico, que se suponía había elevado el nivel de renta *per cápita*, proporcionando a los ciudadanos un mejor nivel de vida y una mejores condiciones sanitarias alejadas de la miseria de la Posguerra y de las limitaciones de los años cincuenta. A través de estos breves apuntes se incide en la idea de abundancia, de profusión, de despegue económico. En Madrid hay bancos porque hay dinero, hay supermercados porque la comida es abundante y variada y se construye porque todo el mundo va a tener su propio piso. No obstante, todo desarrollo tiene su contrapartida: “Y zona azul, kilómetros de zona azul. Y multas, demasiadas multas”. Una afirmación que puede entenderse como una tibia crítica a la Administración, pero tan tenue, que queda solapada por el torrente de números.

A continuación, y tras afirmar que “esta es una ciudad donde todo hay que hacerlo muy deprisa”, se vuelve a producir un acción cómica, ya que la frase “como íbamos diciendo, en esta ciudad todo hay que hacerlo muy deprisa” se ve acompañada de un plano donde el personaje interpretado por José Sazatornil sale aceleradamente del edificio Casa Sindical, actual sede del Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad y, posteriormente entra y sale de forma igualmente apresurada de un baño público del Paseo del Prado.

Tras ver al personaje comer, tomarse un café<sup>174</sup> e ir corriendo al coche en décimas de segundo, la funcionalidad de la voz *over* sufre un cambio y se produce una interacción entre ella y la diégesis fílmica a través de una metalepsis narrativa que toma forma de diálogo:

174 Como curiosidad, indicar que en la cafetería donde el personaje de Sazatornil se toma un café aparece Pedro Lazaga como figurante, simulando ser un cliente.



Figura 31. Fotograma de *La ciudad no es para mí*.

“— Señor pluriempleado (José Sazatornil): ¡Un perrito caliente!

— ... pesetas.

— Camarero: ¡Dinero que regalan!

— Hombres del bar: ¡Gracias...!

— Voz over: ¡Espere, hombre! ¿A dónde va?

— Señor pluriempleado: A la otra oficina.

— Voz over: ¿Tiene dos empleos?

— Señor pluriempleado: No, señor, cinco. Si no, ¿de dónde iba a sacar para el televisor, la nevera, el veraneo, el colegio de los niños y el 600?

— Voz over: ¡Pero así no va a llegar a viejo!

— Señor pluriempleado: ¿Y a usted qué le importa?

— Voz over: ¡Tiene usted razón!, ¡perdone!

— Señor pluriempleado: Perdonado”.

Durante esta conversación el personaje de Sazatornil se dirige directamente a la cámara, rompiendo la convención de “la cuarta pared”, pero sin que se trate de una interacción con el espectador, sino con el narrador, quien de pronto

deja de describir la diégesis para entrar en ella, convirtiéndose momentáneamente en un personaje más y convirtiendo todo el prólogo en una ficción paralela a la diegética (fig. 31).

Esta brevísima intervención de Sazatornil tiene una clara función cómica, pero a la vez expone de forma concentrada y eficaz una descripción exacta de la nueva clase media orientada al capitalismo y al consumismo del Desarrollismo. La frase “¿De dónde iba a sacar para el televisor, la nevera, el veraneo, el colegio de los niños y el 600?” condensa todos los anhelos de los españoles urbanos que aspiraban a la posesión de electrodomésticos, a concentrar su ocio en las vacaciones estivales, presumiblemente en la sierra o la costa, a proporcionar a sus hijos una educación reglada sin las interrupciones que habían vivido las generaciones anteriores y a la posesión del objeto identificativo por excelencia de la familia urbana media: el coche Seat 600. Es decir, el decálogo completo del español medio, ocupado en trabajar lo suficiente para cumplir punto por punto con un modelo de vida que se aseguraba como próspero y que se basaba en la adquisición de bienes de consumo, a los cuales se añadía

la posesión de una vivienda propia. Un modelo de vida que se completaba con un total desinterés por la realidad política.

Este arranque del film, de una extensión considerable teniendo en cuenta su duración total, resulta efectivo visualmente pero también es un resumen concentrado de varias ideas que definirán el argumento. El alarde técnico de filmación y, sobre todo, de montaje, que supone la parte del prólogo alusiva a Madrid pretende separar la distancia entre el referente real y la ciudad construida en la ficción remarcando e hiperbolizando las características del espacio urbano: la alta densidad de población, la saturación automovilística, el modo de vida apresurado, la profusión de espacios de ocio, el pluriempleo y la rapidez del ciclo vital. Como bien observó Freser (2013: 9) exagerar el modo de vida urbano, aparte de constituir el contrapunto a la vida rural, servía para mostrarlo como caótico ante los espectadores que ya vivían en las grandes ciudades y para los cuales el referente real era su vida cotidiana.

Pero la introducción sigue. Con la marcha del pluriempleado en su flamante Seat 600 se abre otra fase, la que comienza en Calacierva. Partiendo de un plano general de un cielo escalonado en grises y con el tendido eléctrico cruzándolo, la cámara recoge una vista de la población, cambiando la escala de la gran ciudad a la pequeñez que representa el núcleo rural, susceptible de ser recogido entero en un solo plano general (fig. 32).



Figura 32. Fotograma de *La ciudad no es para mí*.

Ante la aparición en pantalla de Calacierva la voz *over* cambia su velocidad y se vuelve más pausada:

“¡Ay... menos mal que todavía quedan sitios más tranquilos donde la gente no tiene tanta prisa! Por ejemplo aquí, en la muy noble y muy leal villa de Calacierva, provincia de Zaragoza. Un pueblo perdido en el mapa adonde no han llegado todavía los turistas. Un pueblo donde no pasa nada desde 1479, en que Isabel y Fernando cruzaron por aquí camino de Madrigalejo. Su principal riqueza son los melocotones y los higos. ¿Y el clima? ¡Sanísimo! Tiene 926 habitantes”.

La ruptura entre el bloque de planos dedicados a Madrid y el bloque de Calacierva está marcado por la diferencia: el ritmo se desacelera de golpe, la voz *over* suena más relajada, desaparecen los *zooms* y los picados y los planos no tienen una duración tan extraordinariamente corta. Estas diferencias en el tratamiento de la imagen van acompañadas de un cambio en la banda sonora. Los sonidos de gran volumen desaparecen y la música se transforma en una melodía folclórica de tono tan bajo que casi no se percibe.

Tras el parlamento anterior del narrador, este vuelve a cambiar en su funcionalidad y tras la descripción de la población se involucra en la diégesis al prestar atención a los hechos que ocurren:

— Mujer: ¡Luterio, ha sio niño! ¡Avisa al Venancio! [sic].  
 — Luterio: Eh... ¡un niño! ¡ja, ja!  
 — Voz *over*: Perdón, 927, porque como ven, el Venancio acaba de tener un hijo, el que hace el número seis”.

E incluso la voz *over* sigue por el espacio a los personajes, atenta a lo que ocurre:

— Luterio: ¡Ala...!  
 — Cura: ¡Pero hombre, mira por dónde vas!  
 — Luterio: Si es que el Venancio acaba de tener un hijo, padre. Venancio: has tenido un niño.  
 — Venancio: ¿Un niño, seguro?

- *Luterio*: Me lo ha dicho tu hermana...
- *Cura*: ¡Enhorabuena!
- *Venancio*: El primer varón de la familia...
- *Voz over*: Aquí el nacimiento de un niño todavía es cosa importante”.

El narrador asume el trabajo de presentar a los habitantes del pueblo, individualizados con nombre y profesión frente a la catarata de datos numéricos asépticos con los que se había referido a la población anónima de Madrid, de forma que se convierte en una voz omnisciente que supera las divisiones del ámbito espacial y se sitúa por encima de la información visual que la pantalla proporciona.

Pero el tono cómico de la escena se ve bruscamente truncado con la noticia de que va a llegar al pueblo el recaudador de contribuciones, anuncio que parece no ser muy beneficioso para el pueblo y que es tomado con desdén por Venancio: “A mi plín, yo duermo en Pikolín”<sup>175</sup>.

De esta forma, y hasta ahora, las sucesivas fases de la introducción y algunos recursos cinematográficos como el montaje y la banda sonora, han implantado el concepto de la dualidad entre opuestos y el sistema de la comparación para definirlos. La imagen, con la ratificación del contenido de la voz *over*, muestra la dualidad presente en el film, al utilizar dos tratamientos distintos y opuestos de los recursos formales para caracterizar dos espacios físicos que, a partir de este momento, estarán marcados por la diferencia irreconciliable. Frente a los datos estrictamente numéricos de Madrid, los datos históricos de Calacierva; frente al alto índice de natalidad, la importancia de un único nacimiento; frente al pluriempleo, la tranquilidad de recoger tres cartas al mes y frente a la masa de la ciudad, la individualización de los habitantes del pueblo. En definitiva: frente a una vida deshumanizada, una vida a escala humana.

175 La frase es un *slogan* publicitario de la marca de colchones Pikolín que apareció en publicidad impresa y en el *spot* televisivo llamado “Contando ovejas”. La campaña comenzó en los años sesenta y su recuerdo perdura actualmente, de forma que cualquier espectador actual puede captar el sentido de la frase.

Tras el anuncio a la comunidad por parte de Venancio de la inminente aparición del recaudador, la voz *over* retorna para la importante misión de presentar a Agustín Valverde (Martínez Soria): “Ya conocen ustedes a los vecinos de Calacierva. Bueno, nos falta uno, Agustín Valverde, el tío Agustín. Esta es su casa, la puerta siempre está abierta para que nadie tenga que llamar, porque no hay quien no le deba un favor o una alegría, es un alma de dios que ha ido repartiendo sus ahorros para remediar las desgracias de los demás. Un pedazo de pan, un patriarca” (fig. 33).

Con la última palabra, patriarca, aparece en pantalla por vez primera la imagen de Agustín y la voz *over* desaparece para siempre, dando el testigo de la narración androcéntrica al protagonista, cuyo dominio ya no cesará hasta el último fotograma con la letra impresa de “fin”.

Sobre la utilización del recurso de una voz que aparece y desaparece de la diégesis como la que se ha observado, habría que realizar varias matizaciones. En primer lugar, no se trata de un mecanismo fílmico novedoso, puesto que son numerosos, que no frecuentes, los films de producción española donde se utiliza. Como señaló Barry Jordan, no era raro en los primeros años del franquismo, “como, por ejemplo, en *Bienvenido Mr. Marshall* (Berlanga 1951), *Morena Clara* (1954, Luis Lucia) y *Calle Mayor* de Bardem (1955), donde un narrador externo, ansioso de despejar cualquier pretensión de



Figura 33. Fotograma de *La ciudad no es para mí*.



Figura 34. Fotograma de *La ciudad no es para mí*.

estar reflejando a España en su film, explica a la audiencia que «la historia que está a punto de comenzar no tiene unas coordenadas geográficas precisas» (Jordan, 2004: 291). No era por tanto, un recurso extraño para los espectadores.

Por otra parte, la voz *over*, necesariamente masculina, formalizada como un monólogo alternado con puntuales diálogos, parece ser un eco de la voz *over* que desde su inicio había caracterizado al más importante medio de comunicación documental del franquismo. De visión obligada antes de las proyecciones cinematográficas hasta 1976, las emisiones del NO-DO (1942-1981), coetáneas del propio film, se vieron siempre acompañadas de una voz *over* que escoltaba las imágenes de las noticias, creando en el espectador medio la costumbre de recibir la información, pretendidamente objetiva, desde una voz extradiégetica, sin una imagen personal asociada y omnisapiente. Así, el formato de introducción incluido en la ficción podía ser susceptible de ser asociado con el realismo, que no veracidad, de los reportajes del noticiario y conectaba con el bagaje audiovisual del espectador<sup>176</sup>. Esta idea es compartida por el ci-

176 Cuestión aparte es el tipo de realidad y la tergiversación de la misma que transmitían los reportajes del NO-DO.

tado Jordan, quien señala que algunas partes introductorias de películas de ficción, como en *No desearás al vecino del quinto*, son “una especie de curiosa reminiscencia del viejo NO-DO franquista o de la propaganda turística. Y no parecen referirse a una imaginaria ciudad provinciana española, sino al real, geográficamente auténtico y reconocible, Toledo” (Jordan, 2004: 290-1). Con la diferencia de que los planos realistas que comenta Jordan se ven acompañados de la voz *over* de Jacinta, una de las protagonistas. Por otra parte, aunque el medio narrativo al que alude Jordan sea el mismo, la intencionalidad es distinta, ya que mientras que en los primeros ejemplos se trata de desligar la ficción de la realidad histórica, en el caso de *La ciudad no es para mí* la pretensión es la contraria, es la de aludir a espacios físicos muy concretos y, sobre todo, la de mostrar su polaridad irreconciliable.

Una vez concluidos los títulos de crédito y el prólogo la acción arranca con la primera secuencia, que contiene la presentación de Calacierva y de sus habitantes, entre los que se cita de forma pomposa a Agustín Valverde.

La primera aparición visual de Agustín Valverde en la escena 7 está precedida por las palabras de la voz *over* que se han reproducido anteriormente y que crean cierta sensación



Figura 35. Fotograma de *La ciudad no es para mí*.

de curiosidad y tensión en el espectador, aumentando así su efectividad. La primera escena en la que participa contiene, por una parte, la primera exposición de su aspecto físico e indumentaria y, por otra, un anuncio de su forma de actuar, basada en las acciones calificables de poco éticas pero totalmente justificadas por el fin que persiguen.

Agustín aparece en un plano medio, rodeado de sus vecinos, con la boina calada, la camisa abotonada hasta el cuello y el pitillo colgando de la comisura de la boca, en una estampa reconocible por quienes ya le habían visto representar la obra teatral. Se encuentra en un espacio público, presumiblemente el único bar del pueblo, conectado con el resto del mundo a través de una radio que se percibe sintonizada y una televisión que nadie mira. Porque todo el mundo, alcalde y cura incluidos, está pendiente de la partida de *tute* que Agustín juega con un personaje de apariencia distinta, que enseguida se adivina como el recaudador de impuestos cuya llegada había sido anunciada dos veces. “Robe, robe, señor recaudador, que eso para usted no es difícil”, le dice Agustín y enseguida se perciben la rapidez en retirar las cartas del primero y los titubeos en el juego del

segundo. Al lado de Agustín, el porrón de vino, objeto que volverá a aparecer en otras escenas como sinécdoque de la forma de vida rural de Calacierva (fig. 34).

Tal y como advierte enseguida el espectador, en la escena se está produciendo un engaño. Agustín está haciendo trampas en el juego hasta dejar al recaudador sin dinero para obligarle después a apostar los recibos de la contribución. El desenlace queda en suspenso, porque la acción pasa a otra escena que tiene lugar en la plaza del pueblo, a donde llega un autobús que trae un paquete. Se trata de una máquina de tricotar que Agustín regala a Belén (Marta Baizán), una chica del pueblo que padece de poliomielitis y vive con su abuela. Esta escena tiene como objeto seguir configurando la caracterización del protagonista, dueño de una tendencia altruista que, al mismo tiempo, le sirve para condicionar la vida y el futuro de las personas que tiene alrededor (fig. 35).

La siguiente escena, la décima, tiene lugar en el interior de la casa de Agustín, donde se encuentra haciendo la maleta. El espectador no sabe todavía a dónde se dirige ni por qué, pero las acciones siguen contribuyendo a la configura-

ción del carácter del personaje. Durante la conversación con Venancio, quien ha entrado en la casa por la puerta que ya se sabe que está siempre abierta, se produce otro pequeño efecto cómico fruto de mezclar la visualidad con la verbalidad. Cuando Venancio le pide que le busque un trabajo en la televisión, primer indicio de que el protagonista se va a Madrid, Agustín le responde: “Déjate de teles, tú tiés que quedarte aquí a trabajar en tus oficios, en todos, menos en el de casao, en ese para ya” [sic] y en ese momento, aludiendo a una castración metafórica, cierra con fuerza la maleta cogiendo dentro la mano de Venancio, quien da un grito de dolor. Otro pequeño detalle que aporta información sobre la tendencia del personaje a la intrusión y la injerencia, que posteriormente adquirirá gran relevancia.

Tras acabar de hacer la maleta y descolgar el retrato de Antonia, su difunta esposa, Agustín recibe la visita escalonada de Belén y del alcalde, quien pretende prenderlo porque, efectivamente, le ganó los recibos al recaudador haciendo trampas y este le ha denunciado. Pero el pequeño terrateniente lo tiene todo previsto y, tras regalar sus animales del corral, saca un fajo de dinero para pagar los quince recibos de la contribución que deben sus vecinos. Cuando por fin sale de su casa con la maleta en la mano para coger el autobús todo el pueblo corre a despedirlo en la plaza.

La siguiente secuencia contiene la llegada de Agustín a Madrid, su recorrido por la ciudad y la llegada a casa de su hijo. Agustín sube al autobús y tras unos breves planos en su interior, se produce una elipsis espacio-temporal que obvia el cambio de medio de transporte que ha debido efectuar en el trayecto desde Calacierva hasta Madrid. Presumiblemente, el autobús le habría llevado a Zaragoza o a alguna estación en la línea de tren que uniese a la provincia con la capital, unas vicisitudes que para los guionistas no eran necesarias en la trama.

La cuestión es que Agustín aparece en la estación de Atocha y comienza una serie de acciones decisivas que vuelven a contribuir en la formación del personaje y condensan su transformación de pequeño terrateniente importante en su comunidad a paleta en la gran ciudad. En el momento pre-



Figura 36. Fotograma de *La ciudad no es para mí*.

ciso en que la cámara muestra a Agustín bajando del tren con el cesto con los pollos y este da un traspie que casi le hace caer, se produce la metamorfosis. El patriarca que se encontraba en la cúspide social de Calacierva se convierte en el paleta rural que se pierde en un mundo nuevo y ajeno, en la magnitud de la gran ciudad. Nada más atravesar el concurrido andén y salir por la puerta exterior es interpelado por un captador de clientes de una pensión y un hombre que intenta buscarle un taxi. Cuando logra zafarse de ellos, se le interpone delante un hombre (Venancio Muro), que le intenta estafar a través del archiconocido timo de la estampita (fig. 36).

Una escena muy similar, también en las inmediaciones de la estación de Atocha, tiene lugar en *Los tramposos*, film dirigida por Pedro Lazaga en 1959 con guion de José Luis Dibildos. En ella, Toni Leblanc simula ser un disminuido psíquico con un sobre lleno de billetes de mil pesetas y, con la ayuda del personaje interpretado por Antonio Ozores, logra estafar al paleta al que da vida Francisco Bernal. El lugar escogido no era, claro está, aleatorio, ya que alrededor de la estación era fácil encontrar a pueblerinos recién llegados a la capital susceptibles de ser estafados y con algún dinero en sus bolsillos (fig. 37).

En 1973 los guionistas Juan Miguel Lamet y Mariano Ozores incluyeron una escena muy similar en *La llamaban*



Figura 37. Fotograma de *Los tramposos*.

*la madrina* (Mariano Ozores, 1973), donde una sobreactuada Lina Morgan, en una interpretación heredera de la de Leblanc, estafaba al correspondiente pardillo, Ángel de Andrés en esta ocasión, recién llegado a Madrid. Entre ambas, se coloca la que protagoniza Martínez Soria, cuya inclusión en el guion tenía la doble función de mostrar el poder corruptor de la gran ciudad y aportar otro dato en la lista de atributos del personaje, añadiendo la honradez y la honestidad más íntegra<sup>177</sup>.

Después de sortear al timador profesional tiene lugar una de las escenas más populares del film. Agustín se enfrenta al denso tráfico de la plaza Emperador Carlos V, incapaz de cruzar cuando corresponde y poniendo nervioso al guarda urbano (Gómez Bur), incrédulo ante el comportamiento del protagonista, que enfatiza su rol de paleta.

177 El tema de los timos se retrotrae a la picaresca literaria del Siglo de Oro. En épocas más actuales, la cuestión ha sido estudiada por el periodista Enrique Rubio (1920-2005), quien dedicó una parte de su vida profesional a la recopilación y divulgación de los distintos tipos de timos. Sobre el tema ver también el libro *Timos, cuentistas, “espabilaos” y pardillos* de Raldúa Martín.

La escena está montada con una alternancia de planos del tráfico y de Agustín que logra establecer una relación semántica entre los planos y construir una ilusión secuencial que se reafirma con el uso de la banda sonora. El incremento en el nivel de sonido del tráfico, con fuertes bocinazos y frenazos, unifica la yuxtaposición de los planos y aumenta la sensación de peligro. Con el sonido de los automóviles, del silbato del guardia y el diálogo, la música es innecesaria, y está, por lo tanto, ausente.

La secuencia, que puede considerarse un gag completo, está plagada de elementos cómicos, como la apariencia anacrónica de Agustín rodeado de viandantes reales, los cuales a veces miran a la cámara directamente, la actuación de Gómez Bur y los diálogos. La referencia a la “calle Anchota”, los juegos de palabras con los colores (Agustín se adjudica los comentarios sobre los colores del semáforo a él mismo), la expresión “¿Y los de mi pueblo, cuando pasamos, pues?”, el calificativo de “turistas de pollos”, etcétera, crean un gag que mezcla los elementos visuales y auditivos y es capaz de resumir y, al mismo tiempo, hiperbolizar, la desubicación que está sufriendo el protagonista,



estrategia que se repetirá en escenas posteriores (fig. 38, 39 y 40).

Una vez que el guarda urbano le informa de qué medios de transporte son los más idóneos para llegar a casa de su hijo, Agustín vuelve a enfrentarse a otro problema, en esta ocasión, el de ser confundido con un viajero de un viaje organizado, siendo introducido por error en un autobús que lo lleva al aeropuerto de Barajas. Tras superar este último obstáculo, llega a casa de su hijo.

El aspecto de Agustín, normal en Calacierva y visiblemente anacrónico en la ciudad, hace que vuelva a perder su identidad y sea mal identificado. Cuando llega al edificio donde vive su hijo el portero le obliga a subir por la escalera de servicio. La ciudad sigue categorizándolo como un paleta rural y cuando la criada (Gracita Morales) le abre la puerta, es confundido con un vendedor ambulante de productos del pueblo. Una vez resuelta su identidad, entra en el espacioso y moderno apartamento de su hijo y es recibido por su nuera Luchy (Doris Coll) con una mezcla de frialdad y desdén<sup>178</sup>.

A Luchy no le da tiempo a anular una cita que tenía con dos amigas marquesas (María Luisa Ponte y Margot Cottens) y cuando estas llegan tiene lugar una escena que vuelve a proporcionar información sobre el perfil de Agustín. Cuando escucha desde la cocina que su nuera tiene un pretendiente misterioso y que las marquesas le incitan a tener una cita con él, se produce un punto de inflexión en el comportamiento del protagonista. Hasta ahora, la corrupción de la ciudad, su impersonalidad y su dureza eran cuestiones que había sufrido de forma individual. Pero al tomar conciencia de la situación en la que se encuentra su nuera, contradice su condición de paleta y recupera su capacidad de acción de pequeño terrateniente en la cúspide social de Calacierva. Deja de soportar con pasividad los males de la vida urbana

178 El hecho de que la nuera de Agustín haya pasado de llamarse Luciana en Calacierva a llamarse Luchy en Madrid evidencia, de forma sencilla pero efectiva, el salto cualitativo que ha dado en la estructura social.

y toma la decisión de actuar activamente. Y además lo hace aprovechando su nueva categorización de paleta, evidenciando que es consciente de la transformación que ha sufrido, ya que exagerando su falta de modales hace enfadar a las marquesas hasta que estas abandonan la reunión con Luchy. Agustín se ha transformado en un pueblerino desu-



Figuras 38, 39 y 40. Fotogramas de *La ciudad no es para mí*.

bicado consciente de esa mutación y capaz de aprovecharla para conseguir sus intereses (fig. 41).

La secuencia que comienza con la llegada de las marquesas continúa con el enfado de Luchy por el comportamiento de Agustín. A continuación, la acción se traslada a la



clínica donde trabaja Agustín hijo (Gusti) (Eduardo Fajardo). La aparición del hijo en pantalla sirve para caracterizarlo a través de la comparación con su padre. Frente a la baja estatura del padre, la envergadura del hijo, frente a la desubicación del padre, el dominio del hijo y frente a la ruralidad del padre, la profesionalidad científica del hijo. En definitiva, frente al modelo de hombre de la Autarquía, el prototipo de hombre del Desarrollismo, urbano, de profesión liberal y de nivel económico medio-alto (fig. 42).

El encuentro en el apartamento confirma la brecha que se ha creado entre ambos y la disgregación que ha sufrido la familia, ya que Agustín y su nieta Sara (Cristina Galbó) ni siquiera se reconocen cuando se cruzan. Todos los elementos de la escena del encuentro sirven para profundizar en la distancia que los separa. La alegría de Agustín contrasta con la cortés pero un poco fría bienvenida del hijo, quien



Figuras 41 y 42. Fotogramas de *La ciudad no es para mí*.

se queda perplejo con la sustitución de su Picasso<sup>179</sup> por el retrato de su madre, no se acuerda de quien es el *Miajicas* de Calacierva y ha cambiado el porrón de vino por el whisky con soda, es decir ha perdido todo vínculo con su pasado rural, el cual no permanece ni en su memoria. Todo ello ante la divertida mirada de Sara (fig. 43, 44 y 45).

La vida de Agustín en Madrid se inaugura con la escena 28, que tiene lugar en el supermercado de la cadena Pryca. La transición entre el interior de la casa de la escena anterior y el interior del supermercado de esta escena se realiza a través de la inserción de un plano general de la torre Pryca, que actúa como plano de ubicación. Como se supone que el resto de su familia está dedicada a sus quehaceres, Agustín comparte su tiempo con la criada, con quien se entiende perfectamente porque coinciden en su origen rural. Con las dificultades de Agustín para conducir el carrito de la compra por los pasillos del supermercado se consigue volver a exponer sus dificultades de movimiento en el espacio urbano y, de paso, se muestra la bonanza económica de la ciudad a través de las surtidas estanterías. También el alto nivel adquisitivo de la familia, ya que la lista de la compra incluye comprar descafeinado, mejillones, ostras, navajas, etcétera, productos que no son básicos ni de primera necesidad. La conversación que mantienen Agustín y Filo, de vuelta a la casa cargados con las bolsas de la compra, introduce un pequeño comentario que posteriormente tendrá su explicación: Filo le dice que aunque le gustaría, no puede volver a su pueblo. Después se sabrá la causa.

Delante de la puerta del edificio del apartamento se encuentran con Sara y su amigo Gogo (Luis Varela). La con-

179 El cuadro de Picasso es *Naturaleza muerta con guitarra*, de 1922. Es destacable el comentario de Gusti cuando ve que ha desaparecido: “¡Pero padre, que vale un millón!”, indicio de que para él el cuadro tiene un valor material que sobrepasa el artístico y el cultural. Su función es demostrar el poder adquisitivo de la familia y su sustitución por el retrato de Antonia tiene otra función cómica pero profundamente simbólica (Faulkner, 2006: 55; Huerta Florian y Pérez Morán, 2015: 201; Richardson, 2002: 79).

versación entre Agustín y el joven, heredada de la versión teatral, marca la diferencia generacional a partir del lenguaje, de la actitud, de la vestimenta y de las formas de ocio. En la siguiente escena Agustín ve que el retrato de Antonia, colocado la noche anterior, ha sido sustituido por el cuadro de Picasso que había antes.



Figuras 43, 44 y 45. Fotogramas de *La ciudad no es para mí*.

En la diégesis se produce un paréntesis, un cambio espacial y la acción se traslada a Calacierva. En este caso, la transición se produce por un fuerte corte que une un plano poco iluminado del salón de la casa madrileña, donde Agustín cierra una puerta frente a la cámara, con un plano de mayor potencia lumínica, que recoge, a través de un suave *travelling*, el anuncio del cartero de que ha llegado una carta de Agustín, la cual es leída por Venancio ante los vecinos en una sala del ayuntamiento. En la carta Agustín promete enviar diversos artículos para sus vecinos y narra una supuesta vida social que evidencia que quiere dar una imagen de su estancia en Madrid que no es la real.

La siguiente secuencia retorna la acción a Madrid, con un fuerte contraste entre el ambiente pacato de unos vecinos que sueñan con “cabaretes” y la irrupción de la música diegética de Los Shakers. Ambas escenas se unen a través de un fuerte efecto conseguido con el montaje, ya que del rostro del alcalde se pasa, por corte, al rostro de Agustín, quien tiene a sus espaldas a Los Shakers irrumpiendo con su música. A través de la música en directo y del ocio juvenil Agustín vuelve a contrastar con la modernidad y se crea un tipo de escena que se repetirá en films posteriores (fig. 46).

La trama aborda una de las cuestiones principales durante la larga décima secuencia, que se inicia cuando Ricardo (Sancho Gracia), el joven médico ayudante de Gusti, toma cuerpo y hace su aparición en pantalla de una forma



Figura 46. Fotograma de *La ciudad no es para mí*.

brusca, con una visita a Luchy en su casa, una invasión de su intimidad durante la cual le declara su amor y su interés por ella (fig. 47).

Mientras están hablando llegan Agustín y Sara y el primero invita de malos modos a Ricardo a marcharse. Madre e hija se enfadan y Agustín ve que han vuelto a cambiar el retrato de Antonia por el Picasso. Sara habla con su abuelo y le confiesa que está enamorada de Ricardo, ante el espanto del primero.

Ante estos acontecimientos Agustín resuelve hablar con su hijo, que se encuentra trabajando en su despacho y llegan a cierto enfrentamiento verbal cuando el padre le recrimina su comportamiento, muy dedicado al trabajo y poco a la familia. La conversación es interrumpida por Luchy, quien cuenta que le han desaparecido tres mil pesetas de su habitación y se produce la primera escena donde interviene toda la familia al completo junto a Filo. Tras la acusación la criada rompe a llorar y para salvar la situación, Agustín confiesa que ha sido él quien ha cogido el dinero, seguido de Sara, quien dice haber encontrado el dinero en la habitación, demostrándose que él solo quería encubrir a la criada. Tras pedirle dinero a su hijo para enviarlo a Calacierva, Agustín vuelve a recuperar su función de benefactor y de proveedor de bienes materiales de los más desfavorecidos. La secuencia se completa con una escena en la cocina en la cual Filo admite ante Agustín estar



Figura 47. Fotograma de *La ciudad no es para mí*.



embarazada de un vendedor del mercado y ser esa la razón por la cual ha robado las tres mil pesetas y la causa de que no pueda volver a su pueblo.

Después de esta secuencia, que condensa el poder corruptor de la ciudad que afecta de forma distinta a las tres mujeres del film, Agustín toma la iniciativa y pasa a la acción. En la escena 39 Agustín se presenta en el puesto del mercado con Filo y, haciéndose pasar por el padre de la chica, obliga a Jenaro (Alfredo Landa) a dar su palabra de que se casará con ella por haberla dejado embarazada. La cara de espanto del huevero conecta directamente con la imagen de la celebración de la boda en una iglesia, donde Agustín prosigue con la suplantación. Las tres fases del proceso de la boda de Filo se completan con su nuevo marido cenando en la casa familiar de los Valverde y siendo más agasajado que la propia familia, la cual espera impaciente la cena mientras Jenaro es servido con premura y abundancia en la cocina (fig. 48, 49 y 50).

Una vez resuelto el problema del embarazo extramarital de la criada Agustín se enfrenta a la cuestión que afecta directamente a la estabilidad y continuidad de su familia.



Figuras 48, 49 y 50. Fotogramas de *La ciudad no es para mí*.

La secuencia 13 desarrolla en ocho escenas el nudo de la historia. En la primera de ellas Agustín va a la clínica de su hijo a hacerse unas radiografías que son una mera excusa para poder hablar con su hijo. Le insiste en que pasa mucho tiempo trabajando y tiene desatendidas a su mujer y a su hija. Pero la conversación es interrumpida porque llaman al doctor. Cuando se queda solo Agustín ve por la ventana cómo llega Luchy a la clínica y, aprovechando el uso de un interfono<sup>180</sup>, escucha la conversación entre su nuera y Ricardo y cómo este la cita en una cafetería.

Al día siguiente, Gusti se marcha de casa hacia la clínica a pesar de los ruegos de Luchy, quien le suplica que pasen la tarde juntos. La acción se traslada a la cafetería donde se han citado Luchy y Ricardo. El protagonista echa a Ricardo y cuando llega su nuera tiene lugar la escena donde despliega todo su poder patriarcal. Tras abortar el encuentro, la acción se traslada a la vivienda familiar. Al apartamento llega Agustín hijo antes de lo normal para salir con Luchy, pero ella le pide quedarse en casa. Agustín miente diciendo que ella ha estado toda la tarde en casa, encubriendo su intento de infidelidad.

Una vez solventados todos los problemas, incluido el de Sara porque Ricardo se ha despedido de su trabajo, la acción transcurre al día siguiente en la casa, con una escena de celos entre Filo y Jenaro que acaba con la noticia de que van a ir a vivir juntos. La nueva y última secuencia contiene el desenlace del film, consistente en la reafirmación del comportamiento de Agustín a través del reconocimiento social y familiar. La primera escena, la 53, transcurre todavía en Madrid y en ella Sara lee a su abuelo una carta que ha llegado de Calacierva informando que van a nombrar a Agustín hijo predilecto de la villa y que le van a dedicar una calle en el pueblo.

La acción vuelve a localizarse en Calacierva, en el mismo espacio donde se originó, y a lo largo de las escenas 54,



Figura 51. Fotograma de *La ciudad no es para mí*.

55 y 56 Agustín acude a la inauguración de su calle junto a su familia y confirma que se va a quedar en el pueblo, en su casa recibe a sus vecinos que le llevan animales para su corral y es homenajeado por ellos con un grupo de jotas en la puerta de su casa. El montaje articula la última escena con una alternancia de planos generales que integran al grupo de jotas, a los extras que simulan ser los vecinos de Calacierva y al grupo de actores protagonista, con unos primeros planos de un sobreactuado Martínez Soria, quien con su lagrimeo emotivo evidencia su satisfacción por el deber moral cumplido, pero también la falta de recursos de un actor que no sabía desenvolverse fuera del registro de la comedia. El reconocimiento del grupo social de Agustín Valverde enlaza con los títulos de créditos finales, reducidos a la palabra “Fin” impresa sobre un fotograma congelado de un primerísimo plano del protagonista (fig. 51).

Los bloques temáticos principales están asociados a los dos espacios principales, de modo que la presentación tiene lugar en Calacierva, el grueso del nudo y el desenlace en Madrid, y este último enlaza con el homenaje que cierra el círculo al tener lugar en Calacierva.

180 A pesar de la aparente incapacidad para desenvolverse en la vida urbana, hay varias escenas en las que Agustín utiliza elementos de comunicación, como el teléfono y el interfono, para obtener información.

## 3.2.2

### Las influencias literarias y la estructura mitológica del relato

En 1961 Lázaro Carreter no era todavía el académico que después alcanzó un amplio reconocimiento institucional y cierta proyección pública, pero sí era doctor por la Universidad de Zaragoza, catedrático en la Universidad de Salamanca y estaba a punto de ser decano de la Facultad de Filosofía y Letras de esta última, cargo que ocupó desde 1962 a 1968. Su formación filológica y literaria, más que sólida, pudo ser el puente para que algunos elementos de la cultura clásica y de la literatura española formaran parte de la estructura y del argumento de su obra teatral, transitando a la posterior adaptación cinematográfica. A las conexiones con la obra de Fray Antonio de Guevara, en *La ciudad no es para mí* teatral se suman las coincidencias con la novela picaresca, la influencia del “figurón” del teatro del Siglo de Oro y de los dramas de Calderón de la Barca, la inclusión de una cita a la tradición literaria de las “criadas ladronas”, la alusión al mito de don Juan, las raíces sainetescas del texto y las analogías con el relato mítico clásico<sup>181</sup>.

La novela picaresca, un subgénero literario de gran predicamento durante el Siglo de Oro español fue un campo investigado por Lázaro Carreter tanto desde la crítica como desde la edición y son famosos sus trabajos de investigación sobre *El Lazarillo de Tormes* (Anónimo, 1554) y sus ediciones de obras como *La vida del Buscón* (Quevedo, 1626). Las conexiones de la novela picaresca con *La ciudad no es para mí* no residen en la estructura del relato, ni en el tono autobiográfico característico de este género, ni en las aspiraciones de

181 No se trata de establecer forzadas genealogías que inserten a la obra teatral y al posterior film en una supuesta producción cultural nacional exclusivamente española, a modo de coincidencia con una de las bases de la retórica del discurso franquista, sino de resaltar que la formación erudita de Lázaro Carreter pudo determinar que en su obra se hallasen ecos y referencias, premeditados o no, de la literatura española y de la cultura occidental.

ascensión social del protagonista convertido en anti-héroe, sino en ciertos modos de comportamiento que aparecen en el argumento inicial y se desarrollan en el film.

En la obra teatral el alcalde Roque le dice a Agustín: “Tú, que le estafaste anoche, al recaudador de contribuciones quince recibos” (Ángel Lozano, 1970: 14), aludiendo a un hecho acaecido anteriormente fuera de la acción que se convirtió en una escena que sí forma parte de la diégesis fílmica. En ella se ve cómo de forma evidente Agustín hace trampas al recaudador de impuestos en el bar de Calacierva. Que dichas trampas tengan como objeto evitar el pago de los recibos de la contribución de quince vecinos del pueblo parece atenuar su carácter inmoral y casi delictivo, pero no deja de ser un comportamiento típico de un embaucador similar a los pícaros y además, acaba resultando innecesario porque Agustín tenía preparado el dinero preciso para pagar los recibos.

En la parte del film que recoge la llegada de Agustín a Madrid se invierte la situación y es él quien es víctima de un intento de estafa a través del “timo de la estampita”, en una escena que condensa la transformación que la ciudad le impone, pasando de ser un personaje que produce la acción de forma activa a aparentar ser un paleta ignorante idóneo para ser estafado (fig. 52).

En el resto de la trama Agustín despliega una serie de comportamientos que tienen cierto tono picaresco por proceder de su ingenio más que de su inteligencia y posicionarse



Figura 52. Fotograma de *La ciudad no es para mí*.

alejados de la ética por utilizar el espionaje, la escucha de conversaciones ajenas, la suplantación de identidad y el engaño. Al igual que los pícaros literarios, Agustín sabe aprovechar los recursos que tiene alrededor para cumplir sus objetivos, aunque en el camino cometa actos reprobables y hasta ilegales.

Otra referencia literaria es la del figurón del teatro español del Siglo de Oro, personaje protagonista de la llamada “comedia de figurón”, caracterizada porque “forma parte de lo que podemos llamar «teatro popular», entendiendo por tal un tipo de teatro comercial que es capaz de satisfacer a un amplio grupo de personas de diversa condición social y cultural, es decir, un teatro no elitista ni reservado a minorías de cualquier clase” (Fernández Fernández, 1999: 30) y que consistiría en, afinando más la definición, “un tipo de teatro popular cómico en el que aparece como personaje destacado un individuo ridículo por su aspecto y mentalidad” (Fernández Fernández, 1999: 32), quien, además, “introduce un elemento de crítica social y moral del que están exentas las comedias burlescas” (Fernández Fernández, 1999: 34). En este sentido, el personaje de Agustín, tanto el teatral como el fílmico, emparentaría con ese teatro “popular”, término extensible al film, que incluye una crítica, en este caso moral, y que presenta características exageradas, radicando la diferencia en que Agustín es presentado como ridículo únicamente por su incapacidad de adecuación a la vida moderna urbana pero no de forma totalizadora, ya que esa incapacidad no merma su autoridad moral en el seno familiar y en el ámbito social ni imposibilita que reciba un homenaje público en su pueblo.

Otra similitud, salvando los distintos contextos históricos, es que

“La comedia de figurón se ha visto generalmente como subordinada a lo que podríamos llamar el «macrogénero de capa y espada», especie de cajón de sastre donde van a parar comedias de muy diversas características con tal de que haya en ellas lances de espada, embozadas y amoríos cruzados y que transcurre entre lo que podríamos llamar clase media de entonces, es decir, nobleza baja de caballeros e hidalgos” (Fernández Fernández, 1999: 35).

Esa “clase media de entonces” coincidiría con la nueva clase media, convenientemente diferenciada de la clase noble, a la que pertenece la familia del hijo de Agustín y las cuantas de “capa y espada” habrían tomado forma en la particular batalla que el protagonista mantiene con la modernidad. Adecuada a su época, el género de adscripción ya no sería el de los caballeros e hidalgos sino una “comedia desarrollista” reflejo de las consecuencias de la política económica del gobierno de la dictadura y sus Planes de Desarrollo.

Pero el hecho de que “el figurón más que un carácter es una caricatura, y así lo vieron los críticos como Mesonero Romanos, que editó comedias de figurón de Cañizares y otros autores a los que incluyó dentro del género «caricato»” (Fernández Fernández, 1999: 38) no concuerda con la obra teatral ni con la fílmica, porque aunque las características del personaje de Agustín estén exageradas, a lo que se suma la interpretación afectada de Martínez Soria, no se trata de una caricatura o, en todo caso, sería una caricatura transitoria y afectaría solamente a su condición temporal de paleta que le confiere la ciudad, porque la superioridad moral de Agustín es una de las bases del discurso de la obra.

Por tanto, Agustín comparte con los figurones ser un personaje central de rasgos exagerados, pero que habría dejado atrás su condición de galán burlado y entroncaría con una derivación que remarcaba el carácter provinciano y reducía su ridiculez a su condición de paleta. Por ejemplo, sería parecido a “(...) don Toribio Cuadradillos, perteneciente a la comedia de Calderón *Guárdate del agua mansa*, publicada en 1684 (...). Don Toribio es un «cerril montañés», al que no le falta nada de lo necesario para ser un perfecto figurón: su aspecto es ridículo, es necio, analfabeto, exageradamente celoso con la virtud femenina y posee además una ejecutoría realmente linda” (Fernández Fernández, 1999: 81-81). Características que se aplican a los figurones del siglo XVII, generalmente hidalgos, produciéndose un cambio en el origen geográfico y social en el siglo siguiente, ya que “los figurones del XVIII vienen de zonas apartadas de la capital no sólo por kilómetros, sino también por las costumbres. El «cerril montañés» es



una especie de salvaje con ejecutoría del que las gentes de Madrid se espantan primero y se ríen después o viceversa” (Fernández Fernández, 1999: 122). Que el origen de estos figurones fuese el norte peninsular tiene su explicación histórica, de igual forma que el carácter baturro de Agustín está determinado por el lugar de nacimiento del propio Lázaro Carreter y de Martínez Soria, para quien era muy fácil simular el acento aragonés.

Estos figurones montañeses solían recibir en las obras “golpes por todos lados: de aquellos nobles que los consideraban indignos de pertenecer a su estamento y de los que se burlaban de su presunción nobiliaria” (Fernández Fernández, 1999: 124). Agustín no recibe los mismos golpes, salvo el desprecio inicial de su nuera, convirtiéndose en una especie de “vengador” que se permite despreciar y humillar a las dos marquesas, teniendo además un poder adquisitivo que le eximía de tener que ser apreciado por su hidalguía en un contexto desarrollista donde primaba la capacidad productora y económica. Pero la cuestión más importante es que: “Al estar éstos apartados de la capital, cuando se desplazaban a ella, generalmente para contraer matrimonio con la pobre primera dama de la obra, surgía el contraste entre los modos urbanos y los rústicos, entre las costumbres modernas y las primitivas. Surge así el tema del pueblerino en la capital, tema que tendrá una larga vida y que llega, como es bien sabido hasta nuestra época” (Fernández Fernández, 1999: 126-7).

De esta confrontación surgían dos vías. Un grupo de obras que ridiculizaba al montañés en la capital y otras “en las que la visión del montañés que llega a la ciudad cambia en un sentido favorable a aquél. Esto ocurre muy claramente en dos obras de Luis Moncín *El asturiano en Madrid y observador instruido* y *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta*” (Fernández Fernández, 1999: 128). *La ciudad no es para mí* conectaría con esta segunda variante ya que Agustín se enfrenta a la modernidad urbana desde sus limitaciones y su desconocimiento, pero como un David ante Goliath consigue hallar y utilizar los recursos adecuados para frenar sus efectos perversos en su familia.

Precisamente el personaje de don Higinio en *Un montañés sabe dónde el zapato le aprieta* [sic] y los de Crisanto y don Blas en *El asturiano en Madrid y observador instruido* coinciden en ser “toscos, parcos en palabras y ofensivos en sus comentarios. Ofensivos porque alardean de ser honestos y claro, confundiendo en ocasiones la sinceridad con la mala educación” y “también vienen a representar cierta campechanía y sencillez burda que se opone a las normas y al funcionamiento más sofisticado y complejo de las relaciones”, llegándose a la conexión con *La ciudad no es para mí* porque “este tipo de personajes han mantenido su atractivo en literatura y también en cine. Don Higinio puede establecerse como un precedente del personaje paleta y tozudo en el que se especializó el actor aragonés Paco Martínez Soria” (Angulo Egea, 2007: 380).

Por otra parte, la tradición literaria española de las “criadas ladronas” aparece tanto en la versión teatral como en la fílmica y toma forma en la escena en la que Luchy acusa a Filo de haber robado tres mil pesetas que guardaba en su alcoba. La finalidad de esta escena es que el narrador proporcione a Agustín, al mismo tiempo que al espectador, la información sobre el embarazo de Filo, situación que justifica el robo por parte de un personaje que en las dos versiones es presentado como positivo y afín al protagonista.

Es posible que Lázaro Carreter se plantease qué recurso narrativo emplear para lograr que Agustín tuviese conocimiento del embarazo de Filo y, entre todos los posibles, eligiese, de forma consciente o inconsciente, crear una escena que conectaba con las “criadas ladronas” de la literatura española, una tradición que surge de “[u]n conglomerado de motivos de raíz esencialmente folclórica — aunque hayan sido ocasionalmente reciclados en la literatura escrita — que orbitan en torno a un conflicto tan específico como lleno de posibilidades dramáticas: el de la pérdida o robo de algún objeto valioso del ajuar doméstico en el que se ve implicado algún criado (culpable o no), el cual ha de afrontar la reclamación o el castigo del amo” (Pedrosa, 2011: 6). Siguiendo con el origen del tema literario es posible que: “Las historias de súbditos o siervos acusados falsa o injustamente de robo



Figura 53. Fotograma de *La ciudad no es para mí*.

por sus amos llevan corriendo en la tradición literaria universal desde que el bíblico ministro José escondiera (en Génesis 1: 44) una copa en el equipaje de sus hermanos, urdió una aviesa denuncia contra ellos y designó como rehén del fingido robo a su hermano Benjamín” (Pedrosa, 2011: 13).

Una de las peculiaridades de esta escena, además de la reelaboración de su ligazón literaria, es que constituye uno de los escasos momentos en los que la familia de Agustín se reúne al completo, incluida Filo (fig. 53).

Además, la escena sirve para representar la diferenciación de clase entre las mujeres, ya que a través de los tres billetes de mil pesetas se ratifica la brecha económica entre una mujer de origen humilde (Luchy), que tiene acceso al desarrollo capitalista por matrimonio y otra que, dada su condición de sirvienta, está condenada a pertenecer a una clase baja al servicio de la nueva clase media emergente.

Por otro lado, que el objeto sustraído sea una cantidad de dinero en metálico y no una joya como en la tradición lite-

raria, supone una actualización del tópico al ubicarse en un contexto socio-económico de expansión capitalista donde la posesión de dinero adquiere más importancia que la de objetos de valor transmitidos de generación en generación.

En el recorrido por las conexiones del film también se puede establecer puentes entre la película y las obras de Calderón de la Barca donde los personajes rústicos se enfrentan con cortesanos más refinados, así como con sus dramas de honor, contruidos alrededor de la infidelidad de una mujer casada.

Otra referencia, esta vez directa, atañe al mito de don Juan, que aparece doblemente encarnado en el personaje de Ricardo Torres y en el de Jenaro, pero desdoblado en dos distintas vertientes. Según cuenta Luis Miguel Fernández en *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*, la figura de don Juan es un mito literario de nuevo nacimiento en la cultura occidental moderna. Por un lado, tiene rasgos equiparables a los mitos antiguos de tradición

oral y fundamento etno-religioso y, por otro, mantiene características específicas reiteradas a lo largo de los diferentes textos literarios y musicales que a partir del siglo XVII se suceden de forma continuada e interrumpida, pasando el personaje a convertirse, gracias a ellos, de don Juan Tenorio en don Juan a secas.

El personaje de don Juan sufrió una evolución desde el héroe barroco, el cual es castigado por sus devaneos, hasta el héroe romántico de Zorrilla, arrepentido y salvado por doña Inés. En la segunda mitad del siglo XIX el mito de don Juan quedó reducido a la actitud donjuanesca, sin elementos religiosos y sobrenaturales, donde lo único que persiste son sus acciones de galanteo con las damas. Posteriormente, en muchas versiones se ha llegado a un don Juan anciano, arrepentido o no de su vida, y sin el elemento sobrenatural de la Estatua del Comendador ni la cena entre ambos. Incluso a principios del siglo XX se llegó a numerosas parodias del personaje en las que también se prescindía del elemento sobrenatural. Esta evolución aparece implícita en la encarnación del desdoblamiento del mito que diferencia a Ricardo y a Jenaro.

El personaje de Ricardo, del cual nada más se sabe aparte de su interés por Luchy, funciona de antagonista del protagonista durante todo el metraje por su comportamiento con los miembros de la familia. Sus intentos de seducir a Luchy conllevan la deslealtad hacia su jefe y su comportamiento galante ha producido el enamoramiento de Sara. Todos sus actos, la manera interpretativa de Sancho Gracia<sup>182</sup>, concentrada en la mirada y los ademanes de un galán, y la falta de otros elementos que caractericen al personaje más allá de su función donjuanesca le convierten automáticamente en un depredador, con más interés sexual que amoroso, que no duda en poner en entredicho el honor de una mujer si es necesario, respondiendo así al modelo barroco del personaje<sup>183</sup>.

182 En el film la voz del actor está doblada por un actor de doblaje.

183 Sancho Gracia volvió a interpretar un personaje similar en *¿Qué hacemos con los hijos?*

Jenaro se opone a este modelo en toda su caracterización. Sin gozar del físico de Ricardo sus intentos amatorios sí han logrado materializarse en un tiempo anterior al diegético y ha acabado con la honra de, nótese, una mujer de clase social inferior a Luchy. Jenaro concuerda con los personajes que, emulando a los varones de películas como *El arte de no casarse* (Jorge Feliu, José María Font, 1966), coinciden con “la fórmula del español medio, directamente heredada de Don Juan, [que] consiste en conquistar sin ser conquistado. Es decir, el hombre pretende enamorar y no enamorarse, para así evitar el matrimonio. Lo que le interesa es pasarlo bien” (*Cine español*, 1967: 90-1). Además, frente a la gravedad dramática de Ricardo, Jenaro aparece rodeado de añadidos que contribuyen a su comicidad, como su profesión de huevero y su afición teatral, que da lugar al siguiente diálogo:

— Agustín: ¿Y quién es el padre?

— Filo: ¡Don Juan Tenorio!

— Agustín: ¡Mira... como encima me quieras tomar el pelo te pego una bofetá que te vuelvo la cara del revés... ! ¡Amos... !

— Filo: Sí es que lo conocí en una función de aficionados que hacían el día de Tos los Santos. ¡Es un artista!

— Agustín: ¿Un artista? ¿Lo conozco yo?

— Filo: Sí, señor, ¡el huevero!

— Agustín: ¿¡El huevero... !? [sic en todo el texto].

En ambos casos, las carreras donjuanescas acaban castradas por la acción de Agustín, con un alejamiento forzoso en el caso de Ricardo y con una boda impuesta en el caso de Jenaro que permitirá sucesivas escenas cómicas a través de la voracidad del nuevo marido de Filo y de sus celos compulsivos. Que para conseguir la aniquilación de los comportamientos asociados al mito Agustín tenga que inmiscuirse en la vida privada de Luchy, amenazar a Ricardo, engañar a Jenaro y suplantar al padre de Filo parece estar justificado por la lógica interna del film que le proporciona un poder absoluto.

Por su parte, las raíces sainetescas aluden más a ciertas características del sainete aplicadas al guion que a la po-

sibilidad de constituir un sainete cinematográfico, género infrecuente en el cine español (Ríos Carratalá, 1997). La ubicación de gran parte de la acción en Madrid, rasgo visible en los films de raigambre sainetesca de, por ejemplo, Edgar Neville; la presencia de personajes estereotipados como el paleta, la criada de origen rural, el joven moderno o el don Juan conquistador; la sencillez argumental, libre de fracturas de la temporalidad y narratividad lineal; la presencia de un humor verbal y visual también sencillo y fácilmente comprensible; los comportamientos basados en el sentimentalismo (las muecas llorosas de Agustín); la inclusión de elementos costumbristas y la concepción del relato como un medio para presentar una enseñanza y una moraleja adoc-trinadora son rasgos del sainete detectables en el film, pero cuya presencia no logra eliminar su adscripción a la comedia para reconducirla a la del sainete cinematográfico.

Todas las relatadas influencias y coincidencias surgen del ámbito de la literatura española, pero el personaje de Agustín puede analizarse desde una perspectiva distinta basada en la asimilación de la mitología clásica por parte de un autor erudito como Lázaro Carreter.

En el libro *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*, cuya primera edición inglesa data de 1949, Joseph Campbell explica que todos los mitos de cronologías y culturas distintas son en realidad una misma mitología común a la humanidad que aparece disfrazada bajo distintas envolturas y cuyos símbolos, “productos espontáneos de la psique”, no son “fabricados, no pueden encargarse, inventarse o suprimirse permanentemente” (Campbell, 2014: 17), siendo su teoría muy próxima a “la ciencia moderna que lee los sueños” (Campbell, 2014: 23), es decir, al psicoanálisis, y estando construida a partir del concepto de *monomito*.

Aplicando la teoría de Campbell *La ciudad no es para mí* constituiría una expresión más, una variación del mito universal del héroe aplicado a un escenario y momento histórico muy concreto, una nueva versión de “la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno” (Campbell, 2014: 45) basada en que “el héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días

hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos” (Campbell, 2014: 45), ya que en el film el protagonista cumple con el periplo descrito.

Pero mientras que este esquema puede aplicarse a la estructura del film de forma directa, la trascendencia que tiene para el héroe mitológico la realización del viaje y la capacidad de este para transformarlo y lograr que el Ulises que parte de Ítaca no sea el mismo que regresa, no se cumple en el caso de Agustín, quien permanece impermeable a los envites de la modernidad y regresa a Calacierva conservando su esencia, sus esquemas de comportamiento y todos los elementos que configuran su *modus vivendi*.

De esta forma, coincide con la estructura de separación-iniciación-retorno porque Agustín parte de Calacierva, se enfrenta a una serie de “pruebas” en el ámbito urbano y regresa al punto de origen, pero sin que ese trasiego suponga una transformación individual, una toma de conciencia o un cambio de percepción, es decir, sin el elemento iniciático y sin que se comparta con sus iguales al regreso. Y ahí es donde se aleja de la figura del héroe mitológico, porque su falta de aprendizaje y transformación evita que pueda actuar de elemento de interconexión entre la ruralidad/tradición y la urbanidad/modernidad, haciendo que su influencia se ejerza en una única dirección, en la de aplicar de forma rígida los códigos morales de la tradición en una incipiente modernidad.

Siguiendo el esquema propuesto por Campbell, en el film se detecta que hay una coincidencia con “la llamada de la aventura”. Tras el prólogo del film y la presentación de Calacierva, de sus habitantes y del protagonista, se inicia una escena que comienza con Agustín haciendo la maleta en el interior de su casa y continúa en la calle camino del autobús:

— Cura: ¿Por qué se marcha, Agustín? Aquí tiene usted su casa, sus amigos, todos le queremos, en Madrid solo va a servir de estorbo a su hijo y a su nuera.

— Agustín: ¿Estorbar a un hijo? ¡Pero qué idea tiene usted de los hijos! Ah, claro...

— Alcalde: A lo mejor quieres irte a Madrid para otra cosa...

— Agustín: ¡Pá que va a ser, lumbreras...!

— Alcalde: Igual te casas.

— Agustín: Igual no, que ahora estoy más pachucho que un moco pavo. Eso era antes, cuando mi pobrecica Antonia me decía: ¡Hay que ver maño, con lo pequeñico que eres y la guerra que das!

— Sacristán: ¡Don Agustín, que va a usted a perder el tren!

— Maestro: Eso es lo que queremos, que lo pierda.

— Agustín: Belén, ya me voy, ¿no me vas a dar un beso?

— Maestro: Ya la ha hecho llorar, este va a ser el final de su obra, hacer que todos lloren para que usted pueda realizar su capricho.

— Agustín: Demonio con el maestro de escuela... ¿pero es un capricho querer irme a vivir con mi hijo?, ¿no tengo derecho a que alguien se ocupe de mí también?

— Cura: ¿Y no ha pensado que desde mañana más de dos familias del pueblo se quedarán sin comer?

— Agustín: No, mosén [pronunciado mósén], que para eso lo tienen a usted. Un cura bien majo les dejo en el pueblo, aunque no sé si se lo merecen porque son tos unos egoístas. ¿Ande están?, ¿Cuántos han bajao a decirme adiós? ¿Eh?" [sic en todo el párrafo].

Como se puede ver, en este caso la “llamada de la aventura” no es un hecho o factor externo o impuesto, ni muchos menos sobrenatural o divino, ya que Agustín, siguiendo su propio impulso y aparentemente para mitigar su soledad, se marcha a Madrid, sin que esa decisión pueda presagiar ninguna situación distinta a la de un mero traslado espacial. Saltándose las fases de la “negativa al llamado” y de la “ayuda sobrenatural”, Agustín pasa al “cruce del primer umbral”, que consiste en sortear el intento de estafa nada más salir de la estación de Atocha. Esta primera prueba sirve para recalcar la buena fe de Agustín, que no cae en el timo por su negativa a aprovecharse de un ser aparentemente indefenso, y le permite ingresar en el mundo diferente y extraño de la gran ciudad, en “el vientre de la ballena” que

lo va a engullir y por cuyo interior viajará al ser incluido por error en un autobús que va al aeropuerto.

Ya inmerso en un mundo ajeno comienza la segunda parte y el “camino de las pruebas”, una fase importante porque algunas de las experiencias a las que se enfrenta Agustín son inherentes al medio urbano, como comprar en un supermercado, pero otras surgen de las acciones y condición de vida de su familia que él interpreta como problemas a resolver, sin que estos procedan, una vez más, de ninguna fuerza superior que necesite calibrar su competencia y fortaleza. Esta parte es la más extensa en el argumento y la que coincide con el nudo del clásico esquema de presentación, nudo y desenlace. En ella, Agustín detecta los problemas que acechan a la organización interna de la estructura familiar, que básicamente se reducen al comportamiento moral de las mujeres y al debilitamiento del poder patriarcal de su hijo, dividiendo a su familia en miembros “oponentes”, que con sus acciones producen las pruebas que debe cumplir, y en “ayudantes”, que constituyen “la fuerza benigna que ha de sostenerlo en este paso sobrehumano” (Campbell, 2014: 115).

La diferencia entre la fase de ejecución de las pruebas en el esquema mitológico del héroe y la parte central de la trama del film es que no se produce ni el “encuentro con la Diosa” ni aparece la mujer como tentación. Pero lo más importante no es la ausencia de estas subfases, sino que los acontecimientos a los que el protagonista se enfrenta no le provocan un proceso de transformación y de metamorfosis que convierta su sucesiva superación en un proceso de iniciación, de forma que la apoteosis final y el triunfo de Agustín no suponen un cambio en su esencia. Esta falta de conversión del mortal en héroe iniciado y elegido es la principal diferencia que separa al argumento del film del esquema mitológico, de forma que la obra recoge el esquema externo de ordenación de los acontecimientos, incluido el regreso, de la mitología heroica, pero no su íntimo significado al evitar cualquier transformación en Agustín.

Por tanto, en la narración hay cierto componente mitológico, pues la acción puede resumirse en un personaje llamado a emprender actos: abandona su hogar, supera una

serie de pruebas y, una vez finalizadas, victorioso, regresa al hogar. La diferencia está en la elipsis del viaje físico, eliminado del metraje, y la acentuación de un viaje a un mundo diferente, hostil e incomprensible, con unas reglas y códigos desconocidos, como el semáforo de Atocha.

Calificar de héroe o antihéroe a Agustín Valverde depende, una vez más, del espacio donde se ubica, ya que cuando sobre sus hombros recae la tipificación de paleta, a ojos de algunos personajes, como Gogo, es un antihéroe que condensa la incapacidad de adecuación al modo de vida urbano. Pero al final del metraje transcurrido en Madrid, una vez reconducidas las vidas de sus familiares, recupera el heroísmo que gozaba en Calacierva y que vuelve a ser ratificado en el homenaje público final. Esa heroicidad se basa en una interacción con sus vecinos a través del principio de la caridad, en el reparto de sus bienes materiales. Una acción que no requiere ni un especial carácter valeroso ni constituye una hazaña extraordinaria que roce lo sobrenatural, siendo en realidad una hipérbola del sentido paternal masculino propio del patriarcado, pero que en Calacierva es percibido con una admiración sin límite y ratificado por las autoridades.

La estancia de Agustín en Madrid permite otra lectura desde el relato mesiánico que surge por “la necesidad de un líder por parte de una comunidad en crisis”. Pero a diferencia de lo que ocurre en el relato mesiánico por excelencia, el bíblico, la llegada de Agustín no es ni esperada ni deseada y origina un rechazo inicial, necesitándose que transcurra parte de la trama para que los personajes secundarios admitan la necesidad de la injerencia de Agustín en sus vidas.

### 3.2.3

#### **La dicotomía como sistema de organización filmica**

Desde la introducción, el film se vertebra sobre un sistema binario de elementos enfrentados entre sí, de forma que se transmutan en una dicotomía, en una oposición de

contrarios cuyas diferencias son mayores que sus similitudes. El guion crea dos esferas irreconciliables que parten de una contraposición que surge de la distancia física entre el mundo rural y el urbano, pero esa diferencia se sobrepasa adaptándose al contexto preciso de la contemporaneidad y toma forma de distanciamiento simbólico.

El origen de la diferenciación entre el mundo rural y el urbano es rastreable, tanto en la cultura hispana como en la foránea, y en cada momento histórico ha adoptado una forma precisa que ha trascendido al arte, a la filosofía y a la religión. Traspasar las meras diferencias espaciales y de formas de vida a la adjudicación de un poder corruptor al espacio urbano y un poder regenerador y de guardián de las virtudes morales al medio rural tampoco es una novedad y existen ejemplos tanto en la literatura y en la filosofía europea como en el ámbito cinematográfico.

Una referencia literaria detectable en el film sería el libro de Fray Antonio de Guevara titulado *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, editado en 1539 con una difusión considerable. El libro utiliza el tono autobiográfico para sintetizar las diferencias entre la vida cortesana y la rural, defendiendo el retorno a un modo de vida alejado del boato de la corte. Un tema que conectaba con toda la tradición de la cultura occidental de primar la vida apegada al medio natural, al espacio no masificado urbanísticamente, identificando el campo como el lugar físico y simbólico donde encontrar la esencia de la vida humana sin artificios innecesarios. En distintos tópicos y mitos subyace la confrontación entre dos espacios físicos y la inclinación a considerar el medio natural como el más idóneo para la vida humana, a pesar de que el devenir histórico ha ido tendiendo a la consolidación progresiva de la ciudad y a la concentración poblacional, hasta alcanzar los niveles actuales con grandes núcleos urbanos y megalópolis diseminadas por los continentes.

Esa estructura de confrontación, también presente en la obra de Fray Antonio de Guevara, es la que Lázaro Carreter heredó y aplicó al desarrollo argumental de su obra de teatro, diferenciándose de toda la tradición cultural anterior en el concreto significado que adquiere la dualidad campo/ciu-

dad al referirse a un momento muy concreto de la historia del país. El autor recogió de *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* la estructura dual que separa a dos *modus vivendi* y la inclinación hacia la mejor consideración de uno de los dos, sin que puedan equipararse los elementos del binomio campo/corte con los del binomio pueblo/ciudad, por referirse a dos contextos alejados en el tiempo y en el significado que adquieren cada uno de esos cuatro elementos, tanto por separado como confrontados. Para Fray Antonio de Guevara:

“Es privilegio de aldea que allí sean los hombres más virtuosos y menos viciosos, lo cual no es así por cierto en la corte y en las grandes repúblicas, a do hay mil que os estorben el bien y cien mil que os inciten al mal. ¡Oh!, bienaventurada aldea en la cual el buen aldeano guarda el día del disanto, ofrece en la fiesta, oye misa el domingo, paga el diezmo al obispo, da las primicias al cura, hace sus Todos Santos, lleva ofrenda por sus finados, ayuda a la fábrica, da para los santuarios, empresta a los vecinos, da torrezno a San Antón, harina al sacristán, lino a San Lázaro, trigo a Guadalupe; finalmente, va a vísperas el día de la fiesta y quema su tabla de cera en la misa. No sólo es buena el aldea por el bien que tiene, mas aun por los males de que carece; porque allí no hay estados de que tener envidia, no hay cambios para dar a usura, no hay botillería para pecar en la gula, no hay dineros para ahuchar, no hay damas para servir, no hay bandos con quien competir, no hay cortesanas a quien requerir, no hay justas para se vestir, no hay tableros a do jugar, no hay justicias a quien temer; no hay chancillerías a do se perder, y lo que es mejor de todo, no hay letrados que nos pelen ni médicos que nos maten” [sic] (De Guevara, 1539: 179-180).

Y:

“Es privilegio de aldea que el hidalgo u hombre rico que en ella viviere sea el mejor de los buenos o uno de los mejores, lo cual no puede ser en la corte o en los grandes pueblos; porque allí hay otros muchos que le exceden en

tener más riquezas, en andar más acompañados, en sacar mejores libreas, en preciarse de mejor sangre, en tener más parentela, en poder más en la república, en darse más a negocios y aun en ser muy más valerosos” [sic] (De Guevara, 1539: 162).

Esto último es lo que pasa en *La ciudad no es para mí*, donde Agustín es terrateniente. Y prosigue:

“Es privilegio de aldea que cada uno goce en ella de sus tierras, de sus casas y de sus haciendas; porque allí no tienen gastos extravagantes, no les piden celos sus mujeres, no tienen ellos tantas sospechas de ellas, no los alteran las alcahuetas, no los visitan las enamoradas, sino que crían sus hijas, doctrinan sus hijos, hónranse con sus deudos y son allí padres de todos” [sic] (De Guevara, 1539: 163).

Por tanto, el “privilegio de aldea” era que “allí sean los hombres más virtuosos y menos viciosos”, mientras que “lo cual no es así por cierto en la corte y en las grandes repúblicas” (De Guevara, 1539: capítulo V), estando las razones diferenciales más relacionadas con la existencia de estamentos sociales, más o menos inclinado al vicio y a la corrupción moral, que con la diferencia de escala en la envergadura de los núcleos poblacionales, ya que al referirse a la corte aludía a una institución más que a una gran urbe<sup>184</sup>. La polisemia del texto permite apuntar lecturas que identifiquen la crítica hacia el modo de vida cortesano con una crítica velada al emperador Carlos I (Rabell, 1992), de modo que la identificación se produce entre la corrupción y la corte como representación del monarca y no entre la corrupción y el concepto de ciudad, independientemente de su tamaño.

Lázaro Carreter cita él mismo el referente literario en su *Autocrítica* periodística (ABC, 06/02/1963: 61), explican-

184 Durante el reinado del emperador Carlos I las instituciones de la Corona de Castilla se repartieron entre Burgos, Granada y Valladolid, sin que Madrid fuese capital hasta la llegada de Felipe II.

do que su obra no se trataba de una traslación directa del “privilegio de aldea”, teniendo razón en que la contextualización de la ficción que contiene su texto no resulta equiparable al contexto histórico de Fray Antonio de Guevara. La crítica a la vida cortesana de una exigua parte de la población del siglo XVI no se puede comparar con las transformaciones sociales y económicas de un sector más amplio de población que, además, vivía en el ecuador del siglo XX bajo un régimen dictatorial desde hacía más de 25 años. Argumento que no contradice que la estructura binaria de ambos textos sea coincidente.

Unos siglos más tarde el filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) también partió de la dualidad para teorizar acerca del origen de las diferencias sociales en su conocido texto *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres* (*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1755), donde distinguía entre las desigualdades naturales o físicas y las desigualdades morales o políticas. Para ocuparse de las segundas, describió la evolución humana como un tránsito desde un estado ideal, el del hombre salvaje, al estado civil donde habita el hombre civilizado, una etapa artificial donde cuajaron todas las desigualdades y todas las causas de la infelicidad humana. Al igual que sucede con Fray Antonio de Guevara, las coincidencias entre las ideas roussonianas y las cuestiones planteadas por Lázaro Carreter tienen unos lazos en común que deben tomarse con la distancia que exige su creación en tiempos, lugares y circunstancias alejadas. Mientras que Rousseau se preocupó por desentrañar el origen de unas desigualdades que repartían unos privilegios que unos gozaban en prejuicios de otros, en *La ciudad no es para mí* no se cuestiona en ningún momento la división en clases sociales ni las desigualdades económicas entre los ciudadanos, sean rurales o urbanos, aceptándose con naturalidad su existencia y la posibilidad de disfrutar de un ascenso social como el de Agustín hijo. La coincidencia está en la idea de partida de separar un supuesto estado humano ideal de otro estado corruptor de la esencia natural humana, pero mientras que para Lázaro Carreter el primero estaría asociado al ámbito

rural y el segundo al ámbito urbano, desde el punto de vista de Rousseau, tanto la sociedad de Calacierva como la de Madrid estarían englobadas en su idea de estado social y legal y, por tanto, corruptor y creador de las diferencias sociales.

Saltando de continente y de siglo, otro autor buscó en la vastedad de la naturaleza la verdadera esencia de la vida humana y fue más allá al retirarse de la vida social durante un periodo de tiempo, planteando una alternativa a la vida en común que no suponía un rechazo de la civilización, sino una búsqueda de los hechos esenciales de la vida. En su experiencia, recogida en el libro *Walden* (1854), Henry David Thoreau (1817-1862) explica que el lujo y la comodidad son innecesarios e impiden el progreso humano y describe su vida cotidiana, dividida entre las tareas básicas de supervivencia y la indolencia, como una forma de crecimiento individual y personal.

Estas referencias, carentes de una pretensión totalizadora que recoja todas las variantes, temas, autores y obras, son meros ejemplos de la falta de originalidad de la dualidad que parte de la división espacial de *La ciudad no es para mí* en dos ámbitos. Una división que impregna a los habitantes de ambos territorios, creándose una brutal diferenciación entre los habitantes de Calacierva y, por extensión, todos aquellos de procedencia rural, y los ciudadanos madrileños. La pertenencia a uno de los dos grupos es la responsable de la configuración de la identidad de cada personaje, de su aspecto exterior, modales y uso del lenguaje, pudiendo traspasar la frontera de separación, pero a costa de perder las referencias del grupo de procedencia. Por ejemplo, Agustín hijo ha pasado de ser un paleta en potencia a un acomodado ciudadano tras perder el contacto físico con Calacierva y olvidarse de todos sus referentes, desde actos tan nimios como beber en porrón hasta no recordar a ninguno de sus habitantes, aunque hayan compartido con él su infancia.

La diferencia entre los habitantes rurales y urbanos implica que las actividades laborales y de ocio tampoco sean compartidas, así como la forma de alimentación, la música de referencia o los sistemas de transporte. En el film la ordenación en pares, con mayor o menor grado de oposición,



impregna todo el argumento: labradores/médicos, chicas ancladas al pueblo/jóvenes urbanas, boina/pañuelos de seda, jotas/música pop, ir a pie/aeropuerto, ayuda mutua/intentos de estafa, queso en aceite/comida enlatada, ir a cazar/jugar al *bridge*, así hasta completar una lista casi infinita de objetos, acciones e ideas contrapuestas.

Las implicaciones de este sistema dual tienen más trascendencia que la pura organización interna de los elementos fílmicos y argumentales, ya que se acompaña de un enjuiciamiento que dota de valor a unos u a otros, siendo el protagonista el encargado de realizar esta valorización, responsabilidad heredada de la voz narrativa *over* del prólogo.



## Estrategias de representación

### 3.3.1

#### La configuración del personaje principal

Tanto en la primera parte del film que transcurre en Calacierva como en las primeras escenas que tienen lugar en Madrid, el guion literario es más explícito y pródigo en la presentación y descripción de los personajes. Se trata de personajes planos, previsibles y encuadrados en la angustia de unos estereotipos reconocibles cuyo precedente se encuentra en la versión teatral. Todos ellos actúan como se espera de su género, profesión, edad y posición social y ninguno de ellos presenta las sombras y ambigüedades que pueden hacer más interesante y atractivo a un personaje.

En el inicio del film, frente al carácter anónimo de los habitantes de la ciudad, a los que hemos observado en su frenesí diario representado por el pluriempleado personaje de José Sazatornil, la voz *over* particulariza a los habitantes de Calacierva, seguidos por una cámara que los individualiza visualmente: “Este es el Jeremías, el cartero, desde hace treinta años todos los días ha de ir a la estación para recoger

Figuras 54 y 55. Fotogramas de *La ciudad no es para mí*.



el correo, aunque en realidad solo se recibe carta tres veces al mes. Pero hoy se ha recibido una, va dirigida al señor alcalde” (fig. 54).

El recorrido de Jeremías por las calles de Calacierva enlaza con la presentación de una de las “fuerzas vivas” del pueblo, el alcalde, cuya aparición merece una atención especial porque refuerza la adscripción del film a la comedia y contiene una cita a otra producción cinematográfica. Su primera imagen en pantalla, tumbado en el suelo, resulta muy poco honorable para su rango y va acompañada de un comentario de la voz *over*: “No, no está durmiendo la siesta, es que desde que un alcalde se hizo famoso porque encontró petróleo en su pueblo, el hombre se pasa horas y horas escuchando las corrientes del subsuelo, por si algún día sale también petróleo en Calacierva” (fig. 55). Con ese “también” se está aludiendo a la película *¡Aquí hay petróleo!* (Rafael J. Salvia, 1956), cita que se convierte en auto-cita cuando se observa que Pedro Masó fue guionista, junto a Rafael J. Salvia, del film. En él un pequeño pueblo tiene que gestionar el hallazgo de petróleo en sus tierras y decidir entre el bien común de los vecinos y los intereses de unos americanos que quieren explotar el yacimiento.

Por otra parte, que el petróleo que cree haber encontrado el alcalde sea el desagüe de aguas fecales del pueblo sirve para ridiculizar su figura y rebajar su nivel de autoridad, con intención de magnificar por contraste al personaje que todavía no ha aparecido y que se convertirá en el centro de la narración, Agustín Valverde.

La presentación del párroco del pueblo es más breve todavía. Después de que pase por la pantalla leyendo mientras la voz *over* se encarga de aportar información sobre Calacierva, vuelve a aparecer de forma fugaz en su iglesia, cuando se cruza con *Luterio*, que va a comunicar a Venancio que ha sido padre. El maestro no es presentado por la voz *over* y su primera aparición lo sitúa como testigo mudo de la partida de cartas de Agustín con el recaudador, sin que el resto de su presencia sea especialmente determinante en ningún momento.

De esta forma, ni la autoridad civil, ni tampoco el representante clerical o el encargado de la educación reglada se

sitúan por delante del pequeño terrateniente, creando una estructura social piramidal cuya parte superior está ocupada por los cargos comentados pero cuya cúspide está reservada al protagonista<sup>185</sup>. Agustín ha llegado a esta ubicación en la cima a través de la relación que establece con sus vecinos, basada en el reparto limosnero de sus bienes materiales, creando con ellos una relación de dependencia de corte muy paternalista que responde perfectamente al calificativo de la voz *over*: “Un patriarca”. Efectivamente, la subordinación de sus vecinos responde a la acción de extrapolar los principios de desigualdad y jerarquía vertical, de sexismo y de imposición de una autoridad central que caracteriza al “gobierno de los padres”, al patriarcado, pero además, de forma individualizada, ya que Agustín destaca con luz propia sobre la pequeña élite masculina del pueblo.

El posicionamiento social de Agustín en Calacierva es especialmente importante para entender los acontecimientos que tienen lugar en la primera parte del film en la población. Solamente alguien de sus características se atrevería a timar al recaudador de impuestos, representante del gobierno central, para más tarde repartir, con una actitud que roza lo chulesco, el dinero necesario para pagar todos los recibos de contribución de sus vecinos. Ante esta actitud el espectador puede preguntarse para qué era necesario timar con la baraja al recaudador si más tarde no asume su culpa por el delito y acaba pagando él mismo los recibos sin dificultad. ¿Por qué no pagarlos directamente cuando llegó el representante del fisco? La respuesta puede hallarse en que esta escena forma parte de los recursos que Lázaro Carreter y los posteriores guionistas emplearon para la construcción del personaje.

185 Sobre la estructura social de un pequeño pueblo español hay dos ejemplos en la ficción tardofranquista española muy interesantes y opuestos. Por un lado, la visión ácida del film *El extraño viaje* (F. Fernán Gómez, 1964) y por otro, la serie televisiva *Crónicas de un pueblo* (TVE, Antonio Mercero y otros, 1971-4). Sobre la serie, ver: Rueda Laffond, J. C. (2006). Ficción televisiva en el ocaso del Régimen franquista: *Crónicas de un pueblo. Área abierta*, nº 14, 1-18, donde se explica que la serie se creó con la finalidad de “difundir los preceptos recogidos en el Fuero de los Españoles mediante un formato de relatos de ficción de corte ejemplarizante” (p. 7).

Agustín es capaz de hacer trampas al *tute*, pero incapaz de aprovecharse de un ser supuestamente inferior, como ocurre con el intento de timo de la estampita a su llegada a Madrid. Agustín es, así mismo, capaz de enfrentarse a la autoridad si lo cree necesario para ayudar a los más desfavorecidos. Y Agustín es finalmente capaz de recurrir a su propio dinero si no queda otra solución. Su benevolencia descansa, pues, en los principios de la defensa del débil y de la caridad, más cercanos al paternalismo de raíz cristiana que al cuestionamiento de las estructuras sociales y al deseo de consecución de una justicia social igualitaria. Agustín reparte sus bienes para que nada cambie en Calacierva, para que los pobres sigan siendo pobres, para que Belén se quede en casa tejiendo “sentadica” [sic] y para que el control de la economía siga estando por encima del poder civil, religioso e institucional.

En esta caracterización de Agustín como el patriarca plenipotenciario de Calacierva sus acciones arrinconan a su aspecto físico, a sus modales y a su forma de hablar. Estas características, que configuran igualmente al personaje, en Calacierva tienen una importancia secundaria porque simplemente ubican al personaje en su contexto. Agustín usa boina y bebe en porrón, como todos los de su pueblo. Su vestimenta y su habla no desentonan del resto de vecinos, al contrario, le ayudan a la integración en un núcleo social donde solamente el cura, más joven, posiblemente foráneo y más educado por haber pasado por el seminario, tiene un habla más estándar alejada del fuerte acento aragonés de Agustín. Sin embargo, con su llegada a la ciudad, son estas características externas, evidentes e hiperbolizadas, las que forman una de las piezas de su conversión en un paleta y las que hacen que su desubicación sea más acentuada. Será después cuando empiece a darse cuenta de los problemas que acechan a su familia, cuando su carácter patriarcal y sus principios de autoridad sobre los demás salgan a flote de forma implacable y logre imponerse, a pesar de llevar boina y seguir bebiendo en porrón.

Una constante en todo el film es que las distintas categorizaciones de Agustín, ya sea como terrateniente o como paleta, están relacionadas directamente con la presencia o



Figura 56. Fotograma de *La ciudad no es para mí*.

ausencia del resto de personajes. Por ejemplo, su condición de viudo no debe ser un hecho que deba pasarse por alto, porque justifica el viaje a la casa de su hijo en la ciudad, pero también le permite una libertad de movimientos y una concentración del poder que no sería posible si estuviese casado. Como se ha visto, el estado civil de los personajes masculinos principales es invariablemente el de casado o viudo, siendo la única excepción la necesaria soltería de don Mariano en *¡Se armó el belén!* En este caso, la viudez de Agustín condiciona el desarrollo de una trama centrada de forma muy extrema en su figura, pero también permite la creación del juego simbólico entre el retrato de Antonia, su esposa, y el cuadro de Picasso de la casa de su hijo, así como su utilización discursiva al convertirse en modelo de conducta para las mujeres de la familia, incluida la criada.

La presentación en pantalla del protagonista, ausente en los minutos iniciales de rodaje debía ser especialmente tratada y está realizada con cierto efectismo. La voz over, tras aseverar que “ya conocen ustedes a los vecinos de Calacierva”, afirma que “bueno, nos falta uno, Agustín Valverde, el tío Agustín. (...) Es un alma de dios que ha ido repartiendo sus ahorros para remediar las desgracias de los demás. Un pedazo de pan, un patriarca”. Tras las palabras “un patriarca”, el plano general de la puerta de la casa de Agustín (fig. 56) da paso a la primera aparición en pantalla



Figura 57. Fotograma de *La ciudad no es para mí*.

del protagonista (fig. 57), cuando ya han transcurrido más de ocho minutos de acción, sin que esta tardanza le reste protagonismo.

El aspecto físico de Agustín es heredado de la versión teatral y muestra a un hombre maduro vestido con camisa totalmente abrochada, chaqueta de paño, boina calada y pitillo en la boca. Todo en él muestra un origen rural, provinciano, semejante al de los hombres que le rodean y lo suficientemente distinto del aspecto del recaudador de impuestos. El peinado, la barba poco rasurada, los ademanes bruscos, el fuerte acento aragonés y el porrón de vino acaban de formar su imagen.

Así pues, hasta ahora el espectador cuenta con la información que ha proporcionado la voz *over* y la recibida visualmente en esta primera escena, que ha aportado el conocimiento sobre el aspecto físico y sobre su forma de actuar. Rodeado de la élite de Calacierva (alcalde, maestro y párroco) y de otros hombres del pueblo, Agustín ocupa el

centro de la escena porque es quien desarrolla la acción, es quien está jugando al *tute* con el recaudador y quien, claramente, está haciendo trampas en el juego entre trago y trago del porrón. Esta ubicación en el centro de la narración no la abandonará en todo el film ya que son escasísimas las escenas que no cuentan con su presencia física, en las que él no sepa lo que sucede o en las que no se hable de él. Aparece físicamente en las escenas número 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55 y 56. Es citado por la voz *over* en la escena 6 y por sus vecinos en las escenas 31 y 32, las de la lectura de su carta. Agustín escucha la conversación de Luchy y Ricardo en las escenas 24 y 47 y aparece en los títulos de crédito finales. De forma que solamente está completamente ausente en 8 de las 56 escenas y en los títulos de crédito iniciales (fig. 58).

Una vez constatada su omnipresencia, continuemos con la configuración del personaje. Con las escenas de la primera

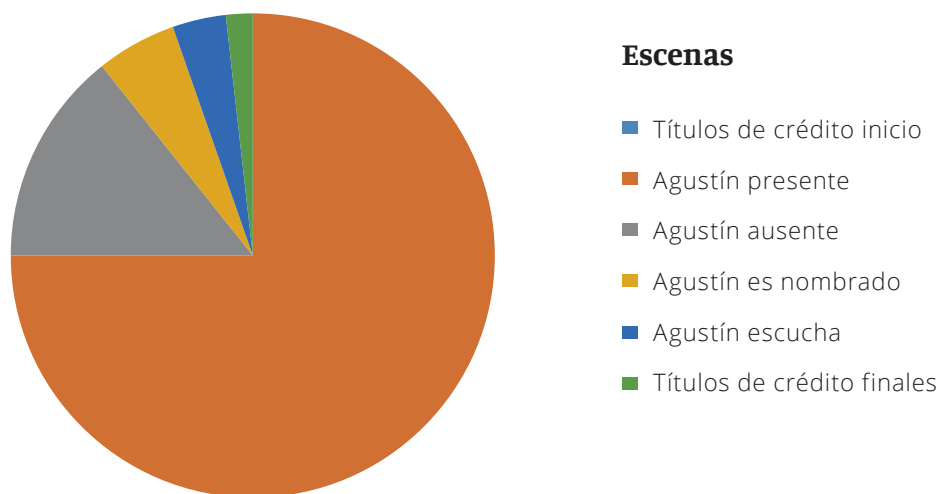


Figura 58. Elaboración propia.

parte de la acción en Calacierva se completa la caracterización de Agustín como el “tío Agustín”, un hombre que es desprendido materialmente y se preocupa por el bienestar de sus vecinos, aplicando de forma directa el concepto cristiano de caridad sin cuestionar en ningún momento cual es el origen de las desigualdades económicas que se viven en el pueblo y que obligan a algunas familias a aceptar su limosna. Una figura que ocupa un espacio de poder por encima del civil y del religioso y cuya devoción por parte de los calacervatinos se manifiesta cuando sale de su pueblo despedido por una multitud. Pero es necesario hacer notar que la posición que ocupa dentro de la pequeña élite de Calacierva la comparte con otros hombres y su pertenencia al género masculino es un hecho que determina su relación con el resto de personajes, desde su homosociabilidad hasta el poder jerárquico que ejerce sobre las mujeres de su familia.

En las escenas de la primera parte en Calacierva algunos pequeños detalles dan cuenta del tipo de vida de Agustín.

Por ejemplo, a través de una conversación aparentemente intrascendente, se informa de su gusto por la caza y de la posesión de una escopeta, que se suma a la afición por los juegos de cartas precedente. Al parecer, pocas aficiones más se pueden tener en un pueblo como Calacierva y deben ser comunes al resto de sus vecinos. De hecho, sus salidas a cazar eran con el alcalde y se adivina que sus relaciones sociales no salían del cerco de una homosociabilidad, reducida a un pequeño grupo masculino que aparece al completo en su despedida, que no es rota por la presencia de Belén, cuya debilidad física es reflejo de la fragilidad del género femenino, siempre dependiente y subordinado al masculino. No debe ser casual que Belén viva con su abuela, lo que explicaría que la sentimentalidad y admiración que muestra hacia Agustín sea porque carece de una figura masculina en su casa.

La construcción de la masculinidad del personaje se completa con una llamativa concepción de la virilidad.

Aunque Agustín sea viudo la presencia icónica de Antonia, su memoria y su recuerdo están muy presentes en la vida de Agustín. Su retrato aparece en numerosas escenas y a él se dirige directamente cuando vuelve a vivir en Calacierva. Quizás sea la presencia casi fantasmal de su esposa la que le impide expresar un deseo sexual que parece haber muerto cuando enviudó. Pero como en la concepción patriarcal de la masculinidad uno de los baremos que miden la virilidad es la potencia sexual, el honor masculino de Agustín queda limpio cuando él mismo relata, antes de partir a la ciudad, que su difunta esposa le decía, refiriéndose a su vida íntima: “¡Hay que ver, maño, con lo pequeñico que eres y la guerra que das!”. Esta ausencia del deseo sexual debe proceder de la concepción del personaje original y es atribuible de forma directa a Lázaro Carreter, quien, o bien consideró que no era necesaria ninguna explicitación del deseo sexual del protagonista o bien creía que era moralmente reprobable. En cualquier caso, los guionistas de la película se atuvieron a ella al no considerar la posibilidad de introducir ninguna escena que contradijese la elección de Lázaro Carreter. Como se verá en los siguientes estudios de caso, los protagonistas de la mayoría de los films posteriores cambiarán esta tendencia de forma llamativa.

Otra característica más de la masculinidad del protagonista es que su rectitud moral, sus acciones decididas y su ostentación del poder es compatible con la expresión de sus sentimientos y con escenas en las que casi llora, como en el interior del autobús que lo aleja de Calacierva, aunque se empeñe en disimularlo: “Cierra la ventanilla, tú, que me está cegando el polvo”, o cuando los últimos planos recogen sus sollozos ante el homenaje público final. Un homenaje que termina de construir al personaje a través de la reafirmación de su adhesión a un modelo concreto de masculinidad y de una proyección social que le sitúa en el vértice de la estructura social del pueblo.

Pero si la construcción del personaje se ha basado en la similitud en las secuencias que tienen a Calacierva como escenario, a partir de su llegada a Madrid se realizará a través de la diferencia y de la otredad.

### 3.3.2

#### **El estereotipo del paleta**

El punto de inflexión en el personaje de Agustín es su llegada a Madrid. El estereotipo de pueblerino bien situado económicamente, ubicado en la élite de poder local, que goza del reconocimiento del resto de convecinos y que ejerce su poder sin cortapisas, ni siquiera legales, se reconvierte en el estereotipo del paleta rural que es incapaz de enfrentarse al espacio y modo de vida de la gran ciudad, quedando merma- das todas sus capacidades y resultando insuficientes o inadecuadas para solventar los retos de la vida diaria urbana.

Como se ha indicado, el tío Agustín de Calacierva sufre una redefinición a su llegada a Madrid que lo transforma en el Agustín paleta que percibe la ciudad como un medio hostil, vasto, antagonista, incompatible con su forma de vida, corrupto y corrompedor de la normatividad de la vida familiar y social. Un lugar en el que se encuentra perdido desde el primer momento y en el que debe desarrollar todos los recursos posibles para solventar todas las pruebas que la modernidad le plantea. Un espacio social donde no le es reconocido su estatus y donde todo su esfuerzo se encauza en intentar recomponer las desviaciones que percibe en su inmediato entorno. Con su llegada a la capital se produce un reajuste bidireccional en el que él percibe la ciudad como un espacio adverso y al mismo tiempo, la ciudad le recrimina sus carencias catalogándolo como un paleta.

Agustín sufre una especie de desdoblamiento que depende directamente del espacio físico en el que se encuentra en cada momento, ya que mientras que en Calacierva es “un patriarca”, como lo describe la voz *over* introductoria, en Madrid representa el arquetipo de paleta incapaz de desenvolverse por desconocer los códigos urbanos, sin que ambas caracterizaciones sean ni intercambiables ni incompatibles. Este desdoblamiento del personaje o, mejor dicho, transformación, es percibido con naturalidad por el espectador, tanto ahora, que ya se conocen todos los films que protagonizó con el estereotipo creado, como en el momento de



su realización, ya que ese mismo proceso lo vivían en sus carnes muchos de los españoles de ambos sexos que abandonaban sus localidades para emigrar a las ciudades grandes del centro, el norte y el este peninsular.

El movimiento migratorio interior está presente en el film encarnado en el personaje de Filo, no en el de Agustín, ya que él no se desplaza a Madrid buscando un empleo. Filo representa a las 466.755 personas que en 1965 dejaron sus hogares en distintas provincias para ir a vivir a Cataluña, a la entonces denominada Vascongadas y a Madrid (FOESSA, 1966: 57). La característica forma de hablar de Gracita Morales no da ningún indicio del pueblo de procedencia de Filo. Según los niveles de población de los municipios de salida, el pueblo de Filo estaría, por probabilidad matemática, en la franja de poblaciones con menos de 2.000 habitantes o entre 2.000 y 9.999 habitantes, ya que eran los que tenían niveles más altos, con un coincidente 27,2 por cien (FOESSA, 1966: 59). Esta indeterminación geográfica tiene efectos beneficiosos en la recepción del film, ya que facilita la identificación del espectador medio, el cual podría proceder de Extremadura, Andalucía, Galicia o distintas provincias castellanas.

Filo condensa el prototipo del emigrado interior: de origen rural, de formación académica escasa, ocupado en trabajos del sector secundario y terciario y en edad de actividad laboral. La intención de conocer cuantitativamente los niveles de población activa femenina en los años sesenta choca con el problema de carecer de fuentes estadísticas fiables porque los tipos de trabajos desarrollados por las mujeres escapaban a menudo de las encuestas de población y de los índices estadísticos oficiales. Las mujeres casadas se dedicaban a las tareas domésticas y un número no determinado compaginaba esta actividad con trabajos a tiempo parcial no dados de alta en el seguro social. Lo mismo ocurría con las solteras, abocadas al trabajo doméstico de su núcleo familiar de forma paralela a su posible actividad laboral fuera del hogar. Es por ello que el informe FOESSA admite una infraestimación de la actividad laboral femenina y la relatividad de los datos que confirman la incorporación de la

mujer a la población activa: desde el 15,83% en 1950 y una estimación del 28% para 1965 (FOESSA, 1966: 62).

Los tipos de trabajo desempeñados por las mujeres es otra característica determinante del perfil laboral femenino. Algunos sectores estaban totalmente vedados a las mujeres; en algunos, su presencia era significativa, como el sector textil, de calzado y el papel; otros estaban dominados por ellas, como la enseñanza básica, y había uno que estaba totalmente copado por la presencia femenina: el servicio doméstico. En el informe FOESSA correspondiente a 1965 se recogen las proporciones del servicio doméstico en cada provincia española contando el número de mujeres dedicadas a la actividad por cada 10.000 habitantes, volviendo a recordar que estos datos reflejan solamente las que estaban dadas de alta en el seguro social. El número más bajo (19 por cada 10.000 habitantes) corresponde a Orense y el mayor a la ciudad de Madrid, con 344 por cada 10.000 habitantes, muy por delante de Barcelona, con 117 (FOESSA, 1966: 65). La capital concentraba así la mayor cantidad proporcional de hogares con servicio doméstico, de forma que Filo conectaba directamente con esa realidad social en la cual se encontraba una gran cantidad de chicas de poblaciones pequeñas que, o bien ya habían emigrado, o bien se disponían a hacerlo.

Distinto es el caso de Agustín, cuya estancia en Madrid no tiene nada que ver con los movimientos migratorios de origen económico, ya que no pretende realizar ninguna actividad laboral en la ciudad<sup>186</sup>. Su presencia sirve para confrontar dos modelos económicos y permitir el flujo de dinero de Madrid a Calacierva, mostrando así la necesidad y naturalidad del proceso de transformación económica. Más recalable es su presencia desde el punto de vista familiar porque cuando se dirige a la ciudad, la figura de autoridad se transforma en un binomio aparentemente contradictorio, ya que por una parte adquiere un estatus social de paleta, pero al mismo tiempo comienza a ejercer el poder de forma

186 Sobre los estereotipos del emigrante creados en el cine ver: Castiello, Ch. (2010). *Con maletas de cartón. La emigración española en el cine*. San Sebastián: Editorial Gakoa.

directa en la casa de su hijo, pasando de representar la autoridad a ejecutar el poder. Con su vuelta a Calacierva, donde es homenajeado públicamente por sus convecinos, vuelve a recuperar su figura de autoridad relegando la ejecución del poder en su hijo, solucionando así la fallida transmisión de poder que se había dado entre las dos generaciones y que ha tomado forma en el intento de infidelidad de Luchy.

Establecer estas tres fases es posible si se distingue entre autoridad y poder y en ellas cobra gran importancia la conversión de Agustín en paleta, porque, como se verá después, se construyó un estereotipo que se ha fijado en la cultura popular y se repitió a lo largo del ciclo.

Pero si Agustín no es un paleta durante todo el metraje, debe haber un momento preciso en que sufra una transformación que le lleve de la cúspide social de Calacierva a ser una figura “rústica y sin habilidad para desenvolverse en ambientes urbanos” (RAE, 2018). Ese proceso se reduce a un momento exacto y se expresa con un recurso visual que tiene lugar cuando Agustín llega a Madrid y se dispone a bajar del tren. Con una inhabilidad que no había mostrado hasta ese momento, sufre un traspies y está a punto de caer al andén (fig. 59, 60, 61 y 62), convirtiendo un acto gestual en un indicio, en la señal de que ya no es el mismo que salió de Calacierva, en su conversión en el paleta en la gran ciudad, una identidad que va a mantener hasta que regrese a su lugar de origen y recupere su posición social.

De esta forma, es la ciudad, Madrid, la que transforma al personaje en paleta, en una clasificación transitoria que depende del espacio y que emana de la mirada de los urbanitas. Una forma de otredad en la que el propio paleta no se reconoce como tal, puesto que para él lo extraño y lo innatural es lo urbano. Desde que Agustín desciende del tren en la estación de Atocha hasta que por fin llega al interior de la casa de su hijo suceden una serie de escenas, relatadas oralmente en la versión teatral, hábilmente aprovechadas en el guion cinematográfico y en la filmación de *Lazaga*. No por muy evidentes, los recursos visuales y narrativos de estas escenas dejan de ser adecuados a las necesidades discursivas. La conversión en paleta de Agustín se ve acom-



Figuras 59, 60, 61 y 62. Fotogramas de *La ciudad no es para mí*.

pañada por la ratificación de su bondad innata al evitar ser timado, queda en evidencia su inadaptación a la magnitud del espacio físico urbano y su incapacidad para orientarse por la ciudad y utilizar el transporte público y sufre una degradación social al ser obligado a subir a casa de su hijo por la escalera de servicio. La suma de todos estos elementos, concentrados en las ideas de desorientación, bondad y descenso social configura la conversión en paleta, la cual se verá ampliada en las escenas posteriores.

En una relectura del texto de Lázaro Carreter buscando las pistas explícitas que el escritor da para definir al personaje no se encuentra ninguna indicación directa sobre la forma de vestir de Agustín, salvo el detalle, recogido en el film, de su llegada al piso de su hijo “con la maleta y dos pollos” (Ángel Lozano, 1970: 24). Solamente hay ciertas referencias a su condición rural:

— Filo. — (Entrando) Oiga, señora, ese tío grullo ¿quién es?

— Luchy. — ¡Mi cruz! Anda a abrir la puerta.

— Filo. — ¡Ay, qué tío! A mí me hace gracia... Es más zafio que yo, ¿verdad?

— Luchy. — Su mujer era peor. Aquella comía los plátanos sin pelarlos.” (Ángel Lozano, 1970: 27).

También se señala cierta evolución, fruto de su vida en la ciudad: “Sentado en una silla, oyendo la radio que transmite el célebre chotis, está AGUSTÍN, más elegante. Le han puesto una corbata roja. Transcurren unos segundos...” (Ángel Lozano, 1970: 37).

Por tanto, el aspecto físico de Agustín Valverde, con varias descripciones en la obra original, se determinó y fijó en las numerosas representaciones teatrales de la obra que realizó la compañía de Martínez Soria de forma que, después de varias temporadas, ya era familiar a unos espectadores teatrales que, posiblemente en gran número, pasaron a ser espectadores cinematográficos.

La caracterización teatral de Martínez Soria partiría del aspecto común de un varón de mediana edad del medio rural e incluía una serie de prendas de vestir que acabaron siendo



Fig. 63. Martínez Soria caracterizado como Agustín Valverde en el teatro. Fuente: <<http://www.donpacomartinezsoria.com>>.

recurrentes, como la boina, la faja negra, la camisa blanca abrochada hasta el cuello, las botas y la chaqueta de paño grueso o de pana, a las que se añadía un maquillaje que hacía resaltar ciertos rasgos faciales, como las cejas y la barba incipiente (fig. 63). Las lentes que Martínez Soria usaba en su vida diaria fueron eliminadas, como en todas sus interpretaciones teatrales y cinematográficas. El conjunto se completaba con la maleta de material pobre que portaba al llegar a Madrid y los dos pollos vivos que intentaban, en vano, establecer un puente entre el modo de vida rural y el urbano.

Esta caracterización se mantuvo en la versión cinematográfica y en todas las escenas del film aparece ataviado con una vestimenta adecuada al ambiente de Calacierva pero que en Madrid contribuye a categorizarlo como el prototipo de paleta recién llegado del pueblo. Una vez que llega a la casa de su hijo se constata que su aspecto desentona con el piso urbano y moderno, y el uso de su navaja en algunas escenas y, sobre todo, del porrón que ha llevado consigo, recalcan la diferencia.

El perfil se completa con otras cuestiones, como el habla peculiar de Agustín, que está en la obra teatral original y se mantuvo en el guion cinematográfico. Su habla no está compuesta por una yuxtaposición aleatoria de errores fonéticos, gramaticales y sintácticos, sino que responde a una variante del castellano utilizada en Aragón que Lázaro Carreter conocía tanto por ser aragonés como por su formación como lingüista. De hecho, en 1945 publicó un opúsculo de 26 páginas titulado *El habla de Magallón. Notas para el estudio del aragonés vulgar*, reeditado posteriormente<sup>187</sup>. En él, el filólogo hace un análisis fonético, morfológico, sintáctico y léxico del habla de los magalloneros, existiendo grandes coincidencias entre sus modismos y los utilizados por Agustín Valverde.

El habla del personaje ha sido objeto de estudio de Margarita Porroche Ballesteros, quien en su “Estudio de una elaboración humorística del español hablado en Aragón” recayó en Agustín Valverde porque “por nuestra parte, en la búsqueda de un texto que nos permitiera hacer algunas consideraciones sobre el español que en la actualidad se habla en Aragón, nos hemos decidido por una grabación de hace unos años obtenida en una emisión de Radio Zaragoza”. Ese texto es una de las grabaciones sonoras que se conservan: “Se trata de un monólogo interpretado por Paco Martínez Soria, perteneciente a *La ciudad no es para mí*, obra que representó en el teatro y que fue llevada al cine en 1967 por Pedro Lazaga” (Porroche Ballesteros, 2004: 208). En su análisis del habla baturra incide en su función cómica y desmenuza sus características fonéticas, semánticas y gramaticales. Fonéticamente Agustín presenta un fuerte acento aragonés, un volumen de voz ligeramente superior al normal y una entonación y modulación que le adscribe al ámbito rural. Su léxico también constituye una variación del castellano al utilizar palabras en desuso, como “moquero”, o propias del ámbito rural, a las que se suman las incorrecciones sintácticas y el uso de modismos.

187 Magallón es un pueblo de Zaragoza íntimamente relacionado con Lázaro Carreter, ya que allí habían nacido sus padres y allí es donde reposan sus cenizas desde su muerte en 2004.

Otro análisis del habla del personaje, menos exhaustivo, se encuentra en la tesis *Crítica literaria y creación teatral en Fernando Lázaro Carreter*, donde la autora enumera algunos de los errores lingüísticos más evidentes, como las terminaciones sin la “d” intervocálica en los participios verbales, la eliminación de la “d” final en algunas palabras, las contracciones resultantes de la unión de algunas preposiciones y adverbios, el uso abusivo de los diminutivos acabados en -ico, así como los constantes errores fonéticos, léxicos y sintácticos, a los que se suma el uso de modismos, refranes, apodosos y vocabulario típico de las zonas rurales (Arroyo Martínez, 2013: 847). La finalidad de este uso del lenguaje, tanto en la obra teatral como en la cinematográfica, es la de definir al protagonista, pero también la de producir situaciones cómicas en las partes de la diégesis que transcurren en Madrid, ya que en Calacierva el habla de Agustín coincide con el de sus paisanos.

La ventaja de otorgar al protagonista un habla baturra es que permitía ubicar el origen de Agustín en una zona rural y, al mismo tiempo, no planteaba problemas lingüísticos por ser esta una variante del castellano y no una lengua distinta, estando casi de más recordar que desde la Ley de Defensa de la Lengua de 1941, hecha a imagen y semejanza de la Ley de Defensa del Idioma de Mussolini de 1930, la única lengua oficial del Estado era el castellano y el uso del resto de lenguas estaba legalmente prohibido y condenado al uso en el ámbito privado. La voluntad de Lázaro Carreter de que fuese Martínez Soria su intérprete y la capacidad de este para reproducir el habla aragonesa completaban el número de razones de la elección del escritor.

A la forma de hablar de Agustín se oponen la de los habitantes de Madrid y su propia familia, ya que tanto su nuera como su hijo, a pesar de ser de Calacierva, han eliminado cualquier coincidencia con el habla baturra y se expresan en un castellano correcto y neutro. También difiere del modo de hablar de los amigos de su nieta, que utilizan un lenguaje lleno de expresiones modernas en la época que sirven para marcar las diferencias entre las dos generaciones.

La importancia del personaje de Agustín Valverde es que concentró y reelaboró los atributos de la figura del paleta, creando un estereotipo que sirvió de guía para el resto de las producciones. La creación del personaje fue tan efectiva y tuvo tanta repercusión que acabó convertido en sinónimo del concepto, en el paleta por antonomasia del imaginario colectivo. De este estereotipo de cateto, palurdo o paleta, se originan dos grandes líneas. Una, le conecta con ejemplos anteriores del mismo tipo de personaje, mientras la otra refleja su influencia tanto en el resto del corpus como en otros actores u obras.

La primera se divide a su vez en dos grandes campos, el primero lo componen las referencias literarias, periodísticas y de otros documentos escritos y el segundo está formado por los antecedentes audiovisuales. La segunda línea abarcará la cinematografía, la música y las actuaciones humorísticas televisivas.

A continuación se verá cómo el término<sup>188</sup> y la figura del paleta no eran novedosos en la cultura española y cómo, si se lanzan sondas hacia distintos ámbitos, es posible encontrar precedentes y referencias que van aportando datos sobre dicha figura.

Algunos actores de la escena teatral española, de los que se conservan referencias por el alto grado de popularidad que alcanzaron, interpretaron obras que de forma parcial pueden considerarse un precedente de la figura del paleta posterior. Es el caso de Cosme Pérez (1593-1672), conocido *in arte* como Juan Rana<sup>189</sup>, un actor vallisoletano que durante

188 El término paleta puede derivarse de “pala”, el objeto con el que se identificaba a los labradores, de forma que la designación reduccionista encierra un sesgo peyorativo que surge de la posición de superioridad de los urbanitas: “Villano, rústico, cateto, cazurro, patán, pueblerino, destripaterrones, palurdo, zote, cerril, majagranzas, zafio, ignorante, paleta, papamoscas, bausán, etcétera son elementos de una dilatada tradición lingüística en la que cristaliza el desprecio de la cultura urbana por el mundo rural” (Gómez-Porro, 2000: 17).

189 Una biografía del actor y una explicación de su nombre artístico se encuentran en: Sáez Raposo, F. J. (2003). *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Este estudio se completa con la edición crítica de dieciséis piezas breves inéditas protagonizadas por el actor.

el Siglo de Oro alcanzó tal popularidad que le llevó a actuar en la corte de Felipe IV (Lobato, 1999). En sus comedias representó papeles variados, incluso hay una línea de investigación sobre el carácter homosexual de sus personajes (Serralta, 1990; Thompson, 2006), pero los que interesan son aquellos que basaban su comicidad en la simpleza e ignorancia del personaje. Por ejemplo, en el entremés titulado *Las burlas del doctor a Juan Rana en las fiestas del Retiro. Año de 1655*, de Pedro Rosete, el personaje principal, llamado Juan Rana<sup>190</sup>, es un bobalicón zampón a quien su mujer y un doctor engañan de forma graciosa para introducir gran cantidad de viandas en su casa evitando que se las coma, pero finalmente les gana la partida con sus mismas tretas. La natural ignorancia y su indefensión ante el engaño de este tipo de personajes es la característica que coincide con la imagen general del paleta y la destreza final que manifiesta es similar al ingenio que siglos después demostrará el personaje de Agustín Valverde.

Esta imagen del paleta ignorante es la que permite que en *La ciudad no es para mí*, tras la inmediata llegada de Agustín a Madrid, éste sufra un intento de estafa. La propensión del paleta a ser susceptible de engaño, como se ha visto, no es era nada novedosa y aparece en obras como la titulada *La chaquetilla azul ó Un roto para un descosido: novela de puntas*, escrita en 1890, en el siguiente fragmento:

“Y sin hacer más averiguaciones, subió en el tranvía de Pozas y se trasladó á la Cárcel Modelo.

Era la hora de comunicación, y no tardó en presentarse á su vista el novillero.

— Necesito de ti— dijo Pepito.

— Pus ahora no púe ser porque estoy enchiquerao.

— ¿Es de gravedad por lo que estás aquí?

— Na. Que dicen que si le he timao cinco duros á un paleta que venía á contratar una cuadrilla, y como no tengo dinero pa la fianza...

190 Se produjo tal imbricación entre el actor y sus personajes que algunos de ellos tomaban su sobrenombre.

— Bueno, corre de mi cuenta” (Mínguez, Carmena y Millán, De Cavia, 1890: 69) [sic en todo el párrafo].

La caracterización del paleta se conseguía a través de su idiosincrasia y de sus formas de comportamiento, pero también a través de su indumentaria. La forma de vestir como distintivo del paleta aparece en *Ecos de un rincón de España: impresiones de un paseo*:

“Los carruajes cruzaban la Plaza Mayor, se dirigían por San Benito y abocaban á la plazoleta de Fabioneli donde se resolvía como un hormiguero la heterogénea concurrencia; el aparejo redondo de la lugareña al lado de la elegante vallisoletana, la chaqueta burda del paleta rozando la levita cortada por Lozano ó por Fournier; la bota repleta del de Toro y La Nava, junto á los elegantes gemelos del señorito: el pañuelo de colorines contrastando con la mantilla clásica de encajes, el sombrero junto con la felpa, y todo ello formando un conjunto estraño lleno de vida y animación” (Domínguez, 1890: 132) [sic en todo el párrafo].

Su forma de vestir está directamente relacionada con sus lugares de origen, asociados de forma constante con el ámbito rural. En *Bocetos de una época: (1820-1840)*, Manuel Chaves incluye un personaje calificado de paleta cuya ruralidad se ve exponencialmente aumentada cuando toma contacto con la ciudad:

“En los asientos del interior, se veían dos damas de edad respetable acompañadas de un barbi-lucio, cariredondo y afeminado, un militar de grave aspecto y un par de frailes de luengas barbas y pocas carnes, que todos no habían de ser gordos y mofletudos. En la rotonda se había acomodado un matrimonio con varios chiquillos, que no cesaban de hacer travesuras infantiles, y allá en cupé, iban tres estudiantes mal vestidos, pero de buen humor que chanceaban y reían á costa de un paleta que nunca había salido del lugar que le vio nacer, donde era un verdadero personaje, y del que no saliera jamás á no ser

por la muerte de un pariente cercano, que le obligaba á pasar á la Corte” (Chaves Nogales, 1892: 42-3) [sic en todo el párrafo].

Eludiendo la supuesta falta de cultura del paleta, en 1902 vio la luz *Disparates de un paleta improvisador*, donde Periquito Andrades se define como un paleta de cuya mente han salido los versos disparados que conforman el libro.

Unos años más tarde, el 25 de abril de 1935 se estrenó en el Teatro Chueca de Madrid la obra *El paleta de Bórox. Comedia cómica en tres actos*, una comedia rural escrita por F. Ramos de Castro y Anselmo C. Carreño que transcurre en el imaginario pueblo de Ugenita, en el cual, tienen lugar sucesos relacionados con la gran fama del torero Domingo Ortega, el paleta de Bórox, según narran sus propios autores en una *Autocrítica* (*ABC*, 25/04/1935: 49)<sup>191</sup>.

El personaje del paleta no fue exclusivo de la literatura. Uno de los personajes de *La cuadrilla del cojo: zarzuela cómica en un acto y en prosa* de Ventura de la Vega, estrenada el 26 de junio de 1897, tiene un personaje que directamente se llama “Paleta”, pero es secundario y prácticamente no interviene en la obra, sin que tenga ninguna relevancia argumental.

Se suele identificar al paleta con una persona inculta e ignorante y así es en el *Doctrinal taurómico de Hache*: “Pregúntesele á un paleta qué opina de los cuadros del Museo, y contestará que todos son por el estilo, y quien más, mostrará su simpatía por éste ó por aquél, según el asunto, pero no por la bondad de cada uno” (Fernández de Heredia, 1904: 278) [sic en todo el párrafo].

A pesar de que el término siempre ha remitido a la falta de educación y a la ignorancia, hubo un periódico que lo adoptó como nombre. El periódico *El Paleta. Periódico defensor de intereses morales y materiales y principalmente de la agricultura* se publicó en Osuna (Sevilla) entre el 20 de julio

191 Domingo Ortega (1906-1988), de origen muy humilde y apodado “el paleta de Bórox”, fue un torero que obtuvo un gran éxito, se casó con una noble y fue amigo y tertulio de pensadores y literatos de su época. En el ámbito taurino otro mote similar fue el de “el paleta de Galapagar”, asignado al ganadero Victorino Martín.

de 1902 y 1936. En la tesis doctoral titulada *Estudio de la prensa en Osuna. El Paleta ante los distintos regímenes políticos de la España de 1902 a 1936* se explica que el nombre de *El Paleta* no haría referencia “al ciudadano inculco, analfabeto y con escasos conocimientos culturales que es lo que significa este vocablo atendiendo a la definición dada al respecto por la propia Academia de la Lengua Española” (Moscoso Camúñez, 2017: 28), ya que este segmento de la sociedad, precisamente por su analfabetismo, no era el lector potencial del diario, sino que, teniendo en cuenta su contenido periodístico, aludiría a la parte de la sociedad “culto e ilustrada (el restante 20% de la población que sí sabía leer) a la que pretendía llamar la atención para que, consecuentemente, se levantara del letargo en el que se hallaba, política, social y económicamente hablando” (Moscoso Camúñez, 2017: 28). Si se atiende a este razonamiento, el término de paleta adquiere aquí un significado casi metafórico al servir de adjetivo para las personas que escapan del propio concepto y se caracterizan por la inacción social y política.

Siguiendo en el ámbito periodístico, en 1907 el semanario regional independiente *La voz de Peñafiel*, en un artículo sobre el crédito agrícola, planteaba la siguiente reflexión:

“¡Qué singulares cosas acontecen en la historia de los pueblos! No hace aún veinte años que el labriego laborioso, honrado, de manos encallecidas, por el sol tostadas, por el hielo llenas de grietas, se le llamaba despectivamente paleta, sinónimo de hombre rudo y záfio, hoy se adula servilmente al hijo nobilísimo de los campos, de él se hacen panegíricos frenéticos, rayanos en ocasiones á lo grotesco del elogio, y ninguno como el que fue ayer desdeñado, es ahora, según sus interesados apologistas de ocasión, el nervio del Estado, el sostén de la nacionalidad, el factor capitalísimo de la pública prosperidad y medro, la esencia de nuestra vida, honor y esperanza de España, y muchas más alabanzas que al despreciado de há poco tiempo, los lisonjeros de hoy tributan sin tasa ni medida” (*La Voz de Peñafiel: semanario regional independiente*, 03/1907: 2) [sic en todo el texto].

El mismo diario recogió una alocución sobre la conveniencia de que cada uno ocupe su lugar aludiendo a la desubicación del paleta: “El mismo papel que pinta un paleta en la ciudad pinta un señorito en el pueblo... el de tonto” (*La voz de Peñafiel: semanario regional independiente*, 11/11/1909: portada).

A principios del siglo XX existió un folleto que volvía a incidir en la desubicación del paleta en un espacio que no es el suyo. En 1918 se prohibió a los Tenientes de Alcalde la difusión de dicho folleto: “—Otra a los mismos señores, para que dejen limpia la vía pública los industriales, Casinos y Círculos donde haya establecidos veladores. —Otra a los mismos señores, prohibiendo la venta del folleto Los apuros de un paleta que se ha perdido en Madrid” (*Boletín del Ayuntamiento de Madrid*, 27/05/1918: 1.117).

De la publicación se volvía a dar cuenta años más tarde. En 1925 la sección de prensa *De la villa y corte. Informaciones y noticias de Madrid* del ABC afirmaba:

“Si en los tiempos en que era acogida la presencia de forasteros con el pregón de los vendedores ambulantes «Los apuros de un paleta que se ha perdido en Madrid» se ofendía a la clientela de romeros, bien desagraviada puede considerar la gente provinciana. Miles de madrileños y vecinos de la corte actuaron ayer de paletos contemplando y siguiendo las banderas y las peculiares milicias, miqueletes guipuzcoanos, miñones bilbaínos, somatenistas catalanes, etcétera, de algunas provincias, con lo que se puso de manifiesto la enjundia de la rima máxima de: «Procure ser en todo lo posible el que ha de reprender, irrepreensible»” (*ABC*, 23/01/1925: 21).

En 1953 se vuelve a aludir al mismo folleto: “Los forasteros— ya se liberaron de aquel mote de «paletos»— no podrán volver a sus pueblos contando cómo en la Puerta del Sol se pregonaba «el arte de no pagar al casero» y «los apuros de un paleta que se ha perdido en Madrid», ni podrán comprar en el arroyo «las gomas para los paraguas»; pero volverán a sus hogares maravillados del creciente progreso de la urbe, con sus magníficas avenidas, sus

rascacielos, sus artísticas fuentes, sus iluminaciones y su espíritu cada vez más alegre y acogedor” (*Fiestas de San Isidro*, 1953, Ayuntamiento de Madrid, s/n).

Un artículo periodístico de 1966 sobre una vendedora ambulante de la Plaza del Sol vuelve a recoger la memoria sobre el folleto *Los apuros de un paleta en Madrid*: “Entre los pregones famosos que recordaba Abdona figuraban los de hojas impresas, unas picarescas y otras «intelectuales», como «Los apuros de un paleta en Madrid», «Las picardías de las mujeres», «¡El tren expreso de Campoamor!» o «¡La desesperación y arrepentimiento de Espronceda!»” [sic]. Y prosigue: “Sus principales clientes eran los «soldados de rayadillo» que volvían de la guerra de Cuba. Se reunían frente al café de Correos, entre Preciados y Arenal, en la acera que por eso se llamó «de los repatriados»” (*ABC*, 25/05/1966: 99).

Volviendo hacia atrás en la cronología, de 1933 data el pliego de cordel titulado *Aventuras de Eutiquio y Pantaleón: los apuros que han pasado dos paletos que se han perdido en Madrid. Primera parte contada por ellos mismos y adaptada por Antonio Arnilla*. En la primera parte, a la que se ha tenido acceso, dos pueblerinos de Villafrondosa de los Barriales, provincia de Zaragoza, relatan su llegada a Madrid para asistir a la fiesta del aniversario de la II República y su tránsito por la ciudad hasta llegar a la Plaza 14 de Abril.

La comicidad del relato recae en la literalidad con la que se integran los nombres toponímicos madrileños dentro de la construcción del relato, algunos de los cuales todavía se utilizan, mientras que otros se cambiaron tras el periodo republicano. Por ejemplo, al inicio del relato los protagonistas dicen haber quedado “con la boca abierta en la misma puerta (la Puerta de Atocha), pero como eramos decididos, pensamos que por la Puerta había que entrar y seguimos adelante” [sic] y prosiguen: “Afortunadamente vino en auxilio nuestro la Ronda quien despues de presentanos á Méndes Alvaro y enseñarnos las Delicias, nos hizo saludar á Santa Isabel y Santa María de la Cabeza (la cabeza nos dolía ya) y a poco nos metemos en el Hospital para curarnos” [sic]. Evidente-

mente, los protagonistas han llegado, al igual que Agustín Valverde lo haría más tarde, a la actual estación de Atocha y están recorriendo las calles aledañas, sufriendo el mismo proceso de extrañamiento en un espacio que desconocen y con el cual establecen una relación distorsionada, al interpretar los nombres de las calles con una literalidad irreal.

El personaje del paleta acabó constituyendo un estereotipo que campó por la literatura: “Calçadas sobre las de Moratín aparecen las primeras figuras bretonianas: el erudito pedantón y botarga, el zafio y risible paleta, la mujer empalagosa y marisabidilla, la madre antipática y exigente, la hija gazmoña, con todo el séquito de peripecias íntimas que en ambos autores tiene aspecto común, distinto del de Molière” (Blanco García, 1891: 290).

A pesar de que España ha contado con otras grandes ciudades como Barcelona<sup>192</sup>, la construcción de la figura del paleta se suele subordinar a su llegada a Madrid. *La voz de Peñafiel* publicó una carta fechada en Madrid el 31 de mayo sobre la figura del paleta, donde se relata una divertida historia. Comienza diciendo que:

“De que los paletos son tontos, han hecho los madrileños una leyenda, y así se ríen de ellos porque se quedan indecisos al atravesar una calle en que cruzan multitud de automóviles y coches, porque marchan tres ó cuatro juntos, cogidos de las manos, ó porque se muestran como alelados ante un escaparate espléndido, ó ante un edificio monumental. Pero se equivocan de medio á medio, y yo creo que la mayor parte de esos Isidros, como despectivamente les titulan, salen de Madrid, haciendo chanzonetas y chirigotas á costa de los cortesanos” (*La voz de Peñafiel: semanario regional independiente*, 03/06/1910: portada) [sic en todo el texto].

192 En Cataluña el equivalente al paleta podría ser el *pagès*, pero este término alude a la persona que vive en el campo y se dedica a la agricultura, sin que necesariamente se traslade a la ciudad y sin que tenga tanta carga peyorativa. La palabra *xarnego* sí es un término peyorativo que se aplica a los emigrados en Cataluña que son castellano-parlantes, reduciendo a la lengua la característica diferenciadora, sin que haya una diferencia cultural o una inadaptación a la ciudad.



Después narra una escena que transcurre en un tranvía. Un pueblerino “completamente afeitado, traje negro de chaqueta corta, camisa limpia sin corbata, sombrero flexible de amplias alas, grueso calzado y manos callosas” es interpelado por el cobrador, que le invita a comprar un periódico sobre “los apuros y fatigas que ha pasado un paleta en Madrid” (*La voz de Peñafiel: semanario regional independiente*, 03/06/1910: portada). Ante la provocación el labriego contesta:

“Cuando caen en nuestros pueblos madrileños del fuste de usté, y observamos, por ejemplo, que no distinguen campos de trigo de campos de cebada, ni aciertan dónde está el Norte ó el Mediodía, y nos preguntan el número de mulatos que nos da la yunta con que aramos, creyendo que el mulo nace de la mula, á pesar de que en Madrid hay cielo y sembrados, y ganados, pensamos que son más bobos que nosotros, pero no nos reimos de ellos...” (*La voz de Peñafiel: semanario regional independiente*, 03/06/1910: portada) [sic en todo el párrafo].

En la *Compilación de leyes agrarias* de Marcos Izquierdo Herrero de 1924 se establece la siguiente clasificación:

“Los artesanos e industriales se han redimido por la ley, la razón y la costumbre. Los labriegos todavía no han llegado a entrar en el concierto social y son considerados los últimos de la escala humana; y como las voces de esclavo y siervo han pasado a la historia, al obrero agrícola se le llama gañán; al colono, paleta; al propietario, rural provinciano, y a todos isidros o catetos” (Izquierdo Herrero, 1924: 69).

En los textos anteriores el término “isidros”, como sinónimo de paletos, hace referencia a los pueblerinos que llegaban a Madrid durante las fiestas de San Isidro:

“Cuando más atractivos fueron los festejos celebrados en honor de Isidro, [...] fue en aquellos tiempos, todavía no lejanos, en que los disfrutaban no los madrileños nativos —muy festejados y festejadores durante todo

el año y sin motivos de santoral—, sino los auténticos «isidros», los paletos, catetos y palurdos llegados de la periferia al punto de la capital para divertirse a «lo grande y a lo gordo», o para montar sus negociejos [sic] callejeros de circunstancias. Sí los del arropo y la miel, los de los primeros botijos, los de las rosquillas de la Tía Javiera; familias pelmazas que pagaban con dos rispas de chorizos y una bota de tintorro «de la tierra» el largo hospedaje en casa de unos parientes urbanos. ¡Aquellas «isidradas» sí que tenían sabor, humor y pintoquesquismo, con letra de Luis Taboada y música de Federico Chueca!” (*Villa de Madrid*, año V, nº 20-21, 1966)<sup>193</sup>.

Abandonando la literatura y el periodismo, seguramente mucho más llenos de referencias a este tipo de personaje, se puede continuar con algunos de los precedentes audiovisuales.

En 1916 Francisco Camacho rodó la comedia silente *Los apuros de un paleta*, de seis minutos de duración, escrita por Pedro Pérez Fernández (1884-1956), el coautor de *Anacleto se divorcia*. Estaba protagonizada por Casimiro Ortas y Navarro, su hijo Casimiro Ortas y Rodríguez (1880-1947)<sup>194</sup> y la actriz Consuelo Mayendía. La trama del film de Camacho era sencilla: un pueblerino llega a Madrid y tiene dificultades en unas tiendas de la capital de la calle Diego de León, volviendo a incidir así en la llegada del paleta a la gran ciudad y en la ridiculización de su comportamiento como base de su comicidad. Francisco Camacho fue posteriormente director de *El cura de aldea* (1935) y ayudante de dirección en *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935).

Perdida la primera versión de *Nobleza baturra*, la dirigida por Florián Rey en 1935 es precisamente un referente imprescindible por la construcción que ofrece de una pequeña

193 Recuperado de: <<https://historia-urbana-madrid.blogspot.com/2013/05/especial-san-isidro.html>>.

194 Ver: Rivero, F. (s/f). Nuevas investigaciones sobre Casimiro Ortas. CHDE Trujillo. *Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura*, pp. 1-7.

e intemporal comunidad aragonesa regida por leyes ancestrales. Película baturra por excelencia<sup>195</sup>, explota todos sus referentes, desde la dedicación agrícola y ganadera al folclore musical, pasando por la estricta indumentaria, el fuerte acento aragonés y el sentimiento religioso concretizado en la devoción a la Virgen del Pilar. Elementos definitorios de una identidad aragonesa que no se presentaba incompatible con la construcción de un sentimiento nacional supra-regional.

A diferencia del pueblo de *Nobleza Baturra*, Calacierva ha sustituido los pañuelos baturros por una boina y una faja común a otras regiones, pero siguen rigiendo los mismos principios, el carácter mercantilista del matrimonio (“el macho se lo he regalao al chico del Cipriano pa que pueda casarse con la Águeda” [sic]<sup>196</sup>), la vigilancia masculina de la honra femenina y la estructura cerrada de la sociedad local.

Precisamente, la segunda versión de la historia escrita por Joaquín Dicenta, la de Juan de Orduña, vio la luz en 1965, con una renovación del reparto y un colorido que actualizaba solo externamente un mundo rural donde el aspecto estrictamente folclórico de sus habitantes, con chalecos, fajas, pañuelos y vestidos, se corresponde con el mantenimiento de las leyes más ancestrales: las dificultades de las relaciones interclases, la supremacía de los intereses económicos ante la libertad individual, la importancia de la honra femenina, el sometimiento a la voluntad paterna, el poder de la presión social en comunidades pequeñas, el sometimiento a la palabra dada con categoría notarial y el honor como condición indispensable de la hombría. Todo ello rematado con un final feliz donde logran encajar todas las piezas para que triunfe la historia de amor interclasista, porque el honor del pobre es más valioso que el poder del adinerado.

La diferencia radica en que la *Nobleza baturra* de 1965, una versión fiel que partía del éxito de la rodada en 1935 y jugaba la baza de sus nuevos intérpretes, mantiene la cronología de la diégesis, sin que se conecte con el momento

coetáneo como sucede en *La ciudad no es para mí*<sup>197</sup>. En el film de Lazaga, situado en una contemporaneidad negada en la versión de Juan de Orduña, el dinero adquiere una importancia ausente en un pueblo que “no se define en términos socioeconómicos, sino morales” (García Carrión, 2010: 96). Calacierva sí se define en esos términos socioeconómicos, porque frente al equilibrio que se parece gozar en el pueblo de *Nobleza baturra*, donde amos y peones trabajan en las labores agrícolas y ganaderas de autoabastecimiento y nadie parece tener carencias materiales, en el pueblo de Agustín sí se pasan penurias y él mismo es el encargado de intentar solventarlas con su propio patrimonio y el dinero en metálico de su hijo. Pero la diferencia más importante entre ambas comunidades es otra. En *Nobleza baturra* el cuestionamiento de la honra femenina de la protagonista es el fruto de un bulo y, gracias a la intervención de la Virgen del Pilar y al resurgimiento de la honradez en el personaje de Marcos, el nombre de la protagonista queda limpio y su boda es posible. En *La ciudad no es para mí* el peligro que corre la honra femenina, no como pérdida de la virginidad prematrimonial sino como infidelidad posmatrimonial, es fruto directo del contacto con la modernidad a través de la ruptura del pequeño universo rural donde los comportamientos individuales están controlados por la comunidad y del traslado al ámbito urbano.

La versión de *Nobleza baturra* de 1965, muy fiel a la anterior, adquiere un nuevo significado al situarse en pleno éxodo rural y en plena transformación social, insistiendo en mostrar a una pequeña comunidad rural que vive totalmente de espaldas a la urbanidad, en una cronología imprecisa, y cuyo único enlace con la ciudad es por ser el lugar donde se compra lo que no se puede producir y donde se ubica la Basílica de la Virgen del Pilar<sup>198</sup>. Pero aparte de su costumbrismo, tipismo, regionalismo y baturrismo, para los ojos de los es-

195 El baturrismo se expresó a través del cine pero también de la literatura y de la zarzuela. Sobre el tema, ver la bibliografía existente al respecto.

196 *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966).

197 El único contacto por el espacio exterior es el viaje que parte de los protagonistas realizan a Zaragoza para encomendarse a la Virgen del Pilar.

198 La Virgen del Pilar tiene el valor añadido de concentrar el culto mariano pasado por el filtro de la dictadura y ser “considerada «faro de la defensa nacional» y de la hispanidad” (Di Febo, 2012: 43).



Figura 64. Fotograma de *Fulano y Mengano*.

pectadores de 1965 la nueva versión suponía el recordatorio de que es en el ámbito rural, en los pequeños pueblos, donde se salvaguarda la esencia de los principios fundamentales, sobre todo, de la honra femenina y del honor masculino.

En la amalgama de elementos baturros que presentan las versiones de *Nobleza baturra* la jota adquiere una importancia que trasciende el puro folclore, es el acto comunitario, junto a la siega, que une a la comunidad, es el canal de transmisión del bulo sobre la protagonista y es el lenguaje en el que se enfrentan en duelo dialéctico Sebastián y Marco en la versión de 1965. En Calacierva, donde la acción transcurre durante mucho menos metraje, las jotas se reservan para el homenaje público final a Agustín, ya que sigue siendo el medio de expresión de la comunidad. El poder de la jota aragonesa como resorte capaz de activar el patriotismo que presuntamente anida en el interior de cada español lo demostró el propio Lazaga en *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971), en la escena en la que el protagonista se acongoja viendo una exhibición televisiva de jotas y decide

volver a España, sentimiento compartido hasta con el exiliado republicano que interpreta Antonio Ferrandis.

Pero antes de *Nobleza baturra* Florián Rey había dirigido *La aldea maldita* en 1930 y en su versión sonora en 1942. Ya el título indica la ruptura de la visión idílica del ambiente rural de ambas versiones, donde la climatología arruina las sucesivas cosechas y la mayor parte de los habitantes de la aldea deben marchar a la ciudad a buscar sustento. Y aquí aparece la conexión que mantiene con *La ciudad no es para mí*. El éxodo rural, dramático en las versiones de Rey y con la visión positiva del Desarrollismo en la obra de Lazaga, permite el contacto con la gran ciudad que está ausente en *Nobleza baturra* y muestra sus efectos perniciosos en el corazón de la comunidad rural, que es el mantenimiento del honor masculino a través de la salvaguarda de la honra femenina. De esta forma, se da una gradación en las protagonistas femeninas. Mientras María del Pilar limpia su nombre y demuestra su virginidad prematrimonial, Acacia cae en picado en el agujero de la corrupción moral del es-

pacio urbano y Luchy es salvada de ir por el mismo camino gracias a la acción de Agustín.

Durante los años cincuenta la pantalla comenzó a mostrar a personajes que llegaban a la ciudad. En *Surcos*, la película que recogió el enfrentamiento entre la vida rural y el peligro de la vida urbana, la familia pierde la batalla ante el inmenso poder de corrupción de la capital y, cabizbajos y derrotados, retornan al pueblo sin haber cumplido su sueño de prosperar. Unos años más tarde la imagen del paleta que desembarca en la ciudad volvía a aparecer en una escena de *Fulano y Mengano* (Joaquín Luis Romero Marchent, 1959) (fig. 64).

En plena Autarquía, el éxodo rural no tenía ni el calado ni el significado que tuvo posteriormente y se exagera la separación entre lo rural y lo urbano hasta mostrar como imposible el tránsito de uno a otro. Hasta los años sesenta no se asumió la necesidad de los movimientos migratorios internos para abastecer de mano de obra a los polos de desarrollo industriales.

Por otra parte, el estereotipo de pueblerino que nunca ha salido de su pueblo y que tiene dificultades para desenvolverse en otros entornos fue incorporado, con distintas variantes, en producciones posteriores a *La ciudad no es para mí*. En el argumento de *De picos pardos en la ciudad* (Ignacio F. Iquino, 1969), el ex-socio de Martínez Soria unió la llegada del paleta a la gran ciudad, pero esta vez a Barcelona, con el viaje de una representación de la corporación municipal, similar a *El turismo es un gran invento*, con una muestra de piernas femeninas, creando un film que recoge tópicos con poca originalidad pero con la novedad de incluir imágenes reales del barrio chino barcelonés. En otras ocasiones, el viaje a la ciudad desde un pueblo lo realizaba un grupo más numeroso, como en *Un día es un día* (Francisco Prosper, 1968), y con objetivos más variados.

Por su parte, Alfredo Landa, a parte del subgénero al que dio nombre, protagonizó varios papeles con un nivel mayor o menor de “catetismo”, como *Cateto a babor* (Ramón Fernández, 1970), *Guapo heredero busca esposa* (Luis María Delgado, 1972), *Jenaro el de los catorce* (Mariano

Ozores, 1973), *Celedonio y yo somos así* (Mariano Ozores, 1974) y, con un registro distinto, *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984). En ellos insistía en la imagen del pueblerino, boina incluida a menudo, que destaca por sus modales vulgares, su forma de hablar, su incapacidad para afrontar situaciones novedosas asociadas a menudo con la llegada a una urbe y con un carácter basado en el altruismo y la nobleza, incapaz, al igual que Agustín Valverde, de ser engañado con el timo de la estampita por su negación a aprovecharse de un semejante.

El propio Pedro Lazaga utilizó algunas de las situaciones cómicas de *La ciudad no es para mí* en su película *Vente a Alemania, Pepe* (1971), de modo que las vicisitudes de Pepe al llegar a Múnich desde su pueblo son similares a las vividas por Agustín a su llegada a Atocha. El personaje interpretado por Alfredo Landa también se siente perdido en la gran estación de tren a la que llega, sufre las mismas dificultades para cruzar la primera calle con la que se encuentra porque no sabe enfrentarse al tráfico y busca la casa de un pariente con su dirección escrita en un papel.

En tiempos más cercanos, la cinematografía española ha generado un personaje que ha gozado de un éxito extraordinario y ha protagonizado una saga compuesta de cinco entregas: *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998), *Torrente 2: misión en Marbella* (Santiago Segura, 2001), *Torrente 3: el protector* (Santiago Segura, 2005), *Torrente 4: Lethal Crisis (Crisis Letal)* (Santiago Segura, 2011) y *Torrente 5: Operación Eurovegas* (Santiago Segura, 2014). Su protagonista, el soez José Luís Torrente se puede considerar como una derivación del personaje del paleta, un paleta urbano adaptado a la vida en la ciudad, en la cual se desenvuelve perfectamente, que sigue concentrando y condensando la resistencia a la modernidad, aún cuando esta se encontraba prácticamente instalada en la sociedad española. Su masculinidad desfasada, su apego al conservadurismo político, la zafiedad de su humor y modales y su comportamiento profundamente sexista y machista son el último baluarte de una forma de vida que se resiste a desaparecer, el canto de cisne de una concepción anquilo-

sada y retrógrada del mundo que se aferra a unas ideas que considera incompatibles con el desarrollo social, político y cultural<sup>199</sup>.

Otra variación, esta vez anterior, del estereotipo de paleta creado por Lázaro Carreter lo encontramos, a pesar de las grandes diferencias entre los tipos de personajes, en las primeras interpretaciones de Marisol. El nexo en común entre ambos no está, como es evidente, en el género, edad, lugar de origen o características artísticas de ambos, sino en la coincidencia en la toma de contacto con “unos familiares cercanos de buena posición económica pero con ciertos valores morales degradados como sucede con el personaje del abuelo en *Un rayo de Luz*”, ya que “Marisol encarna un tipo de personaje que viene del ambiente rural para corregir los vicios de la vida moderna provocados por la vida de la ciudad, como elementos destructores de la familia ya que se supone que de los pueblos y del ambiente rural se conservan las tradiciones y las virtudes del pueblo español” (Pérez-Gómez, 2010: 153).

Este antecedente no se cita de forma casual, ya que mientras que los anteriores describen las actitudes y el aspecto físico de la figura del paleta, es decir, los elementos de su construcción externa y reconocibles, la comparación con los personajes iniciales de Marisol explicita una de las grandes características del paleta encarnado por Martínez Soria, consistente en la acción, en el ejercicio de su poder para modificar la vida y comportamiento de sus familiares. De esta forma, la niña Marisol, que “llegaba a la ciudad para imponer las férreas costumbres matrimoniales y morales de la España profunda no dejando margen de libertad a los familiares del protagonista” (Pérez-Gómez, 2010: 153), comparte con el anciano Agustín situarse en los márgenes de la vida adulta, proceder de la periferia y encontrarse en una perpetua desubicación que no les impiden desarrollar

199 Sobre la saga ver: Lázaro-Reboll, A. (2005). *Torrente: El brazo tonto de la ley y Torrente 2: Misión en Marbella / Torrente: The Dumb Arm of the Law and Torrente 2: Mission in Marbella*. En A. Mira (ed.), *The Cinema of Spain and Portugal* (pp. 219-227). London and New York: 24 Frames S. Wallflower Press.

una fuerte acción correctora<sup>200</sup>.

El estereotipo creado alrededor de Agustín ha creado un referente cultural tan fuerte que sirve de modelo comparativo para otros análisis filmicos: “Uno es el de la mujer de pueblo desubicada en la ciudad, lo que resulta un prototipo de Paco Martínez Soria (*La ciudad no es para mí*, Pedro Lazaga, 1966) pero pasado por el filtro de lo posmoderno, es decir, en oposición a los cánones establecidos” (Parejo, 2016: s/n), en este caso, de la filmografía de Pedro Almodóvar (1949-).

Con un sentido distinto y peyorativo, el director Jesús Franco (1930-2013)<sup>201</sup> acuñó el término “cine de paleta lento” para criticar un modo de rodar muy académico, con largos planos que no hacen avanzar la narración, típico, por ejemplo, de Pilar Miró (1940-1997) y de José Luís Garci (1944-):

“Pues bien, Pilar Miró me destruyó todo este sistema de trabajo y de vida, al fomentar oficialmente el tipo de cine que yo llamo «de paleta lento» y que consiste en lo siguiente: plano general del campo, un paleta viene andando desde el infinito y hasta que no llega a primer plano la imagen no cambia para nada. Y uno ya tiene cinco minutos de película. Y luego así todo, claro. Toda la producción española de *qualité* se volcó a esto, el espectador español huyó de las películas de su país como de la peste

200 Siguiendo con las similitudes con otros actores de los años sesenta y setenta, existe un campo que todavía está sin explorar en profundidad: el de las conexiones entre el ciclo de Martínez Soria y el de Manolo Escobar, entre el modelo creado a partir de *La ciudad no es para mí* y el español racial y galán interpretado por el almeriense. La concepción social estática de ambos y su admisión del progreso económico compatible con el mantenimiento de los juegos de poder entre los géneros, es solo la base de dos corpus que requieren a gritos un análisis profundo comparativo.

201 La obra de Jesús Franco, vastísima y difícil de rastrear por el gran número de pseudónimos que utilizó y el constante recurso a la co-producción, coincidió en la cronología con el ciclo de Paco Martínez Soria y aunque presenta profundas diferencias con directores como Pedro Lazaga o Mariano Ozores por centrarse en géneros cinematográficos distintos a la comedia, coincide con ellos en la productividad (el número de películas rodadas por Franco algunos años roza lo imposible) y por situarse en una esfera del cine español diferente, efectivamente, del cine de *qualité* defendido por la crítica.

y a la gente que no quisimos hacer este tipo de cine Pilar Miró nos condenó a morirnos de hambre” (*Dezine*, 01/11/1991: 51).

Tanto el término como el concepto han sido usados en la literatura, como en el libro *¡Cuidado con el paleta!* de la prolífica y popularísima Corín Tellado (1927-2009)<sup>202</sup> y *Un paleta en Londres* de José María Sánchez Silva. En el ámbito musical el término también ha sido utilizado, como el grupo Los Paletos, formado en Castilla-La Mancha en 1964 bajo el primigenio nombre de FWYS. Asumiendo una estética compuesta de camisa blanca, chaleco, alguna boina y garrotes, participaron en el I Festival de la Juventud de Villanueva de los Infantes, en el I Festival de la Mancha, el cual ganaron, y en la final del concurso Champolion Musical de la Cadena Ser. Se mantuvieron en activo hasta 1975 y con su peculiar mezcla de influencia pop, vestimenta provinciana y letras sobre el éxodo rural aparecieron en una noticia del NO-DO cantando su melancólica *Cuando te vayas* (NO-DO, nº 1448-B, 05/10/1970). Durante la Transición otro actor de gran éxito comercial recogió el testigo del personaje paleta/pueblerino y lo desarrolló en *sketches*, canciones e intervenciones cinematográficas. También aragonés, Fernando Esteso (1945-), interpretó temas como *Bellotero pop* o *La Ramona*, donde incidía en la imagen del paleta con traje de pana, boina y garrote. En el terreno humorístico Miguel Gila (1919-2001) también utilizó el arquetipo en sus “historias de mi pueblo”, donde narra las costumbres rurales desde la exageración y la

202 Corín Tellado fue un auténtico fenómeno social dentro de la literatura popular española del siglo XX. A pesar de gozar de una calidad literaria más que cuestionable, sus niveles de producción de novelas cortas románticas y su número de ventas son espectaculares. Su estudio es interesante porque su amplísima difusión tuvo que tener una gran influencia en la formación sentimental de las mujeres y los hombres que la leían. Sobre sus obras, remitimos a la bibliografía existente, por ejemplo: González García, M. T. (1998). *Corín Tellado, medio siglo de novela de amor (1946-1996)*. Oviedo: Pentalfa; Alonso Valero, E. (2012). Corín Tellado y la novela rosa. *Ogigia, Revista electrónica de estudios hispánicos*, nº 12, 33-44.

hipérbole. Recientemente el cómico televisivo José Mota (1965-) ha recuperado ciertos personajes rurales en sus programas televisivos que actualizan los mismos tópicos sobre los habitantes de los pueblos pequeños.

En el habla coloquial la imagen de la inadaptación del personaje de Agustín Valverde y sus dificultades en las primeras horas que pasa en la ciudad han dado lugar a una frase hecha que, con variantes, es comúnmente utilizada: “Como Paco Martínez Soria en la ciudad”, “más perdido que Paco Martínez Soria”, “pareces a Martínez Soria llegando a Madrid”, etcétera. Un lugar común que se puede encontrar en todos los registros comunicativos, como el medio periodístico. Por citar un ejemplo, en una entrevista a Juan José Omella Omella, arzobispo de Barcelona, realizada en 2015 este afirmaba: “«En la gran ciudad me siento como Paco Martínez Soria». Juan José Omella, nuevo arzobispo de Barcelona, sólo quería ser un cura de pueblo, pero el Papa confía en él para dirigir la diócesis más difícil”<sup>203</sup>.

Pero volviendo a Agustín Valverde, lo interesante del personaje es su doble dimensión que responde a dos estereotipos principales que se superponen durante su estancia en Madrid: el de padre en sentido patriarcal y el de paleta. En la cinematografía los arquetipos funcionan porque permiten definir a los personajes de forma clara, con características predefinidas compartidas con el espectador, de manera que, con su simple aparición en la pantalla, pueden reconocer a qué estereotipo pertenecen, cuáles son sus rasgos y cómo va a comportarse durante el desarrollo de la trama. Lo que Lázaro Carreter no podía presagiar cuando escribió la obra teatral era el carácter fundacional del personaje de Agustín Valverde, que acabó siendo el germen de la creación de un modelo concreto y perfilado que se afianzó en la versión cinematográfica y que se fue desarrollando con pequeñas variaciones en películas posteriores, configurando un modelo de comportamiento de características precisas y reconocibles.

203 Recuperado en: <<http://www.lasprovincias.es/sociedad/201511/25/francisco-cataluna-20151125122933.html>>.

En este epígrafe se ha hablado de la figura del paleta y el uso del genérico masculino debe tomarse en sentido literal, ya que el paleta es, en general, un hombre. El género masculino absorbe todo el significado del término y la figura del hombre de pueblo que llega a la ciudad condensa todo el concepto, relegando a la mujer a un segundo plano en el que ser paleta supone una coincidencia con la figura masculina, pero no la posesión igualitaria de todas sus características. En el caso de la cinematografía, las mujeres de pueblo que llegan a la ciudad presentan esas coincidencias con sus homólogos varones, pero no condensan de igual forma el concepto ni tienen el mismo peso en la cultura popular.

Un ejemplo es el papel de Gracita Morales en la película *Chica para todo* (Mariano Ozores, 1963), cuyo personaje puede considerarse un precedente fílmico de Agustín Valverde si este no hubiese surgido de la pluma de Lázaro Carreter en 1962. La película de Ozores narra en blanco y negro las aventuras de Petrita (Gracita Morales) desde que sale de un pueblo hasta que llega a Madrid y se instala allí realizando sucesivos trabajos, siendo el primero el de criada, que era el habitual en mujeres jóvenes que salían de los pueblos sin ninguna preparación específica ni más formación que el conocimiento de las labores del hogar.

Las similitudes y las diferencias entre Petrita y Agustín se concentran en las primeras escenas. A parte de la diferencia de género y de edad ella es una emigrante económica que va a la ciudad en busca de un futuro laboral. La acción arranca en la plaza de un pueblo anónimo con la protagonista subiendo a un autobús y siendo despedida por varias personas que deben ser familiares, de forma menos multitudinaria que el tío Agustín. En el autobús coincide con Javier (Antonio Ozores) y el trayecto se filma conteniendo la conversación entre ambos y entremezclándose con los títulos de crédito. Cuando estos cesan, la cámara muestra desde un plano general aéreo y desde un posterior plano medio cómo el autobús para en la mismísima plaza Mayor, en el corazón de la ciudad. Allí Petrita baja con sus gallinas, su maleta y un bolso de mimbre, como una perfecta versión femenina del paleta recién llegado (fig. 65).

Y como tal es percibida, porque inmediatamente es timada pagando veinticinco pesetas por “un billete para entrar a Madrid”. A Agustín se le dio la oportunidad de sortear el timo por su buena hechura, la ignorancia de Petrita no la libra de los estafadores.

Las vicisitudes posteriores serán divergentes. Petrita debe afrontar una vida laboral combinada con una asimilación de las costumbres de la ciudad que incluye tomar copas, fumar y alternar con hombres, pero esta modernización debía ser atajada y el film acaba con ella corriendo hacia la plaza Mayor para coger el autobús y volver con Javier a su pueblo para casarse.

La joven del film muestra que en el contexto preciso de la emigración rural hacia las ciudades durante los años sesenta, el papel de las mujeres consistía en una variación del paleta masculino determinada por la cuestión de género, ya que sobre ellas se cernían los peligros urbanos con más saña y se mostraban más indefensas ante el carácter corruptor de la ciudad.

Por otra parte, no resulta fácil encontrar figuras exactamente equivalentes entre la figura del paleta y estereotipos de la cultura popular de otros países. En Francia, por ejemplo, su cinematografía ha contado con un cine rural o



Figura 65. Fotograma de *Chica para todo*.

de *paysans* estudiado de forma irregular a pesar de su presencia durante décadas, con salvedades como los dossiers que en los años ochenta elaboró la revista *CinémAction*. Uno de ellos, el monográfico coordinado por Chistian-Marc Bosséno en 1981 y titulado *Cinemas paysans* aporta algunas ideas interesantes asimilables en el análisis de *La ciudad no es para mí* y dedica un capítulo a elaborar un listado de los films franceses que tratan o abordan temas rurales o de granjeros desde 1911 a 1981. En sus páginas iniciales se afirma que:

“Du côté du monde rural, ensuite, l’autre problématique renvoie moins à la présence d’une machine d’invention récente qu’à une donnée fondamentale de notre histoire: c’est le rapport, et le partage, entre ville et campagne. Entre l’espace urbain (sa doctrine, sa temporalité, sa culture et ses mentalités, sa coupure d’avec la nature) et l’espace rural (ses ouvertures, son autre temps, ses autres gestes, son autre culture, sa résonance au cosmos)” (Bosséno, 1981: 8).

Este reconocimiento de la separación entre campo y ciudad como una invención no reciente, sino proveniente de la historia gala, coincide con el caso español, pero diverge en el especial significado que adopta dicha distancia en cada contexto concreto, no pudiendo equiparar la cultura y mentalidad urbana y rural francesa con la española por desarrollarse en situaciones histórico-políticas muy distintas, sobre todo en el campo cinematográfico, que tiene un arranque finisecular y se extiende por todo el siglo XX.

En la misma introducción René Allio afirma que “celui qui est derrière la caméra est un homme de la ville (...) tandis que celui qui est devant est un homme de la campagne” (Bosséno, 1981: 8). En el cine de ficción español los protagonistas y secundarios suelen ser actores profesionales, colándose la realidad en *La ciudad no es para mí* en las escenas rodadas con los transeúntes de la glorieta de Atocha y los vecinos del propio Loeches: durante la lectura del bando que anuncia la llegada del recaudador, en la despedida a Agustín cuando arranca el autobús y, más interesante aún, durante el home-naje público final que le dispensan. En esta última escena se

produce un interesante juego entre realidad y ficción donde los actores contemplan una actuación musical de un cuadro de jotas, evidenciando la diferencia entre los actores profesionales y los vecinos reales de Loeches, que a su vez están simulando ser los habitantes de Calacierva. Tanto los unos como los otros crean un espejismo de realidad, una España anclada en el folclore más baturro que parece haber borrado el espejismo de modernidad vivido por Agustín en Madrid.

Allio también apunta que “dans l’histoire culturelle (...) la campagne joue toujours le rôle d’un lieu de purification physique et morale” (Bosséno, 1981: 9) y que esta constante idealista es paralela a otra corriente ligada a parte de la tradición pictórica francesa, que muestra la vida cotidiana, los objetos y los lugares de la vida de los campesinos, como fruto de una gran capacidad de observación “qui ne devient jamais imitation servile” (Bosséno, 1981). En el caso de *La ciudad no es para mí* el pueblo también tiene ese poder de purificación. No en balde, es en Calacierva donde Luchy obtiene la absolución a su intento de pecado, donde se sanciona su perdón porque ha quedado sometida al control marital. Sin embargo, las conexiones con la tradición pictórica española, al modo de *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930, 1942) y su relación con una corriente castellana de representación pictórica, están ausentes. La pintura se utiliza con una proyección cronológica distinta. El cuadro de Picasso no sirve de modelo de imitación iconográfico, al contrario, se utiliza para crear un juego de intercambio con un retrato realista que sintetiza la confrontación entre la tradición y la modernidad.

En 1986 se editó otro dossier titulado *Cinéma et monde rural*, coordinado por Michel y René Prédal. En una primera parte se analizan las características de los estereotipos del cine rural francés, basados en el héroe considerado individualmente y definido por la forma de hablar, la vestimenta, la estructura de su familia, sus rituales sociales, el espacio de la granja y los trabajos en el campo y con los animales (Duvigneau, Prédal, 1986: 11-12). La aportación de este monográfico es que sobrepasa la cinematografía francesa y se incluyen ejemplos de cine rural en épocas y cinematografías



diversas, con un recorrido rápido por el cine europeo y una especial atención al cine italiano, ruso y japonés:

“On touche vite au mythe, au sacré, dès que l’on abandonne les signes extérieurs de la civilisation. Le retour à la terre est toujours condamnation de ce que l’on quitte, mais les Géorgiques ne sont pas pour autant un récit écologique. Pourtant il est certain que si le Bien n’est pas toujours à la campagne, le Mal, lui, est certainement à la ville. A la nature sa morale et à la ville sa raison, ou plutôt ses raisons car la nature est singulière tandis que les sociétés technologiques sont plurielles” (Duvigneau, Prédal, 1986: 19).

Siguiendo en el cine francés, en su *star system* destaca el actor y cantante Bourvil (André Robert Raimbourg, 1917-1970), quien dio vida a una serie de personajes rurales de bondad inquebrantable y con la suficiente sencillez para ser inocuos, pero capaces de defenderse de sus antagonistas. No es un tipo de personaje equiparable al paleta porque no se suele enfrentar a la modernidad urbana de forma directa, pero coincide con el modelo creado con Martínez Soria en su sencillez bondadosa y en su capacidad de no doblegarse ante las situaciones que considera incompatibles con sus valores.

Por ejemplo, en *Todo el oro del mundo* (*Tout l’or du monde*, René Clair, 1961) Bourvil da vida a tres personajes de la misma familia que habitan en Cabosse, un pequeño pueblo famoso por la longevidad de sus vecinos. El constructor Víctor Hardy (Philippe Noiret) idea construir allí todo un complejo turístico y comienza a comprar los terrenos necesarios, pero se topa con la tozudez de Dumont (Bourvil), quien, apegado a su tierra, decide no venderla. El origen rural del protagonista de esta comedia y su inquebrantable voluntad de no dejarse arrollar por la modernidad coincide con la semblanza que se da de Agustín Valverde, pero a diferencia del personaje francés, el español no se opone al desarrollo económico puro, estando más relacionado en ese sentido el personaje de Bourvil con el de Juan (Manolo Escobar) de *En un lugar de la Manga* (Mariano Ozores, 1970).



Figura 66. Cartel de la película *Solo en París*.

Por otra parte, existe un film donde Bourvil se enfrenta a la magnitud de la capital de su país. En *Solo en París* (*Seul dans Paris*, Hervé Bromberger, 1951) da vida a un normando recién casado que viaja con su esposa a París para pasar la luna de miel, pero se separan por accidente y deben solventar de forma individual una serie de aventuras urbanas (fig. 66).

Con un título muy similar, *Sola en París* (*Seule à Paris*, Robert Guez, 1965) es una serie de televisión francesa que fue emitida en la primera cadena de la ORTF. Compuesta de 52 episodios de solamente 13 minutos de duración, filmados en blanco y negro y con guion de Hélène Musserly, narra la vida de la joven Cécile en la capital después de haber abandonado su población de origen.



Figura 67. Fotograma de *Un idiota en París*.

Un trayecto contrario realiza el protagonista de *Archimede le Clochard* (Gilles Grangier, 1959), un vagabundo que abandona la capital parisina y se instala en una localidad de la Costa Azul que conserva un carácter bucólico previo a la saturación turística que caracteriza esa parte de Francia en la actualidad.

Una coincidencia más estrecha se produce con la película *Un idiota en París* (*Un idiot à Paris*, Serge Korber, 1967). Su protagonista, llamado Goubi, es un disminuido psíquico leve que vive una vida tranquila en un pueblo y sueña constantemente con visitar París y sus monumentos más populares. Una noche se emborracha y sin que se dé cuenta es llevado por dos amigos en su camión de reparto hasta la ciudad. De forma que, de repente, el protagonista se encuentra con que ha llegado a la ciudad tantas veces soñada. Allí puede ver lo que solamente conocía por imágenes: la torre Eiffel, el Sena, la ciudad en sí misma. En uno de sus paseos conoce a una chica que trabaja de prostituta y la amistad que surge entre los dos se torna en una relación amorosa que los transforma a ambos. Ella sueña con una vida tranquila y poder retirarse de la profesión, mientras que él se ilusiona

con la que parece ser su primera relación afectiva con una mujer. La influencia mutua comienza en la ciudad, con el cambio físico que la chica aplica a Goubi, a quien baña, peina y viste y con la de ella, que apuesta por una relación de pareja que le haga enterrar su pasado como meretriz. Los deseos de ambos se cumplen cuando se trasladan a vivir al pueblo de Goubi, mostrando el efecto moralmente regenerador del medio rural y su capacidad de preservar los valores familiares tradicionales (fig. 67)<sup>204</sup>.

El personaje de Goubi y su papel de “tonto del pueblo” es opuesto al del avispa Agustín, siendo dos modelos distintos de paleta rural, pero coinciden en sus dificultades para desenvolverse en la ciudad, en servir de conexión entre el

204 Como narra Del Amo (2009: 98–99), en otros ejemplos de la comedia popular española el protagonista también acaba casándose con una prostituta, certificando el poder regenerativo del matrimonio: *Préstame quince días* (Fernando Merino, 1971), *Guapo heredero busca esposa* (Luis María Delgado, 1972), *París bien vale una moza* (Pedro Lazaga, 1972) y *Jenaro, el de los 14* (Mariano Ozores, 1974). A este listado se podría añadir la vuelta al burdel del protagonista en *Un casto varón español* (Jaime de Armiñán, 1973).

mundo rural y el urbano y sobre todo, en ayudar a paliar los efectos nocivos de la ciudad a través de su acción redentora sobre otros personajes.

La película fue estrenada en España y según consta en los *Datos informativos cinematográficos. Años 1965-1970* el primer permiso de exhibición se expidió el 5 de agosto de 1968 y hasta el 31 de diciembre de 1970 recaudó 10.493.241 pesetas (p. 84).

En el continente americano las similitudes entre el estereotipo del paleta hispano y otros tipos de personajes se ramifican por todas las cinematografías y todas las épocas, sin que se puedan establecer vínculos directos que excedan las coincidencias puntuales. En el terreno cinematográfico estadounidense la presencia de pueblerinos es llamativa en un subgénero del cine de terror que podría denominarse “de paletos o pueblerinos violentos”<sup>205</sup>, con argumentos muy básicos en los que una o varias personas se trasladan de forma voluntaria o por error a un espacio rural, bien un bosque o bien una pequeña población, y allí sufren la violencia, a menudo desmedida y sin sentido, de sus habitantes. Este subgénero ha dado títulos curiosos como *Zombis paletos* (*Redneck Zombies*, Pericles Lewnes, 1987), populares como

205 La primera dificultad respecto a la cinematografía estadounidense es encontrar un vocablo inglés que se pueda traducir directamente como paleta con las mismas connotaciones. El término *redneck*, traducible literalmente como “cuello rojo” no es totalmente equiparable porque alude a una clase social trabajadora con bajos recursos económicos y un componente étnico discriminatorio, ya que suele aludir a hombres blancos caucásicos que viven en zonas rurales pero también pueden hacerlo en la periferia de las grandes ciudades. El término es igual de despectivo que el de paleta y se utiliza desde un punto de vista cultural pero también político, ya que se asocia con el conservadurismo del partido republicano estadounidense. Otro término es el de *hillbilly*, igualmente peyorativo y que designa a las personas que viven alejadas de los centros urbanos, en lugares remotos y rurales, dando también nombre a la música típica de la zona de los Apalaches. También con un componente racial existe en EE. UU. la expresión *white cracker* o *cracker*, que designa a los blancos pobres que habitan zonas rurales del sur del país. Sobre el tema ver: Huber, P. (1995). *A Short History of Redneck. The Fashioning of a Southern White Masculine Identity*. *Southern Cultures*, vol. 1, nº 2, 145-166. Doi: 10.1353/scu.1995.0074; Mozell C. Hill, Bevode C. McCall (1950). “Cracker Culture”: A Preliminary Definition. *Phylon*, vol. 11, nº 3, 223-231.

*Perros de paja* (*Straw Dogs*, Sam Peckinpah, 1971) y *Deliverance* (John Boorman, 1972) e icónicos como *La matanza de Texas* (*The Texas Chain Saw Massacre*, Tobe Hooper, 1974) o *Los chicos del maíz* (*Children of the Corn*, Fritz Kiersch, 1984) y parece expresar una suerte de inversión de roles y una forma de venganza del medio rural sobre el urbano donde los temores del urbanita, inmerso en el choque entre la tradición ancestral y la modernidad civilizada, son confirmados con una violencia excesiva e irracional<sup>206</sup>.

Siguiendo en el continente americano, por el cine mexicano transitaron figuras que se enfrentan al mismo reto de amoldarse al medio urbano: “Infante representó a menudo al emigrante de clase trabajadora que marchaba de las provincias a la capital y que no se acababa de adaptar, arquetipo de la época posrevolucionaria” (De la Mora, 1999:90), así como la del “pelado”, a menudo interpretado por el actor Mario Moreno, Cantinflas (1911-1993)<sup>207</sup>, quien de forma repetida dio vida a un tipo situado en lo más bajo de la escala socio-económica con dificultades para sortear los vaivenes de la vida en la ciudad pero con una nobleza inherente que le permitía sobrevivir. Este “pelado” no procede de otros territorios, su origen se sitúa en la propia ciudad y representa,

206 No existe un equivalente a este subgénero en el cine español, salvo algunos casos concretos como la llegada de dos extranjeros a una pequeña isla en *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976) o una parte de la violencia desatada en *Furtivos* (José Luis Borau, 1975) contra la chica, procedente de la ciudad, que se casa con el personaje del hijo.

207 El personaje de Cantinflas era conocido en España por la cinematografía, pero también por otros ámbitos como la historieta gráfica. El dibujante Alberto Peris creó la versión gráfica del personaje, que fue publicado en diversas editoriales: “Pero el gran éxito comercial de esta editorial [Editorial Lerso] fue sin duda Cantinflas y cateto, Las aventuras cómicas del actor mejicano, realizadas por Alberto Peris, revelan una fuerte influencia del humor de la escuela Bruguera en cuanto al desarrollo de los “gags” y situaciones: Cantinflas es un pícaro vagabundo que con su compañero Cateto trata de vivir de gorra, y siempre siguiendo la ley del mínimo esfuerzo”, “La serie obtuvo, como decíamos, un notable éxito y llegó a alcanzar 48 ejemplares, cifra insólita en comparación con las otras publicaciones de la editorial, que pasaron sin pena ni gloria su breve existencia” (Porcel, Gimeno, Puchades, Porcel, 1992: 223).

según Samuel Ramos, “la expresión más elemental y bien dibujada del carácter nacional” (Ramos, 1987: 50), teñido de un sentimiento de inferioridad que le obliga a imitar al ciudadano europeo y a crear clases bien diferenciadas en su sociedad, con grupos privilegiados que encuentran en el “pelado” su contrapunto (Ramos, 1987: 49-50). El “pelado” mexicano encuentra en la virilidad un asidero con el que reivindicarse a sí mismo y con el que enfrentarse a la amarga realidad de su inferioridad social, al igual que los personajes del corpus de Martínez Soria, temerosos de ser arrinconados por una nueva generación que les otorgue un papel pasivo y de perder su peso social por la aplicación de baremos etarios, se aferran a un creciente deseo sexual y a una paternidad tardía.

Resumiendo, en el gran mapa repleto de figuras que giran en torno a la idea del paleta, el acierto de Lázaro Carreter en *La ciudad no es para mí* fue recoger rasgos de algunos personajes que habían ido apareciendo diseminados por la cultura española y crear un personaje que resumía todas las características del hombre rural iletrado y de modales toscos, fijando de forma efectiva una definición y una iconografía concreta del paleta. Pero en su obra, además, la definición del paleta se terminaba de construir con el motivo del traslado a la gran ciudad y la consecuente desubicación sufrida por el contraste entre dos modos de vida antagónicos. La especificidad del personaje de Agustín Valverde, ya convertido en la representación visual del paleta medio tardofranquista, radica en que las razones de su traslado a Madrid no son laborales ni económicas, concentrando su acción en el fortalecimiento de su poder patriarcal y en la tarea de reconducir la vida interna de su familia urbana en plena adecuación de la sociedad española al fenómeno de la modernidad.

### 3.3.3

#### Masculinidad rural y urbana

Una parte importante de la configuración del estereotipo representado por Agustín está determinada por una concep-



Figura 68. Fotograma de *La ciudad no es para mí*.

ción precisa de la masculinidad, afín a la de sus vecinos y contrastable con la masculinidad de los personajes de la ciudad, observándose ciertas diferencias entre la masculinidad de los hombres del film que inciden, una vez más, en el doble binomio de equivalencia entre ruralidad-tradición y urbanidad-modernidad. No obstante, no constituyen en absoluto dos modelos diferentes de masculinidad, es decir, de concebir “la forma aceptada de ser un varón adulto en una sociedad concreta” (Gilmore, 1994: 15), porque ambas variaciones siguen bajo el paraguas del modelo heteronormativo y hegemónico, se rigen por los principios de las teorías de base biológica<sup>208</sup> que determinan los géneros binarios y se someten a la doctrina de la moral católica que sanciona la jerarquización de los géneros.

Los hombres de Calacierva, Agustín incluido, responden al estereotipo del pueblerino caracterizado por una vestimenta concreta, una actividad profesional ligada al sector primario de la agricultura y la ganadería, un nivel educativo que roza el analfabetismo y una carácter sencillo alejado de cualquier tipo de sofisticación vital, intelectual y profesional. Están sometidos a una estructura social piramidal

<sup>208</sup> Estas diferencias no afectan a la definición asumida de la masculinidad, totalmente contraria a las posteriores teorías sobre su carácter cultural (Butler, 2010a).

que se transmite a través de las distintas escenas donde se diferencia visualmente a la masa de vecinos, presentados como un conjunto anónimo y homogéneo, de las figuras relevantes, como el aguacil, el maestro, el párroco, el alcalde y, por supuesto, el tío Agustín (fig. 68).

Entre los primeros, en el conjunto de vecinos que conforma la base de la pirámide social, destaca el personaje de *Luterio* por la hiperbolización de la rusticidad que presenta, expuesta a través de su hambre voraz (en varias escenas aparece comiendo un bocadillo), su tono de voz áspero y alto, su habla llena de incorrecciones lingüísticas, su vestimenta y, sobre todo, por lo exagerado de su obsesión de atar a Agustín con una cuerda para que no se marche de Calacierva. Este personaje condensa todas las características que se atribuyen a un hombre del entorno rural o, mejor dicho, todas las características que desde una visión foránea y peyorativa se asignan al cateto de pueblo, al hombre bruto, zafio y de pocas luces que se convierte en paradigma de la ruralidad. Además de concentrar esta visión y de comportarse con unas pautas predeterminadas, sirve de elemento comparativo con la figura de Gusti. Al igual que sucede con Luchy y Filo, ambos son de la misma edad pero muestran diferencias significativas, esta vez procedentes de su propio esfuerzo. Si Luchy ha llegado a ser una gran señora por su matrimonio, Gusti ha logrado una buena posición económico-social gracias al esfuerzo realizado por sus padres, pero también gracias a su capacidad intelectual y a su evidente dedicación laboral. *Luterio* y Agustín condensan así las diferencias entre el hombre rural, sometido a las pasiones elementales y de nula capacidad intelectual, y el hombre urbano, desarrollado intelectualmente, educado, rico y elegante.

La pregunta que subyace bajo esta comparación es quién y cómo ha hecho posible que Agustín hijo sea como es y no como *Luterio* si hubiese permanecido en Calacierva. El camino vital seguido por Gusti ha sido posible gracias al dinero de Agustín padre y a los elementos que solamente se encuentran en la gran ciudad: universidades, espacios de trabajo, tiendas donde comprar la ropa y grandes

apartamentos donde vivir cómodamente. Es decir, gracias al dinero invertido en educación de Agustín y gracias a la modernidad de la ciudad, por lo que Agustín hijo representa la recogida de los frutos del periodo autárquico y el desembarco en el Desarrollismo.

Frente a esta generación, nacida antes de la guerra, se encuentra la generación nacida durante la Autarquía, hacia 1950, a la que pertenece Gogo y el resto de amigos de Sara<sup>209</sup>. Los jóvenes del futuro, los que llegarán a la madurez durante la Transición, viven su adolescencia en pleno despegue económico. Han nacido y crecido en la ciudad, nunca han bebido en porrón como sí lo hizo Gusti y son la primera generación plenamente urbana y acomodada. Pero ese acceso al ocio despreocupado determina que los jóvenes presenten una virilidad que es cuestionada por la generación que representa Agustín. ¿Qué es, si no, el duelo a beber en el *pub* más que una confrontación entre dos generaciones que deben medir su nivel externo de masculinidad?<sup>210</sup> “Tómalo que te quedarás hecho un hombre” le dice Agustín a Gogo en un combate que parece quedar en tablas tras el desvanecimiento de los tres implicados, pero que recuerda que, por una parte, la masculinidad es una categoría que debe

209 Nada hace pensar que la cronología diegética no coincida con la real, de forma que la familia ficticia de Agustín se encuentra en 1965, aunque la obra teatral fuese escrita en 1962. Siguiendo esta temporalización, Agustín tendría unos 65 años de edad, coincidiendo más o menos con la edad real del actor, nacido en 1902. Agustín hijo tendría unos 40 años, de forma coincidente con los 41 años que tenía Eduardo Fajardo, nacido en 1924, y Sara tendría unos 15 años, volviendo a coincidir con la edad real de la actriz Cristina Galbó, nacida en 1950. Distinto es el caso de Luis Varela, nacido en 1943, pero cuyos 22 años de edad no desentonan con Sara, dado el aspecto juvenil del actor y el mayor desarrollo físico de la actriz.

210 Mientras que la masculinidad es una condición natural, anatómica y biológica, la virilidad es un atributo que debe conseguirse y mostrarse para que quede ratificado. De ahí los variados ritos de iniciación que se dan en distintas sociedades humanas (Gilmore, 1994: 23-3) y de ahí la lectura que hacemos de la escena del *pub* como un acto para medir y confrontar los niveles de virilidad de las dos generaciones. Tampoco es casual que se enfrenten en el espacio público, dominado por los hombres, y que se trate de una prueba de resistencia, en este caso, al alcohol.

merecerse y ganarse, y, por otra, que el peligro en el que pueden caer los jóvenes es el de la feminización, entendida esta como una consecuencia de la difusión de los límites que separan ambos géneros (mientras que Belén no se mezcla con los chicos de Calacierva la pandilla de Sara es mixta) y como una pérdida de los valores básico sobre los que se sustenta la masculinidad, como la virilidad manifiesta (Gogo desprecia ser el supuesto novio de Sara), la falta de una actividad laboral productiva (todos parecen ser hijos de familias acomodadas y no trabajan) y la falta de ostentación de un poder patriarcal que no aplican sobre nadie (parecen relacionarse con las chicas desde posiciones más igualitarias).

Pero a pesar de que Agustín percibe estas carencias en la nueva generación, su máxima preocupación es el comportamiento de su propio hijo, quien, sumido por completo en el modo de vida moderno ha olvidado sus raíces (no se acuerda del *Miajicas*, ni de otros hechos del pasado en Calacierva) y, peor todavía, ha olvidado su papel moralmente represor en la estructura familiar y ha descuidado sus funciones maritales y parentales. Las diferencias entre padre e hijo se presentan en la primera escena que comparten, con la comparación de la envergadura física de cada uno y su forma de vestir y de forma oral, con la negativa de Agustín a beber en el porrón, su olvido de los habitantes de Calacierva y su desagrado ante la sustitución del Picasso por el retrato de su madre. Comportamiento que es percibido como Agustín como una desviación.

La dedicación completa al trabajo de Agustín hijo y su ausencia continuada en su hogar suponen una merma de su poder patriarcal que propiciará la vida ociosa de Sara y la tentativa de infidelidad de Luchy, situación que Agustín considera de tal gravedad que en varias ocasiones intentará hablar de ello con su hijo sin éxito y que marca una profunda brecha entre ambos, ya que el protagonista es dueño de una astucia y perspicacia que suple su falta de preparación académica y de cultura mientras que su hijo es un profesional competente y con estudios superiores que carece de la sagacidad de su padre, siendo incapaz de adivinar las intenciones de su esposa.

Esta dejación en su función de patriarca hace que Agustín hijo sea percibido por su padre como un hombre desviado de su masculinidad. Quizás, de forma solapada, también en sentido sexualmente viril, puesto que la desatención que sufre Luchy puede ser en todos los aspectos de su vida marital y de ahí el consejo que el protagonista da a su hijo: “En el matrimonio llegan unos años en el que el marido se pone lacio y la mujer pachucha. Si entonces el hombre no tiene gracia y salero pá inventar otra vez lo que ya cansa, se va todo al cuerno” [sic].

Por tanto, la más nociva acción de la modernidad es el ataque a la masculinidad de los hombres, que deriva en un comportamiento inadecuado en las mujeres, ya que roto uno de los muros de sujeción del sistema patriarcal, toda la estructura se desmorona.

Los personajes masculinos urbanos, por el contrario, se diferencian por sus profesiones, forma de vestir, hábitos alimenticios, formas de ocio y expresiones verbales (fig. 69). La diferenciación entre el cabeza de familia productor de la Autarquía y el padre proveedor del Desarrollismo irá aumentando a lo largo del ciclo.

Agustín, por su parte, es un personaje que no se mueve por deseos o impulsos, sino por convicciones, por reglas estrictas de conducta, mientras que los personajes opo- nentes sí actúan por pulsiones: el ayudante Ricardo busca tener sexo con Luchy mientras que ella necesita sentirse



Figura 69. Fotograma de *La ciudad no es para mí*.

nuevamente deseada, la criada está embarazada por seguir su instinto sexual, Agustín hijo persigue el éxito profesional y Sara, la nieta, prefiere centrar su actividad en satisfacer su ocio. Esta diferencia marca la separación entre personajes ayudantes y oponentes del protagonista. El principal personaje ayudante es la criada por su origen rural, es quien mejor lo comprende, quien comparte y aprecia la comida del pueblo y quien le ayuda en sus incursiones en el medio moderno (escena en el supermercado), pero se convierte en oponente con su embarazo no deseado, ya que provoca una situación que Agustín transforma en un problema a resolver. Los principales personajes oponentes son el recaudador de impuestos, Ricardo y Luchy. Al primero lo engaña jugando a las cartas aunque ello le conlleve una multa que resuelve pagando todos los recibos de la contribución del pueblo. A Ricardo lo coacciona hasta que desaparece de la vida de su familia y a Luchy consigue “reeducarla”. Es decir, consigue doblegar a todos los personajes que de una forma u otra actúan como oponentes.

Su poder omnímodo hace que, por ejemplo en Calacierva la Guardia Civil esté ausente, porque la autoridad de Agustín es íntegra, superior a la civil y a la gubernamental. Cuando se despide del pueblo, “delega” sus funciones en el párroco, situándose también por encima de él. Está por encima del recaudador de impuestos, del alcalde y de la Iglesia, ya que es capaz de actuar de padrino en la boda de Filo suplantando a su padre muerto, una actuación penada civilmente y reprobable moralmente.

Toda la estructura argumental del fin se orienta al establecimiento de una idea: el sistema de organización patriarcal debe permanecer a pesar de y por encima de cualquier tipo de cambio social, económico, religioso y cultural. La estructura de poder patriarcal debe permanecer enraizada de forma que nada ni nadie pueda acabar con ella, ni los cambios económicos ni los sociales. Y por eso hay que frenar las ansias de liberación femeninas, porque son una carcoma para la estructura patriarcal.

La película apela a la emotividad, a los sentimientos en las relaciones familiares, no a la reflexión intelectual y crí-

tica. La falta de preparación intelectual del protagonista, su ingenuidad y sencillez hacen que los espectadores lo valoren como un ser casi inferior, infantilizado, y con una mayor permisibilidad que si se tratase de un adulto preparado. Al infantilizar al personaje se reduce la capacidad de analizarlo críticamente y sus actuaciones e ideas se admiten mejor.

### 3.3.4

#### Los personajes femeninos secundarios

Ya se ha constatado que Agustín Valverde es el centro de *La ciudad no es para mí* y que el resto de personajes se sitúan a su alrededor de forma supeditada. Esta afirmación, que puede aplicarse a infinidad de films con un único protagonista, en *La ciudad no es para mí* tiene un significado especial porque Agustín es el centro narrativo, visual y discursivo del relato. Es su protagonista en términos absolutos y toda la narración está construida a través de su punto de vista único. Durante todo el metraje adopta un rol activo, interviniendo en todas las inflexiones argumentales o produciéndolas.

Con esta centralidad, los demás personajes no pueden ser más que secundarios, posicionamiento evidente en el caso de los femeninos, que bascularán entre su función de ayudantes u oponentes. El aspecto más interesante de los personajes femeninos es la maraña de interrelaciones que se establece entre ellos, creándose una primera clasificación etaria que se inaugura con la aparición pictórica de Antonia y que divide a las mujeres en tres generaciones, y una segunda que responde al nivel socio-económico y crea dos grupos diferenciados formados respectivamente por Luchy y su hija y por Antonia y Filo.

Estas dos divisiones responden a criterios que son percibidos objetivamente por el espectador, consciente de las diferencias de edad y de las distintas escalas sociales, pero a ellas se añade una nueva distribución que surge directamente del punto de vista de Agustín y de su concepción del

papel de la mujer en la familia y en la sociedad. Acostumbrado a que todas las piezas encajasen en el esquema que rige su pequeña comunidad, donde las mujeres se dedican a procrear —la esposa de Venancio dando a luz abre la acción en Calacierva— y donde las jóvenes están física y simbólicamente impedidas, Agustín sufre un fuerte choque al comprobar que las formas de vida de su nuera y nieta, filtradas por la modernidad urbana, difieren totalmente, pasando automáticamente a convertirse en uno de los mayores problemas que debe resolver. Esta categorización, que transmuta en desviaciones comportamientos femeninos que son fruto de una incipiente libertad y un buen nivel económico, surge de la subjetividad de Agustín y es la que lo posiciona como un adalid del inmovilismo.

Por orden de aparición el primer personaje femenino es Antonia, o mejor dicho, “mi pobrecica Antonia”, ausente por haber fallecido pero presente constantemente, es un personaje construido desde la mirada y recuerdo de Agustín, quien incluso toma su voz en algunos momentos al imitar lo que le decía a su hijo: “Paice que no han pasao los años, ¿te acuerdas cuando te decía?: Agustínico, hijo, te vas solo a la ciudad, a ver lo que te dan de comer, que estás mu delgadocho” [sic].

Frente a su ausencia, la presencia de Belén, representante de la nueva generación que actúa de ayudante pasiva porque encaja con el modelo de mujer del patriarcado más rígido. En ningún momento se convierte en motor narrativo y su destino está marcado por la voluntad de Agustín, sin que llegue a contradecirla. Su condición de discapacitada física se complementa con el carácter altruista del protagonista y su sumisión y aceptación de un futuro ligado a Calacierva la convierten en el personaje femenino que orbita alrededor de Agustín sin ninguna incidencia. Sara es de una edad similar a Belén y ambas representan a la generación nacida y educada durante la dictadura que se enfrenta a la vida adulta justo en un momento que va a determinar que su futuro sea distinto al de la generación anterior.

Pero ese dato numérico, la edad, es la única similitud que ambas comparten, porque el resto de su identidad es claramente opuesta, idea que el director trasladó desde el texto

a la imagen a través de la idea de movimiento, haciendo gala una vez más, de la claridad enunciativa. Belén avanza lentamente y con dificultad por la pequeña Calacierva, inmovilizada física y vitalmente, mientras Sara corre como un vendaval cuando se cruza por primera vez con Agustín y constantemente se la ve salir y entrar de su casa, porque “como tiene llave, viene cuando quiere”, se divierte en el *pub*, bebe alcohol, estudia el bachillerato y vive enamorada de Ricardo. Incluso en el guion literario había prevista una escena en la montaña (fig. 70 y 71).

Distanciándola de la lisura de Belén, la nieta de Agustín muestra una complejidad que se manifiesta en su forma de vida, pero también en su capacidad para tomar decisiones y para actuar, como en la escena en la cual Filo es acusada del robo de las tres mil pesetas. Del mismo modo, entabla con su abuelo una relación de confianza mayor que



Figuras 70 y 71. Fotogramas de *La ciudad no es para mí*.



con su propia madre, hasta el punto de confesarle que está enamorada de Ricardo. Agustín no deja de sorprenderse, negativamente, del dominio del espacio de su nieta y su última estrategia para frenar esos impulsos, que adivina sobrepasarán la mera espacialidad, consiste en intentar ligar a su nieta a Calacierva: “Tú vendrás aquí tos los veranos, e iremos a cazar, a pescar al río, a coger higos a casa el Roque, como iba tu padre cuando era pequeño, ¿te acuerdas?” [sic].

La misma similitud de edad y diferencia en todo lo demás afecta a Luchy y Filo. Ambas proceden del mismo estrato social pero Luchy ha ascendido en la escala social gracias a la belleza que le permitió casarse con Agustín hijo (“guapa como la que más”) y la segunda se dedica a trabajar para la primera, representando la brecha económica que puede medrar entre dos personas de origen similar. Respecto a Agustín, Filo transita desde su posición de ayudante, por compartir el mismo origen rural, a la de oponente debido a su embarazo no deseado. Precisamente, por su primera posición Agustín se cree en el deber de reparar el honor perdido de una mujer que, aunque no pertenece a su familia, vive en su misma casa, haciendo extensible su poder de patriarca. Luchy es el personaje que realiza el viaje contrario. Comienza con una fuerte oposición al protagonista, al cual se enfrenta directamente en varias ocasiones y acaba convertida en su más declarada ayudante. Una vez que, eso sí, haya aceptado la imposición de su poder y control patriarcal y se haya doblegado al estricto papel que el sistema le proporciona.

### 3.3.5

#### **Querrela entre antiguos y modernos: la banda sonora**

El sonido forma parte del medio cinematográfico incluso con anterioridad a la incorporación del sonido sincronizado, ya que las proyecciones del cine silente se acompañaban de

narradores o explicadores, como los *katsuben* japoneses, y de música interpretada en directo, bien improvisada, preexistente o compuesta *ex profeso*. Pero a pesar de la presencia del sonido en un medio que lo conjuga con la imagen hasta convertirse en audiovisual, su análisis ha quedado a menudo por debajo de la importancia otorgada a los mecanismos visuales. El caso español no es distinto y el estudio de la banda sonora en general, y de la música en el cine de producción propia en particular, es un ámbito que, a pesar de interesar a dos grandes grupos de investigadores como son los musicólogos por una parte y los historiadores del cine por otra, no ha generado la bibliografía que sería necesaria, originando una de tantas lagunas que sufre el estudio del cine español. No obstante, esta ausencia se ha visto reducida en los últimos años con publicaciones, tesis doctorales y trabajos de investigación que han centrado su atención en la música que forma parte de la banda sonora de las películas<sup>211</sup>.

En *La ciudad no es para mí* la banda de sonido incluye los sonidos, los diálogos y la música, compuesta por Antón García Abril (1933-) y el grupo Los Shakers, y su relación con la parte visual del film no responde solamente a una mera superposición, sino a una integración que logra producir una obra audiovisual regida por la idea de la dualidad, también

211 Sin voluntad de exhaustividad, algunas tesis doctorales sobre la música en el cine español de los años sesenta y setenta: Seguin, J.-C. (1990). *Joselito: la voix inhumaine: du genre au corpus: du corpus à l'acteur*. Tesis doctoral. Bordeaux: Universidad de Bordeaux; Miranda González, L. (2011). *Manuel Parada y la música cinematográfica española durante el franquismo: estudio analítico*. Tesis doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo; Bloch-Robin, M. (2011). *Théorie et pratique de la musique vocale au cinéma: L'oeuvre de Carlos Saura*. Tesis doctoral. Université Paris-Est: Sciences de l'Homme et Société; Sánchez Rodríguez, V. (2013). *La banda sonora musical en el cine español (1960-1969). La recreación de identidades femeninas a través de la música de cine en la filmografía española de los años sesenta*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca; González Villalibre, A. (2013). *El compositor José Nieto (1942). El análisis de la música cinematográfica a través del concepto de música explícita*. Tesis doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo. A este listado parcial se suman otras tesis dedicadas a otros periodos y libros, capítulos de libro y artículos que han tratado la cuestión de la música en el cine.

desde el punto de vista sonoro, superando las posibilidades de la obra teatral original<sup>212</sup>.

Desde su más inmediato inicio el film presenta un aprovechamiento de los recursos sonoros que contribuye a la creación y descripción de dos bloques distintos que engloban, respectivamente, la ciudad de Madrid y el pueblo de Calacier-va y que seguirá marcando la dualidad tradición/modernidad a través de la música. En el resto del metraje la música que interviene tiene dos orígenes: por una parte, la original creada por García Abril; por otra, la preexistente del grupo Los Shakers, coincidiendo ambas en poseer una función general argumental y en constituir uno de los elementos utilizados para marcar y reforzar la distancia física y discursiva entre el ámbito rural y el urbano. Además de esta función, que afecta al grueso de las composiciones musicales, algunas de ellas tienen una funcionalidad específica, como acompañar y/o puntuar acciones, formar parte de la caracterización de un personaje o crear escenas-tipo que permanecerán como una de las constantes repetidas a lo largo del ciclo.

En este sentido, se pondrá de manifiesto la participación de la banda sonora en general, y de la música en particular, en el esquema basado en la dualidad que vertebra todo el film, ya que la principal característica de la banda sonora es el inequívoco uso que se hace de la música y de los sonidos para contribuir a la configuración de los personajes y subrayar, una vez más, la dicotomía entre lo rural y lo urbano, entre la tradición y la modernidad, asociando la música pop con la juventud urbana y ciertos géneros musicales, como la jota aragonesa, con la población rural y, por extensión, con el mantenimiento de determinados comportamientos. Estos paralelismos se encuentran tanto en la música diegética del film como en la extradiegética y se reparten por todo el metraje, iniciándose en los títulos de crédito y llegando a la última escena.

212 El término banda sonora se utiliza con el significado convencional que generalmente se le da, ya que como señaló Michel Chion “no hay banda de sonido” en el sentido de “un total unitario que formarían entre sí los sonidos del film”, ya que estos carecen de significación autónoma (Chion, 1998: 44).

La adición de las composiciones de García Abril, de la música de Los Shakers y de las jotas aragonesas supone configurar la parte musical con tres registros o niveles distintos. Los tres eran reconocibles por los audioespectadores por su semejanza con otras bandas sonoras del mismo autor o de autores coetáneos, por la realidad de la influencia de la música pop anglosajona y por la pertenencia al folclore musical español. Y en el caso de que la música pop no fuese la música consumida habitualmente por el espectador, seguía siendo un refuerzo de la narración porque le haría conectar con el extrañamiento de Agustín ante la misma. Estos tres registros, además de ser utilizados para enfatizar acciones, describir personajes e intervenir en la estructura narrativa, participan en la construcción del discurso formando parte de la identificación positiva de ciertos valores sociales y familiares, así como de ciertas formas de conducta, en



Figuras 72 y 73. Fotogramas de *La ciudad no es para mí*.

detrimento de comportamientos que se consideran una consecuencia directa y negativa de la modernidad.

En esta construcción tiene importancia la música y el sonido, pero también cómo aparecen en la diégesis. Por ejemplo, al principio del film, cuando Luchy aparece haciendo gimnasia en la terraza de su casa, antes de que llegue Agustín, se escucha un magnetofón que le da las instrucciones gimnásticas pertinentes mientras Sara está escuchando música de un tocadiscos *pick-up* colocado en el salón (fig. 72 y 73).

Con estas inserciones se muestra que la tecnología moderna, ausente en Calacierva, donde sólo tenían una radio y una televisión en el bar, aparece al servicio del ocio femenino y un sonido que podría ser acusmático adquiere presencia visual cuando cada una de ellas se ocupa de apagar el aparato que utiliza, subrayando así la modernidad en la que viven. Cuando avanza la trama se verá posteriormente a Agustín utilizar, no sin ciertas dificultades, instrumentos de comunicación de la vida moderna como fuentes de información: el teléfono de la cocina donde escucha que Ricardo llama por teléfono a Luchy y el interfono interno de la clínica por el cual escucha a Ricardo citarla en el Richmond, consiguiendo un juego en el cual el paleta utiliza a su favor los medios de la modernidad y al mismo tiempo evidencia su debilidad, ya que ella misma descubre sus miserias<sup>213</sup>.

### 3.3.5.1 Antón García Abril, un compositor serio para un cine de comedia

Antón García Abril, nacido en Teruel el 19 de mayo de 1933, es un músico y compositor perteneciente a la llamada *Generación del 51* y su trayectoria, que abarca la composición y la docencia, ha sido reconocida con galardones como el VII

213 Estas formas de comunicación contrastan con las de Calacierva, donde la información todavía se transmite a través del repique de las campanas de la iglesia, como se ha hecho durante siglos, del pregonero que llama la atención con su trompetilla y recita oralmente las novedades y de las cartas, único medio de comunicación con el exterior, de ahí que el cartero sea un elemento esencial de la comunidad.

Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria y el Premio Nacional de Música de España y con su elección como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza.

Su obra como compositor incluye música orquestal, de cámara y vocal y ha sido el creador del Himno de Aragón, oficial desde 1989. De forma paralela a esta producción y tras llegar al cine de forma casual<sup>214</sup>, ha compuesto más de ciento cincuenta bandas sonoras, tanto para el cine como para series de televisión, como *Fortunata y Jacinta* (Mario Camus, 1980), *Anillos de Oro* (Pedro Masó, 1983) o *Segunda enseñanza* (Pedro Masó, 1986), siendo también recordado por la música de cabecera del programa *El hombre y la tierra* del naturalista Félix Rodríguez de la Fuente (TVE, 1974-1981)<sup>215</sup>. En su faceta cinematográfica fue especialmente profusa su relación con Pedro Lazaga, siendo el compositor de los ocho films del ciclo dirigidos por él, ya que Sáenz de Heredia contó con Ángel Arteaga (1928-1984) para la banda sonora de *Don erre que erre* y *¡Se armó el belén!* y Mariano Ozores lo hizo con Gregorio García Segura (1929-2003) para la de *El calzonazos*<sup>216</sup>.

La obra garciabriliana que no está relacionada con el cine y la televisión ha concentrado mucho más la atención de musicólogos e historiadores de la música que sus composiciones para los medios audiovisuales. Hasta ahora su figura ha generado, en la academia española, tres tesis doctora-

214 Sus inicios en el cine han sido narrados en varios lugares, como en: Padrol, J. (2006). *Conversaciones con músicos de cine*. Badajoz: Diputación de Badajoz, Festival Ibérico de cine.

215 Sobre sus composiciones para televisión ver: Peña Sánchez, F. (2012). La música de Antón García Abril y las adaptaciones de literatura española en los medios audiovisuales. En T. Fraile, E. Viñuela (ed.). *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática* (pp. 95-109). Sevilla: Arcibel Editores.

216 Un listado de sus composiciones para cine se encuentra en: Torres, Augusto M. (1996). *Diccionario Espasa Cine Español*. Madrid: Espasa Calpe, S. A.

les<sup>217</sup>, diversos artículos y varios libros. En todos ellos se analiza su obra pianística, orquestal y vocal, pero, o bien se ignoran sus composiciones para cine y televisión o bien se pasa por ellas de puntillas. Por ejemplo, en *Antón García Abril, sonidos de libertad* de Fernando J. Cabañas Alamán, las bandas sonoras aparecen de forma parcial en un listado final sobre su producción y en *Antón García Abril, el camino de un humanista en la vanguardia*, de Esther Sestelo Longueira, centrado en otra parte de la producción del compositor, se incluyen quince bandas sonoras como muestra de su producción. Lo mismo ocurre en *Estética y estilo en la obra de Antón García Abril* de Álvaro Zaldívar Gracia y en el libro *Antón García Abril, un inconformista*, donde su producción de bandas sonoras se despacha con el siguiente párrafo:

“Es autor de la música de varias películas de Pedro Lazaga, entre ellas, *Largo retorno*; de algunas de Mario Camus, entre las que destacan *Los pájaros de Baden-Baden* (1975), *La colmena* (1982), *Los santos inocentes* (1984) y *La rusa* (1986); de *La lozana andaluza*, de Vicente Escrivá; de *El crimen de Cuenca* (1979) y de *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980), de *Pilar Miró*, y de otras en las que siempre encontramos el detalle del gran músico” (Ruiz Tarazona, 2005: 59).

Su producción audiovisual y su trabajo junto a Pedro Lazaga se recoge en el apartado dedicado al compositor en el tomo cuarto del *Diccionario del cine Iberoamericano*, donde Joan Padrol dedica una parte de su texto al cine comercial (Padrol, 2011).

En el año 2002 la Diputación Provincial de Zaragoza editó *Antón García Abril. El cine y la televisión*, escrito por Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio, obra que, como

anuncia su título, se centra en las numerosas y más populares composiciones del maestro para films y series de televisión. Ambos autores recuerdan que “[d]esde su primera colaboración con Pedro Lazaga en 1956, la película *Torrepartista*, será requerido por la industria española para ilustrar las imágenes de no pocas cintas de diversos géneros y estilos fílmicos. En 1959 su partitura para *La fiel infantería* (también de Lazaga) fue premiada por el Sindicato Nacional del Espectáculo” (Hernández, Pérez, 2002: 23). Su primera película con Pedro Lazaga supuso su primer contacto con la música para cine pero, al mismo tiempo, fue el comienzo de una colaboración que prosiguió con varias docenas de películas, hasta que Lazaga murió en 1979. También fijan su época de mayor producción para el cine entre 1965 y 1975, con casi cien películas: “A partir de *La ciudad no es para mí*, y una vez más de la mano de Pedro Lazaga, García Abril trabajará para el popular productor en la práctica totalidad de sus cintas de la segunda mitad de los años sesenta, con comedias tan conocidas como *Sor Citroen*, *Los chicos del Preu*, *Un millón en la basura*, *No desearás a la mujer de tu prójimo*, *Las nenas del minimini* o varias más interpretadas por Francisco Martínez Soria” (Hernández, Pérez, 2002: 29).

Pero aparte de la comedia popular compuso para otros géneros, como el policiaco, el terror o el drama, versatilidad que es fruto de la capacidad del compositor, tal y como indican los autores, para adaptarse a las particularidades de cada film, por lo que su obra para el cine es variada y heterogénea, con raíces distintas: “(...) especialmente en el ámbito de la comedia, García Abril abandona su tendencia al sinfonismo –que felizmente recuperará en los años ochenta y en muchos de sus más recordados trabajos para televisión– para acercarse a los parámetros de la música ligera de resonancias italianas, la *bossa nova* e, incluso el pop y el *rock’n’roll* que, no en balde, eran los modelos musicales que triunfaban en el cine europeo comercial del momento” (Hernández, Pérez, 2002: 41).

Estas distinciones de su obra fueron así explicadas por el propio autor: “El cine que yo he hecho, sobre todo en mi primer etapa, requería el uso de materiales populares; una película de Paco Martínez Soria, por ejemplo. En filmes de

217 Sestelo Longueira, E. (2006). *Antón García Abril: el camino singular de un humanista en la vanguardia, continuador de la cultura española de su tiempo*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Coronas Valle, P. (2009). *La obra pianística de Antón García Abril: un paradigma de comunicación musical*. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga; Carbó Montaner, (2016). *El piano de Antón García Abril: cenit de inspiración compositiva en su madurez creativa (1996-2015)*. Tesis doctoral. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Mario Camus o de Pilar Miró, los planteamientos ya deben ser distintos, más intelectuales, más sinfónico-cinematográficos o camerístico-cinematográficos”. Y sentencia: “Son dos plataformas, dos campos diametralmente distintos. Dos lenguajes. En los temas populares, eso sí, intenté siempre huir de la vulgaridad, conseguir que tuviesen siempre un tono de cierta altura y dignidad” (Rotellar, 1972: 88). Es especialmente significativa esta cita, ya que demuestra que la división entre lo popular y un supuesto ámbito intelectual superior determinaba todos los aspectos que configuran un film, incluso la música. La tesis doctoral *La obra pianística de Antón García Abril: un paradigma de comunicación musical* de Paula Coronas Valle incluye un anexo sobre la obra cinematográfica en el cual se aplica la distinción hecha por García Abril entre la música incidental compuesta para comedias populares y la compuesta para autores como Mario Camus y Pilar Miró, ya que la autora solamente se detiene en la música de películas de estos directores, analizando sus aspectos musicales, y omite cualquier comentario sobre las películas de Lazaga.

Para *La ciudad no es para mí* compuso una música que se adapta perfectamente a su función dentro de la diégesis y que fue unida a la imagen por el montador en los momentos precisos. Por ejemplo, los ritmos acelerados de la introducción son el reflejo de la anormal velocidad de los sucesivos planos y varían según las necesidades de su contenido. O cuando la voz *over* afirma con sorna “dos bodas y media por hora” mientras la cámara muestra con un plano general picado la salida de una boda de una iglesia –con un leve *zoom* de aproximación con una mirada casi entomológica– y la música inserta unos compases de la Marcha Nupcial de la ópera *Lohengrin* de Richard Wagner interpretados con instrumentos de viento metal, dándole un aire burlesco que conecta con lo absurdo de la información verbal.

También hay fragmentos que responden al concepto de “inaudibilidad”, que son percibidos pero de forma casi inconsciente porque encajan perfectamente con la descripción que nos ofrece la imagen. Por ejemplo, en la escena del intento de encuentro de Luchy y Ricardo en la cafetería, hay una música ambiental suave que responde a la creación

de un espacio de intimidad sensual previa al adulterio. Sin llegar a ser redundante con su presencia, la música reafirma el carácter íntimo del encuentro que el espectador sabe que se puede producir.

Otros bloques musicales de García Abril contribuyen a la creación de un espacio audiovisual que condensa la idea de ruralidad. Una melodía con ecos folclóricos se escucha por primera vez en Calacierva, su lugar natural, y “viaja” junto a Agustín a Madrid para convertirse en *leitmotiv* y seguir acompañando al retrato de su esposa, el cual es colgado y descolgado en la casa del hijo siempre con la misma sintonía de fondo. De esta forma, aunque, como afirma Michel Chion, el sonido tiene un componente temporal pero no espacial (Chion, 1998: 48), la música de García Abril adquiere un componente espacial en el sentido de que es capaz de fusionarse con el espacio de la ruralidad, pero al mismo tiempo “se traslada” al espacio opuesto. Cumple la misma función, obviando las distancias, que los pollos vivos, el retrato de Antonia o el porrón que Agustín lleva a casa de su hijo: supone un intento de hacer penetrar la ruralidad en la urbanidad. Sin embargo, la situación contraria no se produce. La música moderna no llega a Calacierva, perdiendo de forma deliberada la oportunidad de incluir escenas como la del baile del principio de *El extraño viaje* (Fernando Fernán Gómez, 1964), porque Calacierva está amurallada frente a la modernidad. Esta traslación al espacio urbano de los bloques musicales asociados a la tradición corrobora el comportamiento de Agustín, quien aplica sus normas y principios desde su tradición y ruralidad a la modernidad de la urbanidad.

Sobre la forma de trabajo entre compositor, director y montador el propio García Abril ha dado indicaciones:

“Al tomar contacto con la película lo primero que hago es leer el guión [sic]. Esto suelo hacerlo en la mayoría de los casos cuando se empieza a rodar. A partir de ese momento yo ya tengo una idea de lo que puede ser la película, conozco la línea argumental, el porcentaje de acción que puede haber, las situaciones dramáticas, etcétera, y durante el tiempo de rodaje veo proyección del material

que se va rodando y me sirve para ir centrándome en la línea estética elegida por el director. Durante ese tiempo voy haciendo temas musicales y bocetos que voy guardando para que cuando vea la proyección definitiva pueda desarrollar y darles forma ajustándome a las diversas situaciones de la película” (Rotellar, 1972: 89. Citado en: Hernández, Pérez, 2002: 30).

Tras el trabajo compositivo de García Abril, la ubicación concreta de cada fragmento musical correspondía, según relata el montador Alfonso Santacana, a un proceso de montaje que realizaba con autonomía. Sobre su trabajo con García Abril, Santacana explica su proceso de trabajo:

“Yo le daba un guion musical a García Abril y a partir de él componía bloques con diferentes temas y yo cogía los fragmentos que necesitaba y los montaba en la imagen. Él daba bloques enteros, no componía para fragmentos distintos, a no ser que fuera una cosa muy detallada. Para cosas generales, hacía los bloques y de ahí se tomaban los fragmentos para las escenas, después de hablarlo con él y con el director. Él tocaba antes en el piano los temas para que los escuchase el director. García Abril había hecho unos cursos en Italia de música para cine y al volver a España empezó a trabajar para Lazaga y Dibildos. Él daba el tema y decía donde podía ir y si el director estaba de acuerdo, se utilizaba. Después, había imágenes que me decía que eran menos importantes y que podía coger el fragmento de música que quisiera del bloque central. Siempre hablábamos antes, yo medía la música y él la hacía sincrónica. Yo le daba una lista para sincronizar los cambios de secuencia y él componía todo el bloque que después yo ajustaba, haciendo coincidir la música, los diálogos y los cambios de imagen. A veces, si para ajustar tenía que cortar compases, llamaba a García Abril y le pasaba la escena en la moviola para que diese el visto bueno”<sup>218</sup>.

218 Entrevista realizada por la autora a Alfonso Santacana en Madrid el día 17 de mayo de 2018 en la sede de la ICAM (Madrid).

### 3.3.5.2 Los Shakers: el pop es la modernidad

El tema inicial de la película es una composición instrumental del grupo Los Shakers que se escucha de forma extradiegética y vuelve a aparecer en la diégesis fílmica en la escena que se desarrolla en el pub donde Sara y sus amigos llevan a Agustín. El uso de la versión instrumental supone un anuncio de la interpretación de la misma canción en directo en esa escena clave que acabará convirtiéndose en una escena-tipo que se repetirá en otros films del ciclo y que concentrará la asociación entre música pop y modernidad, actuando de contrapunto con el desenlace del film y su jota en directo.

Los Shakers fueron un grupo musical que se formó en Madrid en 1964<sup>219</sup>. Su nombre primigenio fue Five Shakers y cuando se rodó el film ya habían cambiado de nombre. La primera formación estuvo formada por Ricardo Sáenz de Heredia (batería), José Luis Sáenz de Heredia (órgano), Fernando Sáenz de Heredia (bajo), Vicente Jesús Martínez (guitarra solista) y Enrique Prados (guitarra ritmo), sustituido antes de grabar el primer disco por Paco Ruiz. La segunda formación, ya con el nombre Los Shakers, se compuso con Ricardo Sáenz de Heredia (batería), Fernando Sáenz de Heredia (bajo), Vicente Jesús Martínez (guitarra) y Ricky Morales (guitarra). La peculiaridad del grupo residía en que el batería era también el cantante, combinación poco habitual en el pop y en el rock, tanto anglosajón como español. Fueron precursores del estilo garaje rock en España y no deben confundirse con el grupo homónimo uruguayo que, con una fuerte influencia del pop inglés y de The Beatles, estuvo activo entre 1964 y 1968<sup>220</sup>.

219 Sobre la música madrileña durante los sesenta ver: Molero, J. (2015). *Batería, guitarra y Twist. Los pioneros del rock madrileño*. Madrid: Editorial La Fonoteca.

220 Sobre el grupo uruguayo ver: Grigera, D., Antonelli, M. (2017). *Al rescate de los Shakers*. Barcelona: Ediciones B. También: “En “La Comercial” nacieron Los Shakers” de Juanjo Alberti. Recuperado en: <[http://www.losshakers.com.br/almanaqueBSE\\_shakers.pdf](http://www.losshakers.com.br/almanaqueBSE_shakers.pdf)>. Ambos grupos se confunden en algunos textos (Pérez, 2007) y Faulkner (2006: 60).

Tal y como narra Font Ribera:

“Los Shakers fue un grupo formado en octubre de 1964. Su primera actuación en público tuvo lugar en el espacio radiofónico «El Gran Musical». El éxito fue enorme, toda la juventud presente en el programa les aplaudió. Inmediatamente varias casas de discos se interesaron por ellos, siendo fichados al final por la RCA. Sus componentes eran: José Luis Sáenz de Heredia (1946), en el órgano; Ricardo Sáenz de Heredia (1947), como batería y cantante; Fernando Sáenz de Heredia (1948), en la guitarra baja y piano, primo de los dos anteriores, que son hermanos e hijos del director Sáenz de Heredia; Vicente Jesús Martínez Palomino (1946), en la guitarra solista; y Fernando Ruiz (1948), guitarra rítmica. También pasaron por las filas de este grupo: Enrique Morales Barreto «Ricky» (Manila 25-5-45), hermano de Junior (Brincos), como guitarra solista; y Borys, quien más tarde iniciaría su carrera como cantante solista. También acompañaron a Lorella, más conocida como María Ostiz, en su primera etapa. **Yo grito tu nombre** y **No volveré** [en negrita en el original], son los temas principales de los dos discos que grabaron para la RCA” (Font Ribera, 1994: 107-8).

En 1965 tuvieron diversas actuaciones, animaron una gala de debutantes (ABC, 17/07/1965: 62) y aparecieron en televisión en el programa *Catorce, cero, cinco*, presentado por Ángel de Andrés (ABC, 01/10/1965: 77). El año de 1965 también les otorgó tener el privilegio de ser uno de los grupos que actuaron como teloneros de The Beatles durante su concierto en la Plaza Monumental de Barcelona el día 3 de julio.

A pesar de su relativa notoriedad, inferior a muchos otros grupos de los sesenta cuya discografía y repercusión fue más amplia, y a pesar también de su corta vida musical, la participación de Los Shakers en el cine de su momento es relevante y mayor que la de otros grupos que alcanzaron cotas más altas de fama. El año de 1965 fue especialmente productivo para el grupo, ya que antes de aparecer en *La ciudad no es para mí* ya habían intervenido en los films *Megatón yeyé* (Jesús Yagüe, 1965), donde participaban en

un concurso musical cantando la canción *Sulpher Soap*, y en *Zampo y yo* (Luis Lucia, 1965), tocando en la terraza de un edificio junto a Ana Belén el tema *Muy cerca de ti*, compuesto por Antonio Guijarro y Augusto Algeró<sup>221</sup>. En *Megatón yé-yé* el grupo estaba formado por seis miembros y en la batería que utilizan todavía está grabado el nombre de Five Shakers.

En 1966 Elías Querejeta produjo *Último encuentro* (Antonio Eceiza, 1967), donde parte de Los Shakers aparecen en varias escenas, destacando una donde Ricardo Sáenz de Heredia (batería y voz), Fernando Sáenz de Heredia (bajo) y Ricky Morales (guitarra) versionan la canción *All Day and All the Night* de The Kinks mientras el protagonista, Antonio Gades, baila flamenco. Una mezcla que vuelve a vehicular a través de la música el encontronazo entre tradición y modernidad, pero con una integración del pop inglés con el pop y el flamenco español asombrosa en su resultado.

También en 1966 participaron en el Festival Internacional de Conjuntos Músico-vocales, celebrado los días 3, 4, y 5 de febrero en León, obteniendo el tercer puesto en la sección de grupos españoles (ABC, 04/02/1966: 68). En abril de ese año dieron un concierto en el Club Mónaco de Madrid, junto a Los Continentales, Los Pokes y Franky (ABC, 20/04/1966: 95) y en mayo en el Club Caravelle (ABC, 06/05/1966: 117-8; ABC, 13/05/1966: 126).

Ese mismo año aparecieron en el film *Es mi hombre* (Rafael Gil, 1966), adaptación de una obra de Carlos Arniches que incluye una escena con una actuación en directo del grupo, que acaba con los espectadores rompiendo el mobiliario de la sala de fiestas y con un artificialmente envejecido José Luis López Vázquez desalojando a los jóvenes pistola en mano mientras Los Shakers continuaban tocando.

Pero su modernidad alcanzó cotas más altas con su intervención en *¡Cómo está el servicio!* (Mariano Ozores, 1968). En la película las aventuras de la sirvienta Vicenta (Gracita Morales) en la ciudad se ven sazonadas con una visita a un local donde Los Shakers participan en una especie de *performance*

221 Este tema fue versionado posteriormente por el grupo Alaska y los Pegamoides.



Figura 74. Fotograma de *La ciudad no es para mí*.

pictórico-musical en la que se mezcla el *action painting* con grandes dosis de psicodelia. En la actuación, titulada *Spirits*, también interviene Boris Benzo<sup>222</sup>, y con ella Mariano Ozores logra crear un potente contraste entre la pacata Vicenta y su acompañante, un joven José Sacristán, y unos espectadores que nada tenían que envidiar a los que poblaban los grandes eventos musicales norteamericanos de los sesenta.

La actividad musical de Los Shakers llegó hasta 1967 y su discografía se redujo a dos EP's: uno, editado en 1965 en RCA con los temas *Yo grito tu nombre*, *Shout*, *Rema, rema, rema* y *Si me necesitas*, y otro en 1966, también en RCA, con los temas *No volveré*, *Gitana*, *Paff... bum* y *Me reiré*. En 1965 también grabaron un EP con Lorella (1944-), quien después continuó su carrera como cantautora con el nombre de María Ostiz.

El hecho de que entre los integrantes de Los Shakers se encontraran José Luis Sáenz de Heredia (1946-1998), Ricardo Sáenz de Heredia (1947-) y Fernando Sáenz de Heredia (1948-†), los dos primeros hijos y el tercero sobrino del director José Luis Sáenz de Heredia, es un dato que excede lo anecdótico porque explica las relaciones del grupo con el cine y es síntoma de la especial situación que se vivió durante los años sesenta, siendo también un ejemplo del drás-

222 Salvador Benzo Mena fue integrante del grupo Los Continentales (1962-68) durante unos meses de 1965 y de Los Buitres en 1966. Posteriormente fundó el sello discográfico *Benzo Records*.

tico relevo generacional que podía encontrarse en cualquier familia media española, donde podían convivir un director de cine cuya adhesión al Régimen no presentaba fisuras y unos jóvenes entregados a la música moderna y a la estética *mod*<sup>223</sup> (fig. 74).

En este relevo de los años sesenta españoles, la música, la forma de vestir, el interés por expresiones culturales foráneas, la lectura de revistas musicales (*Discóbolo*, *Mundo Joven*, *Fans*, *Ondas*, *Fonorama*, *El Gran Musical*, etcétera) formaba parte del proceso de construcción de la identidad de una nueva generación<sup>224</sup> que sublimaba la difícil rebelión política a través de la ruptura con otros aspectos de la vida diaria, como el consumo de los limitados productos culturales accesibles y la forma de vestir, de peinarse y de comportarse en sociedad siguiendo los modelos anglosajones<sup>225</sup>.

223 En una conversación informal con Ricky Morales Barretto (1945-), integrado en el grupo después de la actuación como teloneros de The Beatles, este explicó que solía ser Ricardo Sáenz de Heredia quien proponía al grupo intervenir en las películas y que los ensayos del grupo se realizaban en el garaje de la casa familiar de los Sáenz de Heredia, sita en la calle Pío XII de Madrid.

224 Las diferencias generacionales durante los años sesenta españoles fueron similares a las de otros países: "En 1965, el titubeo de Roger Daltrey al cantar *My Generation* era un estruendo que hablaba de desafío y espanto. Los versos de Pete Townshend dejaban leer entre líneas: la juventud de los años sesenta, especialmente la británica, ya no podía sentir como propios los asuntos de sus padres. Ventiladas las penumbras de la posguerra, no tenía sentido vivir en las lógicas del sacrificio que tuvieron que imponerse los jóvenes de los años cuarenta y cincuenta, obligados a levantar un nuevo mundo a partir de las ruinas físicas y morales de la Segunda Guerra Mundial, pero postergando la renovación social" (Guillot, Temple, 2008: 35).

225 Según Xavier Cervantes: "La cultura de masas trajo consigo la hegemonía de la cultura anglosajona. Nada extraño si se tiene en cuenta la posición dominante de Estados Unidos como potencia económica. Desde entonces, la cultura popular se escribe, se habla y se canta en inglés. Antes de rasgarse las vestiduras, lo mejor es rendirse a la evidencia y aceptar que, desde los años cincuenta del siglo XX, pero sobre todo desde los sesenta, lo anglosajón se ha convertido en patrón cultural universal. Y el rock es la prueba más concluyente: sus códigos éticos y estéticos esenciales han permanecido inalterables independientemente de la lengua que se utilizara" (Guillot, Temple, 2008: 33).



El ambiente juvenil y la música pop fue el tema central de otra producción del tándem Lazaga-Masó. Rodada en 1968 y titulada *A 45 revoluciones por minuto*, título muy musical, su banda sonora estuvo compuesta por Waldo de los Ríos (1934-77) e incluía la actuación de varios grupos españoles, como Juan y Júnior, Los Ángeles, Fórmula V y la cantante Ivana. También contaba con la participación de José María Íñigo (1942-2018) cuyo papel como *disc-jockey* no estaba nada alejado de la realidad, ya que en esa época era articulista en la revista *Mundo Juvenil* y presentador del programa de Televisión Española *Último Grito* (1968-69), emitido en el canal UHF y realizado y dirigido por Iván Zulueta (1943-2009). La obra de Lazaga está en las antípodas de la caricatura de la música pop y yeyé que Javier Aguirre filmó en 1969, donde Tony Leblanc, Concha Velasco, Alfredo Landa y Manolo Gómez Bur se convierten en Los Hippy-Loyas porque como bien dice el título, *Una vez al año ser hippie no hace daño*.

Volviendo a Los Shakers, es posible que a pesar de su distanciamiento generacional con el mundo representado por Sáenz de Heredia, les fuese más fácil el acceso al ámbito cinematográfico por la actividad que todavía desarrollaba el director, quien en esa época rodaba varios films con Manolo Escobar como protagonista (*Pero... ¿en qué país vivimos?* en 1967, *Relaciones casi públicas* en 1968, *Juicio de faldas* en 1969), así como *El taxi de los conflictos* (1969) y los dos films que tienen a Martínez Soria como protagonista (*¡Se armó el*

*belén!* y *Don erre que erre*), estos último rodados cuando el grupo ya se había disuelto.

Sin datos concretos sobre la colaboración entre Los Shakers y Pedro Lazaga en *La ciudad no es para mí*, se puede aventurar que la inclusión del grupo, totalmente ausente en la versión teatral, puede responder, por una parte, a la utilización de la cinematografía para difundir y/o relanzar la carrera artística de los grupos coetáneos<sup>226</sup> y, por otra, a la necesidad de encontrar un elemento musical que completase el binomio que asociaba a cierta música con la tradición y a otra distinta con la modernidad. En el año 1965 la modernidad musical iba unida a los grupos que asimilaban las tendencias del pop y rock anglosajón<sup>227</sup>, característica que acentuaba la otredad de esta música al tener un origen extranjero frente al folclore español. Esta asociación entre influencia extranjera y modernidad pernicioso y folclore aragonés y tradición nacional parece de gran simpleza, pero precisamente por ser evidente y unívoca surtía el efecto deseado, teniendo su clímax en la mencionada escena del *pub* (fig. 75). En ella Agustín se sumerge en el corazón de la nueva generación, reducida a sus hábitos musicales y de ocio, creando un contraste que se convierte en confrontación a través del consumo de alcohol. Los amigos de Sara retan a Agustín a beber una bebida por ellos elaborada y Agustín no solamente se la bebe como si fuese agua, sino que les gana la mano con un brebaje “de su pueblo” que tumba a los jóvenes.

Figura 75. Fotograma de *La ciudad no es para mí*.



226 En algunos casos era al contrario, se aprovechaba el éxito del grupo para asegurar la buena recepción de la película, como en el caso de Los Bravos y el film *Los chicos con las chicas* (Javier Aguirre, 1967). Las relaciones entre los grupos musicales de los años sesenta y setenta con la cinematografía es un campo de estudio muy interesante que progresivamente va teniendo acercamientos. Por ejemplo: Fraile Prieto, T. (2013a). *Hacia una historia social del pop y el rock en el cine español*. En J. Radigales (ed.). *Cine musical en España. Prospección y estado de la cuestión* (pp. 39-52). Barcelona: Universitat Ramon Llull. Fraile Prieto, T. (2013b). *Libertad provisional: la convulsión musical del cine español en los años 70*. *Musiker*, n.º 20, 187-205.

227 De hecho, la canción de Los Shakers de esta escena está cantada en inglés, una elección idiomática frecuente entre los grupos españoles.

Esta inmersión del protagonista en un espacio lúdico marcado por la música pop apareció posteriormente también en films como *Mi marido y sus complejos* (Luis María Delgado, 1969), donde se presenta la variante de que el respetable esposo y serio comerciante tiene una doble vida que se da a conocer al espectador al comienzo de la película, con un gran efecto visual. El protagonista, Germán (José Luis López Vázquez), portando un pequeño instrumento musical y con música de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi sonando extradiegéticamente, llega al *hall* de un respetable y rancio establecimiento y allí cambia el instrumento por otro parecido. Avanza por un pasillo y cierra delante de sí una cortina, la cual se abre en el siguiente plano después de una elipsis temporal efectista y aparece vestido de la forma más moderna posible: con peluca, gafas, ropa de colores chillones y gritando: “¡Ahhhh! ¡Aquí estoy, chicas!”<sup>228</sup>. El lugar al que ha entrado es una discoteca llena de gente joven donde se muestra desinhibido, alegre, moderno, bailarín, dicharachero, donde besa a las chicas con familiaridad y habla de drogas con naturalidad. Allí tiene un amigo, Anthony/Antonio (Pastor Serrador), de su misma edad y quien también lleva una doble vida. Pero la modernidad parece ser solo posible como un disfraz, como un estado transitorio que no puede penetrar del todo en la esencia del hombre español y al final del film, después de varios avatares con chica danesa incluida, Germán abandona una de sus dos vidas y se queda en casa con su esposa.

Una escena similar a la de *La ciudad no es para mí* tiene lugar en el primer capítulo de la serie *Ese señor de negro* (Antonio Mercero, 1975-6), titulado *El baile*. En él don Sixto Zabaneta, el enlutado señor protagonista encarnado por José Luis López Vázquez, acude a una *boîte* buscando a su sobrino. Allí, fuera totalmente de su ambiente, con una ropa inadecuada y sin saber cómo desenvolverse, constata a través de la música y de la forma de bailar que sus normas de conducta, principios y valores que le guían son distintos a los de una nueva generación.

228 *Mi marido y sus complejos* (Luis María Delgado, 1969).

### 3.3.5.3 Jotas para Calacierva

Si la juventud urbana quedaba suficientemente definida a través del argot, del ocio despreocupado, del consumo de alcohol y de la música de Los Shakers, los valores defendidos por Agustín debían tener su correspondiente música asociada para mantener el equilibrio en el binomio tradición/modernidad. Dado el origen aragonés del personaje y la ubicación de Calacierva, esa música debía ser necesariamente una jota aragonesa, la composición instrumental y vocal que se acompaña de una danza que, aunque común al folclore de otras regiones del estado español, es la más recurrente y reconocible y se asocia inmediatamente al carácter baturro. En el film ocupa un lugar de honor porque después de las melodías con reminiscencias de jota, que de forma casi inaudible transitan por algunas escenas, dos jotas diegéticas sirven de homenaje público final a Agustín y de cierre de la historia narrada. Ambas jotas están interpretadas por el cantante Eduardo Aladrén, acompañado de la rondalla Cumbres del Moncayo, los cuales volvieron a intervenir en un final muy similar, el que cierra *El turismo es un gran invento*.

El cine español ha contado con films en los que la música de raíz aragonesa ha tenido un especial protagonismo, siendo *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) una de las más populares y el documental *Jota de Saura* (Carlos Saura, 2016) de las más recientes; o pequeñas participaciones, como la jota que canta Marisol en *Ha llegado un ángel* (Luis Lucia, 1961) o la que acompaña la misa en una escena de *Un curita cañón* (Luis María Delgado, 1974).

De forma paralela a la música, el baile también sirve para diferenciar a las distintas generaciones. En la escena en la que Sara abre su intimidad ante Agustín y le cuenta que está enamorada de Ricardo, su abuelo rememora cómo conoció a Antonia en un baile. Los bailes populares eran el único momento en que se permitía cierto contacto físico entre los hombres y las mujeres solteros; de ahí su importancia simbólica: ella estaba bailando con su novio cuando Agustín la abordó, rompiendo la frontera de uno de los escasísimos momentos de intimidad física que, aunque fuese

en un espacio público, una pareja de su época podía tener. Sin embargo, la generación de su nieta, que goza de mayor flexibilidad en las relaciones entre chicos y chicas, ya no necesita de la excusa del baile para tocar a alguien del otro género y, perdida la que quizás era su función principal, el baile se libera del contacto físico, se individualiza y establece una relación más profunda con la música.

Una vez visto el origen de los tres distintos bloques musicales, con composiciones tan dispares, la pregunta que surge es cómo se integran en la construcción de las escenas de la diégesis del film y cómo se relacionan con la distribución de la información que se ofrece al espectador y con los nudos narrativos repartidos por las secuencias. Para conocer estas respuestas es necesario repasar la inserción, controlada en la fase de montaje, de los variados fragmentos musicales, la cual otorga a la música la capacidad de subrayar acciones, acompañar escenas, resaltar características de los personajes o describir situaciones, todo ello enfatizando la dicotomía que separa la tradición rural de la modernidad urbana. Funciones nada sorprendidas que someten a la parte musical de la banda sonora a una subordinación al desarrollo narrativo, convirtiéndola en empática y estableciendo una relación de dependencia de las imágenes de cada escena.

Cuando comienzan los títulos de crédito (T. C. 1) con la música extradiegética de Los Shakers, la cámara va mostrando diversos paisajes de la ciudad de Madrid con un tratamiento visual que no incluye ni la aceleración de los planos en el montaje ni ningún recurso que proporcione una especial sensación de velocidad. Al ritmo de la canción se sucede en pantalla el *skyline*, la plaza España, la Gran Vía, la plaza Cibeles, etcétera, y en cuanto aparece sobreimpreso el nombre de Pedro Lazaga como director se produce un cambio brusco tanto visual como auditivamente. Esta primera música acusmática enlaza con una composición de García Abril que acompasa el ritmo de las imágenes aceleradas del prólogo y se funde con la voz *over* con una disminución de su intensidad y pasando a un segundo plano auditivo. Esta unión se hace con un corte de montaje combinado con un corte sonoro y comienza la aceleración vertiginosa de los

planos con imágenes de la ciudad, mientras la voz *over* hace su aparición y sentencia: “Madrid, capital de España”. Pero, ¿es necesario certificar verbalmente que las imágenes que estamos viendo pertenecen a Madrid?, ¿acaso el bloque anterior no contenía también imágenes de la misma ciudad perfectamente reconocibles?, ¿qué cambia entre el Madrid proyectado a una velocidad estándar con la música de Los Shakers y el Madrid acelerado con la música de García Abril? La música y el tratamiento visual dan la clave: los primeros planos, con música preexistente de un grupo contemporáneo, pertenecen al mundo referencial real, es el Madrid que existe y es mostrado con la objetividad que permite una ficción cinematográfica.

El segundo bloque, con una música compuesta *ex profeso*, es el Madrid fílmico, cargado de una intención discursiva, el Madrid mostrado como una ciudad asolada por la vorágine de la modernidad. Ese fragmento es una deformación interesada y premeditada de la realidad, igual que los *zooms* tan potentes, el aceleramiento con que se mueve el personaje de Sazatornil o los datos sobre baches y socavones. Esa deformación, que construirá férreas estructuras de realidad ficticia, ya no abandonará el film, todo él seguirá siendo una reinterpretación interesada cuyo único punto de vista válido será el de Agustín Valverde.

Cuando cesan los títulos de crédito comienza una imbricación entre voz *over*, música y ruidos en la cual el locutor se impone siguiendo el vococentrismo y verbocentrismo de todo film (Chion, 1998: 17) y dota de sentido a los terceros, ya que el apresuramiento y contenido de los tres sirven para crear la idea de movimiento, velocidad, aceleración y ritmo vertiginoso asociados a la vida urbana que ratifica la información ofrecida por las imágenes. Mezclados jerárquicamente con la voz *over* y la música de García Abril se oyen rugidos de motor, aceleraciones, el murmullo del agua, golpes metálicos, el crujir del papel de las multas, etcétera. Un conglomerado auditivo que cambia abruptamente, que se desacelera y disminuye en intensidad cuando la acción pasa a Calacierva, realizando de forma premeditada un montaje audible del sonido en el que se aprovecha la evidencia de la

unión de dos fragmentos sonoros para dar la sensación de cambio brusco, sin transición.

Con la primera imagen de Calacierva se superpone a la voz *over* una música de raíz folclórica cuya melodía, ritmo y timbre difiere de la anterior, precisamente porque su contraste refuerza la información visual ofrecida en el prólogo y en la primera escena, es decir, contribuye al establecimiento de un paralelismo entre la velocidad urbana y la apacibilidad del modo de vida rural. Esta melodía sirve de fondo a la presentación de los personajes y se difumina para dar paso a otros sonidos de la banda sonora, como el tañido de las campanas o las breves notas musicales ascendentes que ilustran la aparición del alcalde buscando petróleo en las afueras del pueblo. La música cambia de registro y los sonidos dejan de ser mecánicos y se humanizan. A la voz *over* se superponen los gritos de los niños corriendo, el llanto del niño recién nacido, el tañido de las campanas y la trompetilla del pregonero, todos ellos producidos por una acción humana que contrasta con la mecanicidad de la ciudad.

La escena número 5 se abre con el sonido de la trompetilla del pregonero y la música de la melodía, con un nivel auditivo bajo, retorna para mostrar la puerta de la casa de Agustín. Cuando el protagonista aparece en pantalla le acompaña una música probablemente diegética que puede proceder de una radio del bar, ya que la televisión que se divisa al fondo del plano que encuadra a Agustín permanece con la imagen fija, como si la emisión se hubiese congelado en el tiempo. Esta primera aparición del protagonista acompañado de una composición musical puramente circunstancial y de relleno del espacio sonoro anuncia el distinto tratamiento visual y acústico que el film va a proporcionar a su personaje principal, ya que mientras que visualmente va a estar presente en la mayoría de las escenas y su rostro y figura va a ser una imagen constante, no va a gozar de un *leitmotiv* musical que lo acompañe.

Las escenas 8 y 9 carecen de acompañamiento musical, el cual retorna para servir de transición entre la escena 10 y la 11. En esta ocasión, otra melodía de aire folclórico pero de aire más melancólico, interpretada con instrumentos de

cuerda, sirve de despedida a Agustín hasta el final de la escena 12, cuando aumenta en volumen y en orquestación y se impone a la imagen, cortándose de forma brusca con corte del montaje que da paso a la escena 13.

El bloque de escenas que va desde la 13 hasta la 18 vuelve a carecer de música en la banda sonora, más atenta a resaltar todos los sonidos (pitidos, murmullos, tráfico, bocinazos, fenazos, aviones despegando, etcétera) que identifican la gran ciudad y que contrastan con el fragmento anterior rodado en el pueblo.

La música, esta vez claramente diegética, vuelve a aparecer en la escena de presentación de Luchy y su hija Sara. El registro musical cambia: la música es moderna y dinámica y enlaza con la grabación de clase de gimnasia que escucha Luchy en un magnetófono.

La entrada de Agustín en la casa de su hijo no se ve acompañada por ninguna composición musical, concentrándose toda la atención en los diálogos de las escenas 23, 24 y 25. Unas breves notas musicales anuncian el cambio de espacio y preceden a la presentación de Agustín hijo, quien aparece trabajando en la clínica y el silencio de su concentración es acompañado con una música de un nivel sonoro bajo, la cual desaparece con la conversación telefónica entre el médico y su hija.

El cambio de escenario y de escena vuelve a llevar aparejado el cambio en la música de la banda sonora, la cual se divide en dos: una melodía que sirve de fondo al encuentro entre el padre y el hijo y unas notas que marcan la sorpresa de Gusti ante la sustitución de su cuadro de Picasso por el retrato de su madre. Después de su reacción el abrazo con su padre se ve sancionado con el retorno de una música que ya había aparecido antes: la folclórica interpretada con instrumentos musicales similares a los de una rondalla. Esta música, a partir de este momento, acompañará al retrato de Antonia durante los sucesivos cambios por el Picasso.

Después de las escenas de la llegada y lectura de la carta de Agustín a Calacierva, la música irrumpe de forma brusca, marcando la diferencia entre el espacio rural y el urbano. Los Shakers aparecen en pantalla, tocando en directo la misma



Figura 76. Fotograma de *La ciudad no es para mí*.

canción que de forma instrumental había acompañado los títulos de crédito iniciales.

El cambio en el registro musical que se produce con el primer plano de la escena siguiente indica un cambio narrativo. De la diversión juvenil se conecta directamente con los efectos perniciosos de la modernidad y se pasa al intento de infidelidad de Luchy. Acompañando a la primera aparición de Ricardo en la casa familiar la música se vuelve sinuosa, suave, de volumen sonoro bajo y de ritmo lento, idónea para el galanteo que se desarrolla entre el joven ayudante y Luchy. Esta música no se sabe si es diegética o no. Si es diegética, indicaría la posibilidad de desear el adulterio por parte de Luchy al crear un ambiente íntimo y si no lo es, actúa de descripción de la escena, caracterizándola de romántica.

A continuación se produce otra sustitución del cuadro de Picasso y se sigue el mismo esquema: breves notas de música moderna que enseguida se ven sustituidas por el tema central de tono folclórico. Por su parte, la escena de la acusación de robo a Filo carece de fondo musical y la tensión narrativa recae en los diálogos y en el exagerado llanto de Filo.

El intento de infidelidad sigue su proceso y tiene su momento cumbre en la escena de la cafetería del Richmond. Una música elegante, ambiental, de nivel sonoro muy bajo insinúa las pretensiones de Ricardo de culminar su cita con Luchy. Otra música de fondo, también suave, pero más melancólica, suena cuando llega Luchy a la cafetería y Agustín comienza a reprenderla, acompañando el rápido proceso de arrepentimiento de la nuera. Este tema melódico se retoma cuando Luchy y su marido se encuentran en la casa, reflejando así que el interés romántico y sexual de Luchy se ha redirigido hacia su marido con la ayuda de la intervención de Agustín.

En la escena de la llegada de la carta del pueblo a la casa familiar vuelve a sonar el tema central de aire folclórico, haciendo conectar el contenido de la carta con el recuerdo del pueblo. La inauguración de la calle dedicada a Agustín Valverde en Calacierva se acompaña de una música diegética con un tema típico de una banda que aparece en imagen parcialmente.

La penúltima escena del film, que transcurre en el interior de la casa de Agustín, tiene como fondo otra composición musical, inédita hasta ese momento, con un ritmo más rápido y nivel auditivo medio, que permite oír los diálogos.

La banda sonora reserva un final culminante desde el punto de vista musical. La última escena contiene una actuación en directo en la puerta de la casa de Agustín de una rondalla, un cantante de jotas y un cuadro de baile (fig. 76).

La primera jota interpretada conecta directamente con el contenido del argumento:

“Bien has hecho en regresar,  
baturrico, baturrico,  
bien has hecho en regresar.  
La ciudad pa’ quien le guste,  
que como el pueblo, ni hablar,  
que como el pueblo ni hablar,  
baturrico, baturrico” [sic].

Esta jota enlaza con la siguiente, de *tempo* más rápido y cuya letra es similar, resumiendo verbalmente la idea vertebradora del film:

“Y Agustínico querido, bien has hecho en regresar.  
Toda la gente del pueblo feliz y contenta está.  
Feliz y contenta está, ay, Agustínico querido.”

Nótese, que no se trata de unas jotas tradicionales con letra propia, sino de unas composiciones cuya letra carece de sentido fuera de la diégesis, de modo que la música conecta con el concepto de tradición y la letra se imbrica con el argumento, sancionando así su contribución a la construcción de sentido del relato<sup>229</sup>.

Por tanto, de este repaso por la música de la banda sonora, se deduce que tanto las composiciones diegéticas como las extradiegéticas, sirven para completar algunos planos que carecen de diálogo, para describir situaciones como la intimidad del galanteo, acompañar personajes (el retrato de Antonia) y, más importante aún, para contribuir a la cons-

229 Sobre la utilización del folclore como medio de cohesión social, de construcción nacional y de medio legitimador del sistema político dictatorial ver: Criado, A. (2017). El folclore como instrumento político: Los Coros y Danzas de la Sección Femenina. *Revista Historia Autónoma: Revista multidisciplinar de la Asociación Historia Autónoma*, nº 10, 183-196.

trucción de la dualidad tradición/modernidad con la música moderna de Los Shakers y las jotas finales.

De esta forma, la música de la banda sonora completa un trayecto musical que comenzó con la música instrumental de Los Shakers y acaba con una jota aragonesa, realizando un recorrido en sentido cronológico inverso y con una línea discursiva clara que musicalmente parte de la modernidad y retrotrae al espectador al concepto de tradición. La importancia visual que se da a la actuación de la jota y su ubicación en el cierre del film la colocan en una situación superior a la intervención musical diegética de Los Shakers en el *pub* y a toda la música *ex profeso* de García Abril. La funcionalidad narrativa de esta música explícita<sup>230</sup> es tan fuerte que la letra que contiene podría sustituir un posible diálogo que expresara el sentir de los vecinos de Calacierva, añadiendo contenido argumental<sup>231</sup> a la diégesis, fenómeno que no ocurre ni con la música de García Abril ni con la de Los Shakers, totalmente instrumentales o cuya letra no aporta contenido, salvo el de ser expresión de la modernidad en el caso de los segundos.

### 3.3.6

#### Los mecanismos humorísticos

La integración de *La ciudad no es para mí* en el género de la comedia no parece plantear ninguna duda, pero determinar a qué subgénero pertenece dentro de un género tan amplio

230 “Podemos definir el concepto de música explícita como aquella que cumple la función de aportar información complementaria, o reforzar la presentada en pantalla, de una manera rápida y directa, siempre a través de mecanismos que apelan directamente a la cultura musical (en nuestro caso occidental) y a ciertas asociaciones instrumentales, armónicas y rítmicas que el espectador puede realizar fácilmente desde su butaca” (Villalibre, 2013: 88).

231 Un ejemplo de esta utilización de la música en el cine español es la película *Macarena* (Luis Liger y Antonio Guzmán Merino, 1944), donde parte del diálogo es sustituido por canciones cuyo contenido hace avanzar la trama.

y capaz de albergar propuestas tan diferentes requiere de una consideración más precisa que tenga en cuenta su tono argumental general, los mecanismos humorísticos empleados y su ubicación exacta en la cronología del periodo tardofranquista. El primer factor fue impuesto por Lázaro Carreter y asumido por los guionistas. Respecto al segundo, es el que definitivamente justifica la adscripción del film a la comedia y no al cine cómico, ya que la existencia de gags es uno de los variados recursos empleados por los guionistas, sin que sea el “núcleo generador principal de la comicidad” como ocurre en el género cómico (Cuéllar Alejandro, 1998: 69). Si se repasa la clasificación de los recursos humorísticos que son utilizados en el film, algunos provenientes de la versión teatral y otros nacidos durante la traslación al medio y lenguaje cinematográficos, se constatará su distinta procedencia:

1. Las variaciones en el lenguaje verbal.

Estas a su vez se dividen en:

1.1 Usos particulares del léxico. En el texto teatral Agustín, Sara y Gogo se encuentran en la casa familiar y mantienen una conversación que evidencia, a través del lenguaje, la separación entre las dos generaciones. Se trata de una escena de mayor duración que la equivalente en la versión cinematográfica, ya que contiene una mención al padre de Gogo, quien es director de Aguas Potables. En la versión fílmica la escena y el texto se reducen y se trasladan a la puerta de la casa familiar, pero se conserva la esencia del uso del lenguaje:

- Agustín: ¿Es esa mi nieta?  
 — Filo: Sí, señor.  
 — Agustín: Toma, vete subiendo que ahora voy.  
 — Sara: Bueno, monstruo, hasta luego.  
 — Gogo: Hasta luego.  
 — Agustín: Sarica... ¿vienes u te vas?  
 — Sara: Hola  
 — Agustín: ¿Este mozo es tu novio?

- Gogo: Eh, frene, que yo estoy en retaguardia.  
 — Agustín: ¿Cómo?  
 — Sara: Es un amigo. (Dirigiéndose a Gogo): mi abuelo.  
 — Gogo: Yo soy Gogo.  
 — Agustín: ¿Y ese es el apellido u qué santo es?  
 — Gogo: Es... mi nombre de guerra.  
 — Agustín: De la guerra del gurugú será...<sup>232</sup>  
 Sara y Gogo ríen.  
 — Gogo: Oye, ¿sabes que me cae muy bien tu abuelo? Nos le tenemos que llevar al club o a la sierra.  
 — Sara: No cuentes ni con él ni conmigo.  
 — Gogo: Te pierdes un desmelenao bárbaro. Iba a presentarte cinco gorilas, al estilo Marlon... ¡Ah! y Cholo lleva su roulotte, menudo camping.  
 — Sara: Hem, de camping nothing.  
 — Gogo: Lo malo será que el déspota no quiera soltar el carro.  
 — Agustín: ¡Ah!, ¿Pero van en carro?  
 — Sara: No, abuelo, el carro es el automóvil.  
 — Agustín: Ahhh...  
 — Gogo: Claro, y el déspota el padre. Oye, pero hay que explicárselo todo, ¿eh?  
 — Sara: Sí... “[sic en todo el texto].

En esta breve escena la comicidad descansa en la incapacidad de Agustín para entender el vocabulario de Gogo, el cual resulta incomprensible para el protagonista por la re-significación semántica que los jóvenes realizan del léxico, construyendo un argot donde las palabras adquieren nuevos significados concretos: “retaguardia” para indicar que no se está disponible sentimentalmente o que solo media amistad, “nombre de guerra” como sobrenombre o apodo, “desmelenao” como fiesta, “bárbaro” para indicar una gran magnitud, “gorilas” en sustitución de hombre fornido y atractivo, “camping” como sinónimo de ocio promete-

232 Agustín se refiere a la toma del monte Gurugú, una acción bélica enmarcada en la Guerra de Melilla que tuvo lugar en 1909 entre el ejército español y las cabilas del Rif.

dor, “déspota” para referirse al padre y “carro” en lugar de coche.

Frente al nuevo vocabulario de los jóvenes, Agustín utiliza expresiones y vocabulario en desuso, como “moquero”, “mozo/a”, “soponcio”, “pardala”, “barruntar”, “miaja”, “zamarra”, “fregadera”, “cogotazo”, etcétera. Con este sistema de hiperbolizar las diferencias lingüísticas hasta llegar a la incomprensión se intensifica la distancia generacional entre Agustín y Sara y sus amigos.

### 1.2 Los dobles sentidos que surgen de la polisemia de las palabras y/o de la ironía:

- Filo: Coja usted un descafeinado.  
 — Agustín: No, si yo voy cogiendo de todo.  
 — Agustín (a otro cliente): Shhhh... shhh...  
 — Filo: Tres de El caserío.  
 — Agustín: ¿Te crees que soy tonto u qué?  
 — Filo: Una de mejillones, otra de almejas, dos de cangrejo.  
 — Agustín: Mejillones...  
 — Agustín: Cangrejos no hay.  
 — Filo: Pues entonces coja una de ostras.  
 — Agustín: Ostras... ostras, ostras... tampoco hay ostras.  
 — Filo: Pues a ver si hay navajas.  
 — Agustín: ¡Eso en Albacete!” [sic en todo el texto].

### 1.3 Las incorrecciones lingüísticas del habla de Agustín, que incluyen: la entonación del acento aragonés, el uso constante de diminutivos acabados en -ico e -ica, transformaciones como llamar “pegaso” al cuadro de Picasso, “calumnia” a la columna vertebral o “malacatonés” a los melocotones, el uso de metáforas peculiares (“al departamento de tercera te has ido, trae el vagón, trae, trae, trae. Mira como lleva la primera, completa” para referirse al dinero de la cartera de su hijo), la eliminación de la -d de los participios (“¿te he pinchao?”), incorrecciones léxicas (“¿ande ties el crío?”), eliminación de la -d intervocálica de los adjetivos (“desalmao”), eliminación de la última sílaba de algunos sustantivos (“te pego

una bofetá”), alteración del orden sintáctico (“¿no me se nota?”), sustitución de la “o” disyuntiva por una “u” (“¿es que te has olvidao de la función de tos los santos u qué?”), contracciones de palabras (“pa verte”, “mire usté”, “si es mu fácil”, “tos los años”), eliminación de algunas letras en vocablos (“esperate” por esperarte), variaciones en la acentuación de palabras, etcétera.

2. Las acciones y los efectos cómicos que no constituyen gags completos. Se concentran siempre en la figura del protagonista, quien acapara la gestualidad por la adecuación de los guiones al empeño del actor en ser la estrella indiscutible de las producciones que protagonizaba, tanto teatrales como en la cinematografía, a partir precisamente de este film. Estos gestos puntuales que no se desarrollan en micro-historias que puedan configurar un gag, están destinados a activar una reacción en el espectador, quien los interpreta en clave del humor, pero a veces transmutan esta función y adquieren un significado que sobrepasa el efecto humorístico.

Ese es el caso de la caída de Agustín cuando baja del tren en la estación de Atocha. El resbalón accidental, que casi le hace caer al andén con los pollos y el retrato de Antonia de aderezo, es un acto heredado de todas las caídas que poblaron el género *slapstick* y, efectivamente, tiene como objetivo provocar una sonrisa, pero al mismo tiempo, como se ha visto, asociada al personaje adquiere, para ya no abandonar, una fuerte carga discursiva vital para la trama posterior. El resbalón se vuelve a utilizar poco después, cuando Agustín llega a casa de su hijo y se resbala en el comedor justo después de ver a “Luciana” y antes de abrazarla y se vuelve a resbalar segundos después, remarcando el gesto con un comentario verbal: “Qué resbaladico está el piso, ¿lo fregáis con aceite u qué?” [sic].

La sencillez y efectividad de los resbalones del protagonista se perpetuaron como uno de los efectos humorísticos que se repiten en los sucesivos films, convirtiendo una acción universal en particular y sobrepasando el



objetivo humorístico con la función metafórica de expresar, con un simple gesto, la incapacidad del personaje para adaptarse a espacios y formas de vida que le son ajenos. Pero nótese que los resbalones nunca acaban en caídas completas, porque el personaje siempre logra recomponer el gesto, de forma que una acción física aparentemente inocua y con pretensiones cómicas expresan con gran exactitud la relación de Agustín con el espacio de la modernidad: en un primer momento sucumbe porque le es extraño y ajeno pero enseguida se sobrepone y acaba dominando la situación.

Una variante del resbalón es la dificultad de Agustín para conducir el carrito de la compra en el supermercado, un acto que se convierte en el espejo de su apuro para cruzar la calle de la estación de Atocha y donde imita la escena con el guardia urbano: “¡Psss... hasta que se ponga verde!”. Otros gestos recurrentes, de aparente banalidad, como beber en el porrón o mesar la boina después de quitársela, contienen menos carga humorística y sirven para completar el retrato del protagonista.

La cuestión es que una de las características que unifica a todos estos efectos cómicos es su reiteración y perpetuación en los siguientes guiones, creándose una identificación entre ambos que provoca la “redundancia del personaje” de la que habla Garín (2012: 130) respecto al gag pero que puede aplicarse también en los actos y gestos.

3. El desarrollo de gags completos. Algunas escenas se transmutan en gags cuya inserción también supera la voluntad de comicidad o, mejor dicho, se aprovechan de su carácter cómico para insertar en el relato información relativa al protagonista o avances significativos de la acción. Entre los varios gags que se suceden en el film hay dos que destacan, tanto por haber quedado insertados en la memoria colectiva, como por el diálogo que se establece entre ambos.

El primero de ellos es el más conocido y tiene lugar en la escena en la que Agustín trata de cruzar los carri-

les de la plaza Emperador Carlos V. Si la conversión en paleta de Agustín había tenido lugar justo al bajar del tren, tal y como se ha visto, y durante el trayecto desde el andén hasta el semáforo de la plaza había logrado sortear la avalancha de captadores y estafadores, cuando intenta cruzar la calle cae sobre él toda su inhabilidad para desplazarse por el espacio urbano, reafirmando sin fisuras su identidad como paleta. ¿Cómo se construye una escena que supo condensar la idea de “pez fuera del agua” (Huerta Floriano, Pérez Morán, 2012c) asociada al paleta rural en el medio urbano? A través de la hipóbole, de la exageración de las dificultades de Agustín y de las reacciones del guardia urbano, expresadas de forma audiovisual pero con un mayor peso de la imagen. Frente al estatismo teatral de la posterior escena con las marquesas, donde prima la verbalidad, en esta escena la imagen casi es suficiente para describir la situación<sup>233</sup>. El diálogo entre Agustín y el guarda ratifica el contenido de la imagen y mejora su comprensión, mientras que el sonido ambiente potencia la inseguridad del personaje.

Es fácil creer que alguien como Agustín se pueda sentir achicado y desorientado al llegar a una gran ciudad, pero no es tan fácil creer que su perspicacia demostrada en otros momentos le impida conseguir los recursos necesarios para poder cruzar una calle. El espectador, consciente de esta falta de sincronía entre las habilidades del personaje y sus actuaciones, acepta la parodia y la exageración como recursos cómicos aunque estén exentos de veracidad. Así que se aúnan, por un lado, la admisión del recurso hiperbólico por su comicidad y, por otro, se inserta en el relato la fijación de la conversión definitiva del personaje en paleta.

233 Si se visiona la escena sin sonido se comprende perfectamente la esencia de la acción. La escena, con leves retoques, podría pertenecer a un film silente, lo cual no ocurre con la escena con las marquesas. Recordemos que el cruce de la calle está narrado en la versión teatral, donde evidentemente no podía ser incluido, y es una aportación del film, mientras que la visita de las marquesas sí formaba parte de la versión teatral.



Figura 77. Fotograma de *La ciudad no es para mí*.

La exageración surge de la incapacidad de Agustín de copiar el comportamiento ajeno ante una situación novedosa y de la falta de entendimiento verbal con el guarda urbano. Los gestos de impaciencia de Gómez Bur, las carreras apresuradas de Agustín con la cesta de pollos entre el tráfico y los juegos de palabras completan el repertorio de una escena que enlaza con otra posterior en el metraje y que tiene lugar en la casa de Gusti (fig 77).

La escena de las marquesas excede lo puramente humorístico para introducir una variante en el relato y en la identidad del protagonista y su organización responde al modelo de construcción de un gag proporcionado por Manuel Garín (2014: 25) basado en la estructura tripartita:

- La espera. Tras la llegada de Agustín a casa de su hijo su nuera rechaza los pollos que ha llevado desde Calacierva y el protagonista los tira desde el balcón a la calle. Luchy, visiblemente enojada por la llegada de su suegro, llama a casa de una de las marquesas para suspender la merienda, pero le informan de que esta ya ha salido de su casa. En ese momento, se activa la espera del espectador, que presagia que el inevitable encuentro entre personajes tan dispares va a producir un choque de consecuencias impredecibles.

- La anticipación. Mientras que Luchy y Filo conversan, después de que Agustín haya sido acompañado por Filo a la habitación de invitados, suena el timbre y aparecen las marquesas sucias de plumas porque los pollos de Agustín han caído precisamente sobre ellas, con un adelanto de la acción que después ejercerá sobre ellas. Mientras, las tres mujeres, instaladas en sendos sofás, se disponen a merendar y comienzan a hablar sobre las cartas que diariamente recibe Luchy. Fuera de plano Agustín se ha trasladado desde la habitación de invitados, donde ha sido enviado por su nuera, hasta la cocina, donde se está dando un festín con Filo a base de queso en aceite, chorizo del pueblo, pan de hogaza y vino del porrón, en una evidente comparación entre el contenido de las dos meriendas.

Cuando suena el teléfono en la cocina y Filo sale para comunicar la llamada a Luchy, Agustín coge el teléfono pensando que quien llama es su propio hijo, pero se da cuenta de que el interlocutor es Ricardo, el médico ayudante. Es el primer indicio de la situación que vive Luchy. Ante esta información Agustín no duda en escuchar la conversación de su nuera con las marquesas, las cuales claramente la incitan a que cometa adulterio. En ese momento, Agustín entra en el salón y comienza su primera intervención en la vida familiar con una representación que exagera y utiliza de forma conscientemente caricaturesca su recién adquirida condición, demostrando así la arbitrariedad y el carácter performativo de su identidad de paleta.

- La sorpresa. Durante su estancia en el salón el protagonista pasa de la posición de espectador dentro de la diégesis a la de actor, porque lo que hace Agustín es representar el papel de paleta patán. Frente a la sincera ineptitud para enfrentarse al tráfico, en esta parte muestra un dominio absoluto de la situación al utilizarse a sí mismo, y a su recién estrenada identidad de paleta, para reconducir la acción e

inmiscuirse en la vida privada de su nuera. Sus comentarios groseros (“A ver si se enfría usted”), su ironía humillante (“Mi mujer no alternaba con ustedes, de manera que... pues es”), su gesto de sentarse encima de una de las marquesas y sus amenazas (“Déjalas que se vayan y que pinchen a otra, porque como vuelva a verlas por aquí, salen por el balcón como los pollos”) se unen a la subida del volumen de su voz, la zafiedad de sus gestos, las referencias al pasado de Luchy, las insinuaciones hacia la falta de moral de las marquesas y la caída del azúcar, que constituyen el repertorio de acciones de las que se sirve Agustín para crear su representación dentro de la ficción.

El desenlace consiste en la huida de las marquesas de la casa, que era el acto esperado por Agustín para proteger así a Luchy de la influencia de mujeres que, desde otras capas sociales, insta a su nuera a romper con el sistema de comportamiento considerado inherente a su género. De esta forma, las expectativas del espectador se han cumplido, pero la acción ha derivado hacia una solución que introduce el factor de la sorpresa, ya que es una novedad que Agustín muestre el mismo dominio de las situaciones en Madrid que en Calacierva después de los apuros pasados anteriormente.

Con una lectura puramente semiótica de la conversación entre Agustín, Luchy y las marquesas se puede desentrañar dónde reside la contribución humorística del lenguaje, viendo, por ejemplo, el fuerte contraste entre el habla de Agustín y el lenguaje refinado de las marquesas, los juegos de palabras y los chistes verbales, pero hay otros factores en la escena que exceden el texto y surgen de su relación con el resto del relato. Si se asume que “aplicaremos el término de «gag» cinematográfico (o su equivalente castellano de «chiste fílmico») al mecanismo cómico desarrollado en una estructura dinámica, inserto en un relato mayor” (Cuéllar Alejandro, 1998: 73-74) se puede reconocer la función humorística de la escena, pero tam-

bién que tiene una relación de dependencia con ese “relato mayor” en el que se ubica. En esta escena se juega con la casualidad de que sea a las marquesas a quienes les aterricen encima los pollos vivos con la conversión de Agustín en motor narrativo por su decisión de intervenir con una ficción dentro de la ficción, con la humillación de Luchy por haber renegado de su pasado pero, más importante aún, con la estratificación distanciadora que se establece entre las tres clases sociales, que se torna incontenible y explota con la marcha de las marquesas. De esta forma, la acción de Agustín no persigue solamente la conexión con el espectador a través de la risa, sino participar del discurso general del film.

En *Teoría General del Humor Verbal* (Attardo, 1994, 2001) se estableció como uno de los recursos que componen la estructura del texto humorístico la presencia de una figura que se convierte en la receptiva de su contenido. En este caso, el objetivo del comportamiento y de la verbalidad de Agustín es doble, ya que sus comentarios buscan conscientemente ofender a las marquesas y, de paso, humillar a Luchy por su frivolidad, consiguiendo un efecto cruzado cuyo colofón sea la ruptura de la amistad entre ellas.

Por otra parte, la escena tiene una especial lectura al ubicarse temporalmente cercana a aquella donde Agustín cruza la calle tras salir de la estación de Atocha, ya que frente a la incapacidad manifiesta del protagonista para desenvolverse en la ciudad (ámbito público) este toma el control en casa de su hijo (ámbito privado y familiar) y domina la situación hasta imponer su voluntad de velar por la honra de su nuera.

Ambos gags, del tipo audiovisual, personalizado y microcósmico (Cuéllar Alejandro, 1998: 75-76), forman parte de la mezcolanza de actos, acciones y gestos humorísticos, sin que primen numéricamente los primeros, lo que permite incluir al film en el género de la comedia y no en el del cine cómico, siendo la tercera cuestión a considerar la de especificar a qué subgénero de la comedia pertenece y, para finalizar, por qué se elige como género de adscripción.

Lázaro Carreter describió su obra como “teatro cómico” (*La Vanguardia Española*, 22/08/1962: 23) y la crítica como “comedia teatral” (*Cineinforme*, nº 43, 1966: 10). Pero ha sido la versión cinematográfica la que más calificativos ha recibido.

Desde un punto de vista puramente cronológico, la película se puede calificar como una “comedia tardofranquista” aceptando que lo es por coincidir con este periodo histórico-político, teniendo en cuenta las matizaciones recogidas en el capítulo primero, pero sin que el término “tardofranquista” pueda aludir a la posesión de características que superen la mera cronología y sean comunes a los films rodados durante ese periodo, dada la variedad de producciones, incluso dentro de la comedia. Así es para Monterde (1993: 41), quien la sitúa como ejemplo del subgénero de comedia del Tardofranquismo.

En algunos textos se alude a ella como una “comedia desarrollista” (López González, 2009: 131) por la coincidencia entre el relato del film y el discurso oficial. Con ambos términos se evidencia un desdoblamiento que permite definir el film cronológicamente ubicado en el Tardofranquismo e ideológicamente afín al Desarrollismo por su coincidencia con el discurso oficial. Otra definición, aparentemente contradictoria con la etiqueta de desarrollista, la sitúa como perteneciente al “cine rural”: “El cine rural adquiere un protagonismo inusitado durante las décadas de 1960 y 1970 en películas que se han convertido en un clásico del género cómico («El turismo es un gran invento» o «La ciudad no es para mí», ambas de Pedro Lazaga)” (Crespo Guerrero, Quirosa García, 2014: 288).

Ambas definiciones no son excluyentes, ya que aunque en el film el escenario rural tiene poca presencia visual, porque ocupa solamente el principio y el final con alguna escena intercalada, es el espacio que simboliza el origen de todas las virtudes y el lugar donde se salvaguarda la esencia de la estructura familiar y social, hecho compatible con que sea una película en sintonía con los principios del Desarrollismo. Entre ambas definiciones estaría la de García-Borrón, quien incluye la obra en un grupo de

films que denomina de “áreas rurales versus gran ciudad” (2015: 80).

Por su parte, Emeterio Díez Puertas llama la atención sobre el grupo de películas de Martínez Soria, pero sin clasificarlas: “Naturalmente, se mantienen los géneros nacionales de las estrellas cantantes (Manolo Escobar, Marisol, Rafael...) y de la comedia, como *Atraco a las tres* (1962) y los films de Paco Martínez Soria, en especial, *La ciudad no es para mí* (1966), que logra 4,3 millones de espectadores” (2011, s/n).

También puede incluirse en un subgénero de “cine baturro” (Sánchez-Biosca, 2010) cuyo referente directo sería *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935), con la que coincide en el tema de la defensa de la honra femenina, en la presencia diegética de música de jota y constituir también “una abstracción del mundo rural cuya condición aragonesa no se siente en contradicción con la honda entraña española” (Sánchez-Biosca, 2010: 83).

Para Sally Faulkner la película era propaganda aperturista: “If we approach *La ciudad* as aperturista propaganda, its purpose is to reconcile the key contradiction of 1960s Spain: tradition (here figured as the country) and modernity (here represented by the city). It cannot champion a reversal of the rural exodus like *Surcos*, as by the 1960s such a reactionary move would jeopardise the Francoist economic boom” (2006: 53).

En algunos textos se la califica como “españolada”: “En la década de los 60, entre otras producciones cinematográficas, se encuentran las llamadas comedias «a la española» o «españoladas» realizadas por directores como Mariano Ozores, Tito Fernández, Pedro Lazaga o Fernando Palacios. Algunos títulos de comedias destacadas fueron: «La ciudad no es para mí» (1965) de Pedro Lazaga, «La gran familia» (1962) de Fernando Palacios o “Cómo está el servicio” (1968) de Mariano Ozores” (Grandío Pérez, Diego González, 2009: 89), pero no consideramos correcta esta inclusión porque, siguiendo a Navarrete Cardero (2009), la españolada es un supragénero que se manifiesta en distintas disciplinas artísticas y en el caso de la cinematografía, en sentido estricto, solamente se puede hablar de españolada

durante la Posguerra, dándose una “neo-españolada” al final del Tardofranquismo y durante la Transición, fase en la cual tampoco se puede incluir la película.

Otro aspecto a tener en cuenta es su condición de comedia de rasgos sainetescos, aludidos en el propio el film (“a mí me divierten estos tipos de sainete”), que conecta con lo establecido por Ríos Carratalá (1997) sobre la ausencia de sainetes, género estrictamente teatral, en la filmografía española y la presencia de lo sainetesco en algunos films, entendida esta presencia como el uso de rasgos en la puesta en escena, en los argumentos y en las interpretaciones.

Para Nathan Richardson un factor importante de la obra es la identidad del personaje de Agustín Valverde, que condiciona su pertenencia al subgénero de “paletos”: “The first and most popular film of the paleta subgenre, Pedro Lazaga’s *La ciudad no es para mí* (1965) (...)” (2000: 62), encontrando en el personaje la condensación de la idea de “paleta” y su mejor demostración fílmica.

Todos estos calificativos, desde el más general de comedia a los más precisos que aluden a la figura del paleta o al baturrismo, podrían servir para definir el film de manera no excluyente, salvo el de españolada por las razones expuestas. Si tenemos en cuenta que el calificativo de tardofranquista refleja solamente la cronología en la que se inserta y que otros aluden a aspectos concretos del film, consideramos que los términos que mejor podrían definir al film son los de comedia popular desarrollista.

La siguiente pregunta es: ¿Por qué la comedia tiene la capacidad de vehicular cuestiones tan trascendentes como la reflexión sobre las fracturas, quiebras y transformaciones de un periodo histórico-político concreto? ¿Y por qué utilizar un género basado en el humor para tratar cuestiones tan trascendentales y que afectaban al grueso de la población? Creemos que la elección de la comedia para vehicular un discurso tan severo se justifica desde distintas razones. En primer lugar, la trayectoria de Martínez Soria, un actor teatral y cinematográfico que explotaba su vis cómica, ya determinaba el tono general de un texto que habría sido muy diferente si hubiese estado concebido y diseñado para otro

actor especializado en obras dramáticas. Por otra parte, la comedia es un género más aceptado popularmente y es el que mayor número de obras dio al cine popular del Tardofranquismo. Y finalmente, es el género más adecuado para crear una ficción que sirviese de vehículo para la reflexión acerca de la realidad contemporánea porque es capaz de crear una proximidad y reconocimiento de la diégesis en el espectador y, a la vez, el tono de comedia le hace establecer una relación de alejamiento, que surge de la burla, de esa misma diégesis.

Una buena parte de la cinematografía del Tardofranquismo contribuyó a la vehiculación del discurso desarrollista con una estrategia muy similar a la utilizada con el medio televisivo, desarrollado precisamente durante la misma franja cronológica. La televisión pública, inicialmente visionada en comunidad y cada vez más presente en la intimidad de los hogares, se articuló a partir de la aparente paradoja de ser un ente de comunicación totalmente controlado por el poder pero desde una programación basada en el ocio y el entretenimiento y no desde el adoctrinamiento directo (Rueda Laffond, Coronado Ruiz, 2010: 172).

Algo similar ocurre con la utilización de la comedia, aparentemente ingenua, para lanzar al espectador mensajes de un gran calado ideológico, estrategia que basa su éxito precisamente en la aparente contradicción que el espectador encuentra en la unión entre la expresión de la doctrina del poder, más asociada a discursos oficiales, y la confección de argumentos de comedia cuya única finalidad parece ser el disfrute. Precisamente, al ser efectivos los recursos que producen la comicidad, el espectador medio no asocia los productos cinematográficos con la austeridad del documental informativo NO-DO ni con los medios oficiales de comunicación con los ciudadanos, prestando toda su atención a dichos recursos, que en el caso del corpus de estudio están concentrados en el protagonista masculino. Esta desviación de la atención es la que permite que en todos los argumentos se cuele el posicionamiento discursivo que rechaza la modernidad, sin que este hecho sea el primero que advierte el espectador y sin que este considere que la finalidad de los films sea esa y no la del puro entretenimiento.



## Estrategias de organización temporal y espacial

### 3.4.1

#### La temporalidad

La temporalidad diegética del film es heredera de la establecida por el texto teatral y se caracteriza por la linealidad vectorial progresiva (Cassetti, di Chio, 2007), no incluyéndose ningún *flashback* o *flashforward* que rompa la sucesión gradual de los acontecimientos. Sí se encuentran las elipsis temporales propias del medio cinematográfico, sin que sean tan bruscas como para ser percibidas de forma evidente por el espectador, el cual las asimila como parte de la convención de ilusión de realidad de los films de ficción.

No obstante, se puede apreciar una diferencia en el tratamiento del tiempo cronológico en las partes que transcurren respectivamente en Calacierva y en Madrid, ya que las escenas que tienen lugar en la primera población presentan elipsis de menor duración que la parte rodada en la ciudad. Ello es debido, en parte, a que en la ciudad transcurre más porción del metraje, pero también es una estrategia

que ayuda a ralentizar el tiempo en Calacierva, donde todo transcurre con mayor lentitud, casi a tiempo real.

Cuando la acción comienza en el pueblo y durante la descripción de la voz *over*, el primer personaje de Calacierva que toma la palabra es la mujer que se asoma a un balcón y grita: “*Luterio*, ha sío niño” [sic]. Tras el anuncio del nacimiento del sexto hijo de Venancio, este es informado de que ha sido padre y toca las campanas de la iglesia, mientras Jeremías recoge una carta, avisa al alcalde y Venancio da el pregón alertando de la llegada del recaudador de contribuciones al día siguiente. Hasta ahora, estamos en la misma sección del día. A continuación, la voz *over* habla por primera vez sobre Agustín Valverde y cuando cesa como voz narradora aparece en pantalla Agustín. Este se encuentra en el bar jugando a las cartas con el recaudador, luego nos encontramos temporalmente en el día siguiente al de las escenas anteriores. Esta transición temporal ha tenido lugar de forma muy suave, casi imperceptible, y enlazando los acontecimientos importantes: el nacimiento de un niño, que sirve de contrapunto a los datos numéricos anteriores sobre Madrid, el anuncio de la llegada del recaudador y el cese de la voz *over*, la cual,

tras presentar a Agustín, desaparece porque su función ha terminado.

La escena de la partida de cartas acaba con el recaudador aceptando jugarse los recibos de la contribución de los vecinos, quedando su resolución fuera de pantalla al pasar la acción a la plaza del pueblo, donde llega un pequeño autobús. En él viene un paquete que aparece en la escena siguiente, en la cual Agustín lo abre delante de Belén y de su abuela. Se trata de la máquina de tricotar que anclará a Belén al pueblo. Durante la conversación, Belén le pregunta cuándo se va a marchar y Agustín le contesta que “mañana temprano” [sic]. La siguiente escena transcurre en su casa mientras prepara la maleta, contiene la llegada del alcalde acusándolo de haber estafado al recaudador y prosigue con su partida del pueblo. Seguimos estando, pues, en el tercer día y durante el mismo tiene lugar el traslado de la acción a Madrid a través del viaje de Agustín. Viaje que, como se ha comentado, se omite totalmente, enlazando la partida del autobús con la llegada del tren a Atocha. Tras el viaje y las vueltas que el protagonista da por Madrid, logra llegar a casa de su hijo a media tarde del mismo día, dato que Luchy ratifica al decir a Filo: “Quiero que esta tarde salga todo muy bien. Cuando lleguen las señoras marquesas sirves el té muy calladita”. El encuentro con su hijo y su nieta tiene lugar el mismo día, cuando ambos vuelven a la casa pasada la medianoche.

Hasta ahora, la acción ha tenido lugar claramente durante tres jornadas, pero a partir del día siguiente transcurre un espacio de tiempo impreciso, que puede abarcar semanas o incluso meses, sin que haya ningún indicio de cuánto tiempo ha pasado Agustín en Madrid. La clausura del film, que tiene lugar en el pueblo, parece transcurrir en invierno (por la ropa de los personajes y por el fuego en la chimenea de la casa) y abarca un día, seguramente teniendo lugar la inauguración de la calle dedicada a Agustín por la mañana y la jota que le cantan en la puerta de su casa por la noche, después de que ya se haya marchado su familia a Madrid.

En el texto teatral se indica que la acción transcurre en “Calacierva, (imaginario pueblo aragonés) y en Madrid.

Época actual” (Ángel Lozano, 1970: s/n), es decir, en 1962. En el film no aparece ninguna referencia que indique en qué mes o meses y de qué año transcurre la trama, pero tampoco hay ninguna referencia que contradiga la idea de que la acción se sitúa en su propia contemporaneidad y, de hecho, son muchos los elementos que así lo confirman. Los espectadores madrileños eran los que mejor podían percibir cómo la ciudad de Madrid aparece en la diégesis con signos de su tiempo: los carteles de *La gran familia* y la nueva versión de *Nobleza baturra* en la introducción, los transeúntes de la glorieta de Atocha, los vehículos que transitaban por las calles, el guardia urbano que solía organizar el tráfico, la torre Pryca y el supermercado Pryca, de novísima construcción y los electrodomésticos de la casa de Agustín hijo. Más difícil era reconocer la contemporaneidad en Calacierva, precisamente porque allí el tiempo parece detenido y no se aprecian más signos de modernidad que los que Agustín importa, como la máquina de tricotar de Belén.

Para los espectadores actuales, situar la acción en los años sesenta también es fácil por la aparición de elementos que están ligados a la memoria de este periodo: el Seat 600, la música de The Shakers, la emigración rural a la ciudad o la forma de vestir de la gente, es decir, elementos de la ciudad, ya que los de Calacierva son tan intemporales que podrían corresponder a los de una población de los años cuarenta, cincuenta, sesenta o incluso setenta.

### 3.4.2

#### **Espacio rural y espacio urbano**

La dualidad del espacio físico también procede del texto literario previo, respetándose en la versión cinematográfica su fuerte división en dos ámbitos, uno rural concretizado en Calacierva y otro urbano representado por Madrid. La diferencia radica en que, libre de la rigidez del medio teatral, el film amplía el número de espacios con una serie de localizaciones secundarias exteriores e interiores más



### Proporción de los espacios

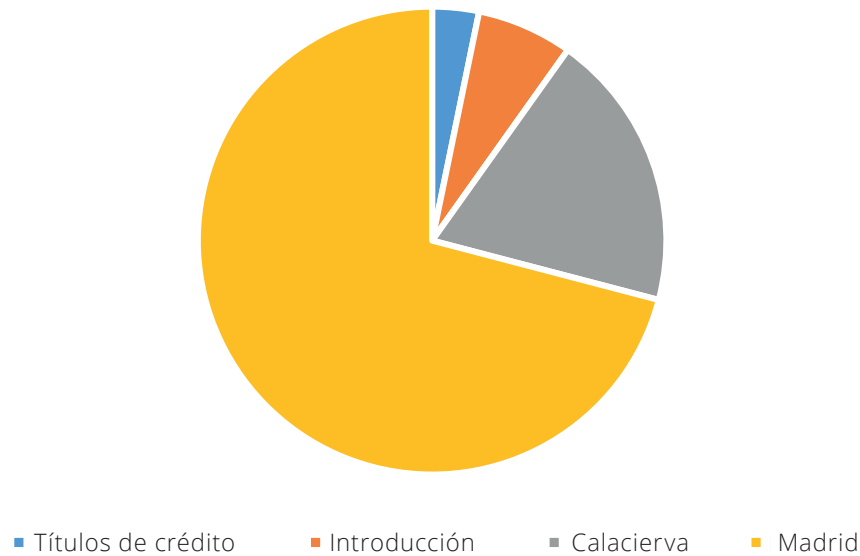


Figura 78. Elaboración propia.

diversificadas que siguen formando parte de la dicotomía campo/ciudad. Esta confrontación se anuncia de forma rotunda en el prólogo del film y sirve de vertebración hasta su conclusión, alternando la acción que transcurre en Calacierva y en Madrid de forma no equilibrada, ya que el espacio urbano ocupa mucho mayor espacio en el metraje (fig. 78).

La relación entre la cinematografía y el espacio urbano surge de la propia génesis del medio audiovisual<sup>234</sup> y desde entonces, la ciudad y el cine han creado un entramado de relaciones tan tupido que es imposible de condensar en unos párrafos. Esta dependencia ha generado en todas las cinematografías referencias a ciudades en los propios títulos de los films, nombres de directores que evocan ciudades concretas, argumentos intrínsecamente urbanos y un sector

<sup>234</sup> La primera proyección cinematográfica pública, tanto mundial como nacional, tuvo lugar en sendas ciudades.

de la bibliografía especializada dedicada a desentrañar esta unión. En el caso de la producción española la ciudad de Madrid destaca de manera especial. Su centralidad geográfica y política, su capitalidad (solo perdida temporalmente durante la Guerra Civil) y la concentración en ella de productoras, estudios y laboratorios, la sitúan en la cabeza del protagonismo urbano.

Con esta dualidad espacial se crean dos marcos simbólicos unidos por la marcha de Agustín a Madrid de forma muy abrupta, ya que ambos espacios se unen tras una elipsis temporal que obvia el desplazamiento, yendo la narración desde un plano del autobús que parte de Calacierva (fig. 79) a otro plano, unido por corte, en el que aparece directamente en la estación de Atocha (fig. 80). Esta elipsis temporal y espacial crea una asociación por contraste entre los dos planos que tiene el efecto de sugerir falsamente cierta proximidad entre ambos espacios, pero que en realidad está reforzando visualmente las diferencias entre ellos. Este sis-



Figuras 79 y 80. Fotogramas de *La ciudad no es para mí*.

tema difiere del tratamiento en otros films coetáneos, como *La piel quemada* (Josep María Forn, 1967), donde una parte importante del metraje narra profusamente el viaje en tren de la familia del protagonista desde un pueblo de Andalucía hasta la costa catalana.

La confrontación del medio rural y el urbano, su lejanía geográfica y su adscripción a mundos simbólicos antagónicos goza de variados precedentes que surgen desde todos los ámbitos, desde la literatura hasta el propio cine, pasando por la pintura, la filosofía, etcétera. En la cinematografía española es recurrente citar dos obras como claros antecedentes temáticos de *La ciudad no es para mí*: las dos versiones de *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930, 1942) y *Surcos*, los cuales muestran los efectos perniciosos de la vida urbana en la vida de sendas familias, pero hay más films precedentes que presentan algún tipo de relación, ya sea visual, narrativa o discursiva, con la película de Lazaga.

Las consecuencias de la modernidad y la nostalgia por formas de vida que se reemplazan es el tema de *El último caballo* (Edgar Neville, 1950), que plantea la problemática creada a partir de la modernización de un servicio público. El film comienza con unos planos iniciales que contienen los títulos de crédito y que se asemejan al prólogo de *La ciudad no es para mí*, ya que muestran imágenes del tráfico de la Gran Vía madrileña seguidos de un perfil de Alcalá de Henares, una ciudad que sin ser la expresión de la ruralidad, es sensiblemente diferente al centro de la ciudad. La cámara, después de mostrar una visión aérea de la población, recae en el interior de un edificio, donde comienza la acción. El resto del argumento también presenta similitudes al plantear la modernización de un cuerpo de guardias a caballo que va a ser motorizado y la resistencia del protagonista, Fernando Fernán Gómez, a que su caballo sea vendido, convirtiéndose así “el último caballo” de un Madrid donde ya reina el motor.

Un año después el ámbito rural se ampliaba a los grandes espacios naturales de *Balarrasa* (Nieves Conde, 1951), cuya voz *over* sitúa geográficamente la acción y presenta al personaje principal, el sacerdote protagonizado por Fernando Fernán Gómez: “Esta es la tierra sin caminos donde los hombres, aislados por inmensas distancias, viven al margen de la civilización. La gran noche del invierno ártico cubre las heladas llanuras de Alaska (...) Ahora es un misionero español, como antes fueron otros”<sup>235</sup>. Otro sacerdote, el de *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952) se desplazaba a los arrabales madrileños creando una separación espacial dual dentro de la propia ciudad, sistema anunciando con un uso distinto de la voz *over* que mostraba los mecanismos internos de la ficción cinematográfica<sup>236</sup>.

<sup>235</sup> *Balarrasa* (Nieves Conde, 1951).

<sup>236</sup> “No, no hay títulos de presentación por ahora, porque antes debemos hacer una declaración importante. Nuestro primer propósito fue rodar un documental sobre Madrid. Estaba amaneciendo cuando la cámara comenzó a funcionar y vean ustedes el primer plano: la Cibeles, como no. Creímos que así, mostrada la ciudad entre dos luces, la impregnáramos de ese misterio que tienen las cosas entrevistadas en sueños (...) y salimos a la calle para volver a inventar una vez más el neorrealismo (...) vamos

En la película *Segundo López, aventurero urbano* (Ana Mariscal, 1953) su directora muestra a un pueblerino aragonés que con el dinero heredado tras la muerte de su madre, con la que siempre había vivido, se dirige a Madrid y allí se enfrenta a las dificultades de la vida urbana, optando por retornar a su pueblo con un niño de la calle al que ha conocido. Esta historia, de fuerte aire neorrealista y que tuvo poco éxito en taquilla, muestra las carencias económicas y sociales de la población madrileña en oposición a la buena posición económica que muestran las comedias desarrollistas de los sesenta, pero coincide en algunos rasgos del carácter de sus protagonistas de origen rural y con problemas para adaptarse a la vida en la ciudad.

En 1953 también se rodó *Bienvenido Mister Marshall*, donde García Berlanga inició su film con la voz de Fernando Rey describiendo a “un pueblo español, un pueblecito cualquiera”, “un pueblo que no tiene nada de particular”, pasando después a presentar a sus habitantes de forma similar a *La ciudad no es para mí*: “Jenaro, el conductor del autobús”, “don Paco, que a pesar de su sordera es el dueño del café, de la fonda, del autobús, de Jenaro, de medio pueblo, y al mismo tiempo, para entretenerse es el alcalde”<sup>237</sup>. La voz *over* continúa presentando al médico, al boticario, al peluquero, al dueño de la mercería, al secretario del ayuntamiento, al pregonero, etcétera, hasta completar el censo de profesiones del pueblo.

La película dirigida por Juan de Orduña en 1954 titulada *El padre pitillo*, basada en la obra teatral homónima de Carlos Arniches<sup>238</sup>, también comienza con una voz *over*

---

a seguirla, tal vez ella nos proporcione el argumento del que carece el documental (...) un cura, que se me pone por delante (...) sigue al cura, ahora está de moda hacer películas de curas (...) — maldita sea, — ¿otro cura? — no, el mismo (...) poco a poco nos íbamos adentrando en una ciudad distinta, desdeñada por el turismo, pero cercana y verdadera (...) Madrid quedaba atrás (...) era otra película, otra vida distinta la que estábamos eligiendo y para ella, no hubiéramos encontrado un título mejor que este: cerca de la ciudad” (*Cerca de la ciudad*, Luis Lucia, 1952).

237 *Bienvenido Mister Marshall* (García Berlanga, 1953).

238 En Chile se había filmado una versión en 1946 de igual título y dirigida por Roberto de Ribón.

que describe el pueblo que aparece en imagen y presenta al personaje principal: “En un pueblo de Castilla de casas pardas y desperdigadas (...) vivía no ha mucho, el padre Pitillo. Así le llamaban, con respeto y con cariño, sus feligreses, a este cura menudo, entrecano y regañón, de sotana raída, bonete torcido y genio áspero y violento, pero...”<sup>239</sup>. García Berlanga volvía a usar el mismo recurso al comienzo de *Calabuch* (1956): “Esta es la historia de un pueblo llamado Calabuch, donde un día llegó un hombre llamado Jorge. Este hecho se produjo exactamente el día 17 de mayo de mil novecientos... bueno, un día cualquiera de ese año en que Rusia firmó el concordato y los americanos dejaron de proteger a Europa”<sup>240</sup>.

En fechas más próximas a *La ciudad no es para mí*, en 1963, Ana Mariscal dirigió la adaptación de la novela de Miguel Delibes titulada *El camino*. En ella, gravita sobre todo el argumento del viaje que el joven protagonista debe hacer a la ciudad para estudiar y “progresar”, sin que el traslado llegue a producirse. Lo interesante es que frente a la idealización de Calacierva el film de Ana Mariscal recoge toda la crudeza de la vida rural de la Posguerra que existía en la novela de Delibes y muestra la represión sexual, la subordinación de todos los aspectos de la vida de los habitantes del pueblo a las normas morales religiosas y la escasez de recursos materiales, sin que nadie mitigue las miserias cotidianas de los pobladores de un pueblo sin nombre.

Siguiendo esta estela, en *La ciudad no es para mí*, como ya sabemos, los espacios pre-fílmicos vuelven a aparecer bajo la dualidad rural/urbano y el paisaje aparece desdoblado entre el paisaje natural que rodea Calacierva y el paisaje de la ciudad madrileña, formando parte, una vez más, de la dicotomía y teniendo un tratamiento visual distinto, ya que los fotogramas de presentación de Calacierva tienen conexiones con un paisajismo ruralista español que, como Ignacio Zuloaga, “en repetidas ocasiones opta por una visión de conjunto —que parte de El Greco—, en la que

---

239 *El padre pitillo* (Juan de Orduña, 1954).

240 *Calabuch* (García Berlanga, 1956).

destaca el perfil de la ciudad sobre cerros o entre elevadas formaciones rocosas” (Alcaide, 2004: 136), mientras que el paisaje urbano está supeditado a un tratamiento plásticamente novedoso en su momento (*zooms* de aproximación y alejamiento, montaje rápido, sucesión de planos, etcétera.). Una oposición que se refuerza con una banda sonora, saturada de sonidos y música trepidante en la parte urbana y sonidos naturales y música de raíz popular en la parte rural, y que se utiliza con una clara voluntad de construir un relato concreto, que se verá completado con la puesta en escena y con el montaje.

Una de las partes del binomio planteado, Calacierva, funciona como sinécdoque del ruralismo español y su ubicación aragonesa es símbolo de la “variedad de España” dentro de su unidad inquebrantable. La artificiosidad del cine hizo que se rodase en Loeches, siendo curioso que el marco espacial de Loeches se manifieste en dos momentos: con los niños, vecinos del pueblo, que aparecen corriendo al comienzo del film y con los vecinos que hacen su aparición en distintas escenas de la película, como durante la lectura del pregón que anuncia la llegada del recaudador y durante el homenaje final a Agustín, donde se crea un juego de planos y contraplanos que evidencia la mezcla del grupo de actores representando ser pueblerinos y los auténticos habitantes del pueblo, que a su vez simulan ser los vecinos de la irreal Calacierva.

El otro elemento del binomio, la ciudad, introduce una nueva forma de vida donde el anonimato reduce el control social de los propios vecinos y son posibles conductas que en un pueblo no pasarían desapercibidas y serían sancionadas. El problema con el que se encuentra Agustín es que con la magnitud espacial se pierde el control social que asegura el cumplimiento de la moralidad. Esta diferencia de escala impide que el sistema de organización del pueblo, basado en el reparto del poder económico, político y religioso, se aplique en un ámbito ampliado poblacionalmente. Un problema que, desde el punto de vista conservador socialmente, requería una solución porque la constante emigración que se estaba produciendo en el país durante estos años hacía

que parte de la población, sometida a las constricciones de la ruralidad, de pronto se encontraba con la relativa libertad que ofrecía la ciudad. En este sentido, *La ciudad no es para mí* adopta una posición realista, ya que no intenta evitar el traspaso de las barreras espaciales ni plantea el retorno de la familia de Agustín a Calacierva, una vuelta que contradeciría el apoyo entusiasta al progreso desarrollista, pero sí aboga por mantener las barreras simbólicas que separan la tradición de la modernidad y lanza una advertencia sobre que el cambio de ubicación no debía llevar consigo un cambio de mentalidad, de principios y de modos de actuación morales.

### 3.4.3

#### Los espacios públicos y privados

Los espacios tienen una doble división basada en la distinción entre lo rural y lo urbano y entre el espacio público y el privado. Esta doble división permite, a su vez, combinar cada uno de ellos con las dos variantes del otro binomio, de forma que hay que distinguir entre los espacios rurales privados o públicos y espacios urbanos privados o públicos.

La primera evidencia es que el tratamiento del espacio público y privado difiere en los fragmentos rodados en el ámbito rural y en el urbano. En Calacierva el espacio privado que presenta mayor relevancia es el interior de la casa de Agustín, cuyo amplio salón-cocina con chimenea concretiza la idea de casa de pequeño terrateniente y cuya decoración incide visualmente en su rusticidad a través de la mencionada chimenea, los muebles de madera, el suelo de piedra, la figura de la Virgen del Pilar, la escopeta colgada, las vasijas de barro, la estera de esparto, los visillos en las ventanas, el crucifijo en la pared y los porrones sobre la mesa. Esta decoración se ajusta al tipo de vivienda de Calacierva, sirve de contrapunto visual a la casa del hijo de Agustín y es percibida por el espectador directamente, mientras que la casa de su hijo es presentada a través de la mirada del propio Agustín, quien se encarga de describirla: “¡Chica que casa

tenís!, ¡Qué lujo!, ¡Madre, si parece mentira... qué resbaladizo está el piso!” [sic].

Es evidente que la primera es un tipo de vivienda amplia y adaptada a un modo de vida asociado a una economía de subsistencia basada en la agricultura y la ganadería a pequeña escala, con un corral que no se ve pero se menciona y con una gran puerta blasonada que “siempre está abierta” y que diluye la frontera entre lo privado y lo público, siendo frecuente que sus vecinos entren en ella. Por el contrario, la casa de Agustín hijo está vigilada por un adusto conserje que criba a los visitantes, es más inaccesible y solo recibe la visita amenazante de las nobles damas que incitan a la nuera al adulterio y del joven médico que la corteja, haciendo que el exterior se transmute en una amenaza del espacio privado y constituya un peligro para la estructura familiar<sup>241</sup>. La casa se convierte así en una fortaleza frente a los peligros foráneos, estableciendo una relación dentro-fuera opuesta a la de Calacierva, donde el tránsito de personas sirve de conexión social.

Que la casa de Gusti sea un apartamento es normal tratándose de Madrid, pero al estar enclavado en la verticalidad de un edificio de gran altura se desmarca de la horizontalidad de la casona de Agustín, aferrada literalmente a la tierra, y muestra visualmente el ascenso académico, pero sobre todo, económico de su dueño. Algunos detalles muestran esta idea, como la posesión de teléfono en una época donde solamente 80 de cada mil habitantes tenían número de teléfono propio (FOESSA, 1966: 75), la decoración elegante, el Picasso en la pared, la cocina llena de los electrodomésticos frente a la lumbre en el hogar del pueblo, el despacho de Agustín, el televisor en el salón, etcétera. A lo que se suma el enclave del piso, ya que está ubicado en alguna

241 Nótese que mientras que en la casa de Calacierva los personajes secundarios entran en varias ocasiones libremente, en el piso de Madrid la entrada, aparte de estar restringida, es discriminatoria por la existencia de una puerta y escalera de servicio. Esta costumbre de contar con una puerta de servicio que daba acceso a la vivienda a través de la cocina se ha ido perdiendo, pero todavía es visible en algunos inmuebles antiguos de las grandes ciudades.



Figura 81. El edificio en 1964. Fuente: Fondo Portillo/ARCM.

planta de la Torre Pryca, un edificio que forma parte de un conjunto de viviendas diseñado por los arquitectos Luis Gutiérrez Soto y Mariano García Benito en 1963, comenzados a construir en 1964 y terminados en 1966 (fig. 81)

En la prensa se anunciaba como el conjunto residencial Parque-Vol, de la empresa Vol S. A. y se describía como “el conjunto residencial PARQUE-VOL, único en Madrid por su calidad, características y emplazamiento, (...) según proyecto de los arquitectos Gutiérrez Soto y García Benito”, destacando “la construcción del edificio PRYCA, el mayor supermercado de Europa”, cuyo emplazamiento estaba en “Velázquez, López de Hoyos y Oquendo” (ABC, 02/05/1964: 34). Pocos días después se anunciaba que “en su primera fase se va a inaugurar próxi-

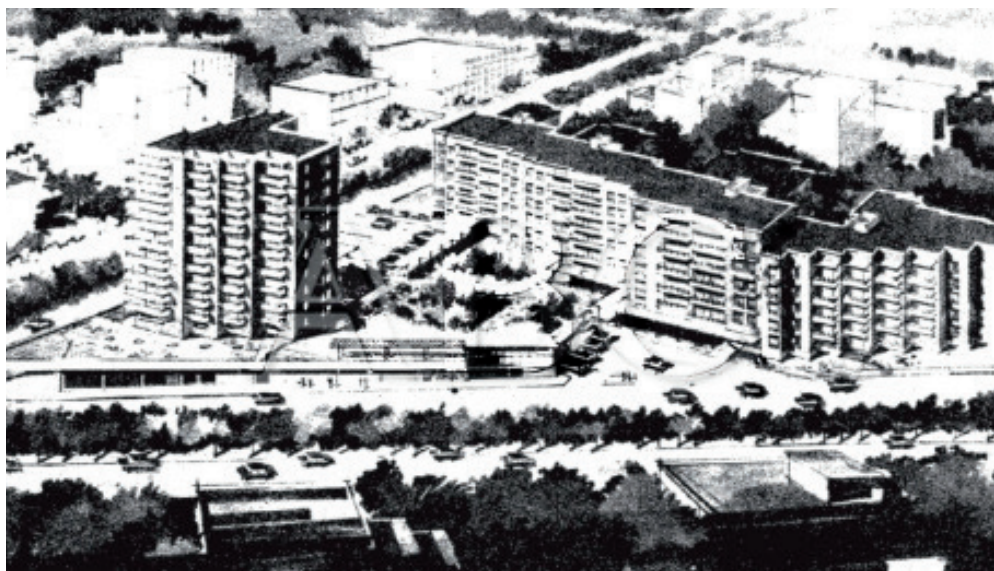


Fig. 82. Maqueta del conjunto Parque Vol.

mamente el supermercado PRYCA, que es uno de los mayores de Europa y que ha sido construido en brevísimo tiempo, de acuerdo con las máximas exigencias y adelantos de la técnica moderna” (ABC, 06/05/1964: 35) (fig. 82).

El proyecto consistía en una manzana de edificios residenciales con una torre de once pisos ubicada en la esquina de las calle Velázquez y López de Hoyos. La particularidad del diseño radicaba en la parte inferior de la torre, donde se colocó una gran marquesina con un techo volado que se apoyaba en una uve invertida en la parte del chaflán. La parte inferior de la marquesina estaba ocupada por un supermercado Pryca, de ahí el nombre del edificio de pisos adyacente<sup>242</sup>. A finales de 1965 faltaba rematar el complejo pero el supermercado y la torre sí estaban acabados, siendo el lugar elegido para ubicar la residencia de la familia protagonista de la película, aprovechando la amplitud de la calle para poder filmar, el aire moderno del edificio y la

cercanía del supermercado, que permitía incluir la escena de Agustín y Filo comprando y llegando a la puerta, donde se encuentran con Sara y Gogo<sup>243</sup>.

Por su parte, el espacio público de Calacierva se concentra en el interior de la iglesia que aparece brevemente al principio del film, en los salones del ayuntamiento, en el bar, presumiblemente único, del pueblo y en la plaza y calles aledañas. Es precisamente en el bar donde aparece por primera vez en pantalla el personaje de Agustín rodeado de sus convecinos – marcadamente masculinos– y jugando al *tute* con el consabido porrón sobre la mesa, después de haber sido mostrado el exterior de su casa y tras la descripción relatada por la voz *over*.

La antítesis de estos espacios son los modernos y urbanos de Madrid, cuya oposición es remarcada tanto visual como oralmente en el film, ya que constituyen uno de los vehículos diferenciadores de la vida de Agustín y la de su familia. Espa-

<sup>242</sup> Actualmente se mantiene la estructura y el espacio del supermercado Pryca lo ocupa un establecimiento de la cadena VIPS.

<sup>243</sup> El interior de la vivienda pudo estar rodado en un estudio o en otra vivienda.

cios decorados con un verismo que, aparte de la simulación inherente al medio cinematográfico, contienen una clara voluntad de creación de un relato lo más realista posible.

La mayor parte de la trama transcurre en espacios cerrados, siendo mucho mayor el tiempo que pasan los personajes en las dos viviendas del film o en otros edificios que en la calle. Esta presencia de la casa enfatiza el tono familiar, la concreción en el ámbito familiar de modos de comportamiento que son domésticos pero extrapolables a entidades de mayor envergadura. Pero las relaciones entre los espacios públicos y privados y los personajes varían según el parámetro del género sexual de los segundos.

#### 3.4.4

### Los personajes femeninos y su relación con el espacio

Si dividimos los personajes por géneros, el grupo de los femeninos estaría formado por las tres mujeres –incluimos a la fallecida Antonia– que forman la familia de Agustín. Las tres pertenecen a generaciones distintas y se dividen en dos familias en sentido jurídico porque nunca han compartido el mismo domicilio y porque Gusti ha creado una nueva familia a través del matrimonio, ya que en la sociedad confesional de los años sesenta “(...) es el matrimonio, con sus relaciones conyugales y paterno-filiales, el criterio base de la distinción de una o varias familias” (Bullón Ramírez, 1946: 198). A ellas se une Filo, una pieza argumental importante que se adscribe a la familia urbana, hasta que en la escena 52 anuncia su abandono de la casa para vivir con su nuevo marido y formar una familia nueva, desapareciendo del metraje<sup>244</sup>.

Cómo ya hemos expuesto (García-Defez, 2018), los personajes femeninos tienen una doble funcionalidad dentro

<sup>244</sup> Hasta tal punto se consideraba que las criadas internas pertenecían a las familias que en las encuestas del informe FOESSA se contabilizan como miembros permanentes de las mismas (FOESSA, 1966).

del relato. Por una parte, son motores narrativos activos que hacen avanzar la acción a través de comportamientos que producen la reacción del protagonista masculino. Pero, al mismo tiempo, sobre ellos se ejerce una acción coercitiva y correctora que asumen de forma pasiva. En esta doble funcionalidad activo/pasiva su relación con el espacio, tanto público como privado, es fundamental.

Como ya narramos en el mismo texto, cuando Agustín llega a Madrid y conversa con Filo en la cocina, la chica le informa sobre las costumbres familiares y que Luchy “lo que se pasa es el día por ahí, que si el *bridge*, que si la canasta, que si el ropero, que si la tómbola para los niños pobres”, pero esta información verbal que supone el primer indicio de la forma de vida de la familia de Agustín, se contradice posteriormente con la información visual de las siguientes secuencias, ya que Luchy no aparece en ningún momento en ninguna actividad social de las relatadas y la merienda con sus amigas marquesas se produce en su propia casa. Pero, y de ahí la necesidad de resaltar la relación de los personajes femeninos con el espacio público y privado, Luchy aparece fuera de su casa en situaciones muy precisas: cuando va a la clínica de su marido y allí es cortejada por Ricardo y cuando acude a la cita con él en el Hotel Richmond, estableciendo una relación de identificación entre el abandono femenino de la esfera privada y su incursión en la pública con el peligro de caer en una corrupción moral concretizada en la



Figura 83. Fotograma de *La ciudad no es para mí*.

posibilidad del adulterio. Estas dos salidas al espacio público urbano se complementan con una de las escenas finales, donde Luchy, una vez reconducida moralmente, asiste al homenaje público a Agustín en Calacierva (fig. 83).

De esta forma, la vivienda se convierte en el motivo visual del cerco y crea una nueva dualidad que identifica el interior de la casa con el mantenimiento de la virtud y el exterior como el lugar corruptor donde los códigos morales femeninos pueden subvertirse. La identificación del hogar como un lugar que debe permanecer incorrupto es una idea que Agustín defiende en dos ocasiones que tienen el mismo trasfondo. La primera, cuando logra molestar a las marquesas hasta el punto que estas abandonan la casa airadas, y la segunda, cuando sin disimulo invita a Ricardo a irse tras encontrarlo a solas con Luchy, es decir, cuando elementos extraños a la familia invaden el espacio privado para intentar corromper la virtud de Luchy. Distinto es el caso de Jenaro, a quien Agustín le indica que debe marcharse de la casa para formar una nueva familia con Filo.

La idea que une la virtud y el decoro femenino y el espacio privado del hogar no es, ni mucho menos, novedosa<sup>245</sup>. Morcillo Gómez ha indicado que “en la Nueva España de 1939, el estado reactivará las virtudes del Siglo de Oro –devoción, pureza y domesticidad–” (2015: 11), elaborando una teoría sobre la neobarroquización del Régimen que permite conectar el tratamiento dado a los personajes femeninos en la obra teatral y que se potenció en la versión fílmica, donde el intento de adulterio de Luchy se hace real frente al suave engaño perpetrado por Gusti en la versión de Lázaro Carreter. Morcillo Gómez recuerda que desde el Medievo la literatura había recogido reglas de comportamiento femenino, pero que fue durante la Contrarreforma del siglo XVI cuando vieron la luz obras que posteriormente sirvieron de base ideológica a la configuración de la moral nacionalcatólica.

<sup>245</sup> Un resumen de la evolución de la ideología de la domesticidad en España y sus principales rasgos se encuentra en la primera parte del libro de Bridget Aldacara (1993), estando la segunda parte dedicada al análisis de cinco novelas de Benito Pérez Galdós.

Este sustento ideológico se asume en el argumento como indisoluble de la condición femenina, de modo que la idea que subyace en el film sobre la relación de la mujer con los espacios parece una traslación audiovisual de textos dedicados a la formación espiritual femenina, como las indicaciones dadas en *De officio mariti*: “La mujer es un animal con considerable inclinación a los placeres: el hogar será para ella como una extensa ciudad, de forma que raramente salga de él, y cuantas veces ponga el pie fuera del umbral, lo haga con el mismo talante que si emprendiera una peregrinación; irá tan solo a aquellos lugares en los que su presencia no pueda ser excusada; y no se procure conocidos, amigos o parientes, es decir, ocasiones de andar de un lado a otro” (Vives, 1994: 171), y en *La perfecta casada* en 1583: “Rodeó, dice, los rincones de su casa, para que se entienda que su andar ha de ser en su casa, y que ha de estar presente siempre en todos los rincones de ella, y que, porque ha de estar siempre allí presente, por eso no ha de andar fuera nunca, y que, porque sus pies son para rodear sus rincones, entienda que no los tiene para rodear los campos y las calles” (De León, 1967: 242-3), recomendación ineludible dado su origen divino: “¿No dijimos arriba que el fin para que ordenó Dios la mujer, y se la dió por compañía al marido, fué para que le guardase la casa, y para que lo que él ganase en los oficios y contrataciones de fuera, traído a casa, lo tuviese en guarda la mujer, y fuese como su llave?” [sic] (De León, 1967: 242-3).

Como dijimos, la asimilación del ámbito doméstico como único espacio natural de la mujer era una idea anterior absorbida por el nacionalcatolicismo que durante las décadas anteriores había justificado toda una serie de leyes que aseguraban su cumplimiento, como la penalización del adulterio con distinto tratamiento para hombres y mujeres<sup>246</sup> y las limitaciones discriminatorias en el acceso laboral, pero que

<sup>246</sup> Con la Ley de 11 de mayo de 1942 por la que se restablece en el Código Penal el delito de adulterio (BOE, 30/05/1942: 3.820), el adulterio fue tipificado como delito castigado con prisión menor. En 1944 se le dedicó el capítulo VI del Código Penal (BOE, 13/01/1945: 427), estableciendo que “Cometen adulterio la mujer casada que yace con varón que no sea su marido, y el que yace con ella, sabiendo que és casada, aunque después



durante las transformaciones tardofranquista comenzaba a cuestionarse.

El modelo de Fray Luis de León en *La perfecta casada* estaba íntimamente ligado a la estructura social y a la economía agraria precapitalista de su época (Aldaraca, 1993) y era de más fácil aplicación en la sociedad autárquica de Calacierva, de forma que Luchy muestra las dificultades de la nueva clase media urbana y consumista para seguir doblándose a ese mismo modelo. En el film no se reflexiona sobre la necesidad de ampliar el acceso de la mujer al espacio privado, sino que se muestra el caso de Luchy como una consecuencia reprochable del ascenso económico familiar, ya que la delegación de las tareas del hogar, invariablemente adjudicadas a la mujer, en otras mujeres, y la obtención así de mayor tiempo de ocio, que se ampliaba con la exención de la realización de trabajos remunerados fuera del hogar, acaba siendo invertido en acciones inmorales e ilegales. Esta brecha entre el ascenso económico y las consecuencias sociales derivadas que ejemplifica Luchy es evaluada por el protagonista masculino como una desviación intolerable que se produce de la ruptura de otra dualidad, la que asocia el espacio privado, tanto rural como urbano, a la tradición y el espacio público a la modernidad, de acuerdo a la severa univocidad del film. Pero los resultados negativos de esta trasgresión no afectan por igual a las mujeres y se presentan con una gradación que va desde el embarazo no deseado de Filo a la vida demasiado ociosa de Sara, pasando por el intento de infidelidad de Luchy.

---

se declare nulo el matrimonio” [sic] (artículo 449). En artículos posteriores se especifica que el marido que tenga mancha también puede ser castigado con prisión menor. Pero obsérvese la distinción entre un acto de adulterio único para la mujer y la relación continuada de amancebamiento para el hombre. En caso de que el marido sorprendiera a la mujer durante un acto de adulterio y hasta 1963, tenía “privilegio de la venganza de la sangre”. El adulterio no dejó de ser considerado delito penal hasta la tardía fecha de 1978. Por tanto, en 1965 seguía siendo delito pero debía demostrarse su consumación, sin que existiese la figura legal de la tentativa de adulterio. De esta forma, cuando Agustín dice “sí no ha pasado ná”, desde el punto de vista estrictamente legal tiene razón, ya que Luchy no ha llegado a cometer el delito.

Como también explicamos y aquí ampliamos, en las acciones de Agustín para reconducir la conducta de Luchy hay una escena clave que condensa toda su capacidad autoritaria, procedente de unas relaciones de poder que dependen de su posicionamiento en la estructura familiar. Cuando descubre que Luchy se ha citado con Ricardo demuestra una capacidad de dominio de la ciudad de la que carecía en secuencias anteriores, ya que sin saber cómo, Agustín aparece en el Hotel Richmond. Con su llegada se divide la acción en dos escenas que comparten espacio pero no protagonistas y cuya puesta en escena contiene una serie de detalles que ayudan a crear una ambientación que refuerza su contenido narrativo. Como ha explicado Sally Faulkner (2006: 57), la distorsión moral que se anuncia en la escena aparece representada visualmente en el plano que muestra a Ricardo telefoneando al lado de una pared donde cuelga un cuadro que representa a



Figuras 84 y 85. Fotogramas de *La ciudad no es para mí*.



Arriba, figura 86. A la derecha, figuras 87, 88, 89 y 90.  
Fotogramas de *La ciudad no es para mí*.

un viejo con dos prostitutas y con el movimiento de cámara que recoge la llegada de Luchy y la sitúa al lado de otro cuadro de una *maja*, remarcando la aproximación de quien se considera una gran señora pero muestra los aspectos más negativos de las clases bajas (fig. 84 y 85).

Durante la primera parte de la escena Agustín ocupa la mesa de Ricardo y desde un plano-contraplano que contiene un contrapicado (el primero se encuentra sentado y el joven permanece de pie) (fig. 86), se produce un enfrentamiento verbal entre ambos. Con Agustín ya puesto de pie le dice: “No te me pongas farruco”, “anda, vete, pero pa’siempre” [sic] y sin que en ningún momento aparezcan los dos en el mismo plano, Ricardo acaba marchándose.

La segunda parte comienza con la larga entrada de Luchy, rodada con un *travelling* que la sigue desde la puerta hasta el interior y que permite que el espectador observe la elegancia de su atuendo. Su tardanza ha permitido que tenga lugar la anterior parte de la escena y que haya llegado después de Ricardo. Cuando descubre, con horror, que Agustín está allí responde con altivez, pero su suegro la obliga a sentarse y durante los siguientes minutos la somete a un juicio donde se convierte en juez de su alma, puesto que no se juzga una acción, sino el deseo frustrado del adulterio. La escena está rodada con un plano-contraplano que muestra los cambios en el rostro de Luchy y cómo progresivamente pasa del en-



fado a la vergüenza y del temor al arrepentimiento. Después de definirse como “el suegro paleta que hay que esconderlo, porque hace mal junto al hijo”, Agustín acribilla a su nuera con una retahíla de reproches, recordándole que antes de Luchy ha sido Luciana: “Aquella modística ha llegao a ser toda una señora”; que todo se lo debe a su marido: “Tú no eras mucho más”; que no está cumpliendo con sus obligaciones: “Ha llegao a olvidarse del respeto que le debe al marido”; y que su intento de adulterio, que supone un uso ilegítimo de su cuerpo, es, además, ridículo: “¿Qué venías a hacer aquí?, ¿a juntarte con ese mequetrefe que lo único que quería era reírse de ti?”, atacándola con saña: “Lo que te pasa es que te estás haciendo vieja, has querido echar ramicas verdes, y eso, a tus años da mucha pena y mucha risa” [sic en todo el párrafo].

Hasta ese momento Luchy se mantiene a la defensiva, enfadada por haber sido descubierta y humillada por las palabras de su suegro, pero en un momento dado, Agustín dice unas palabras que consiguen el cambio de actitud de la mujer, que comienza a avergonzarse: “¿No te das cuenta de que te estoy hablando más como padre tuyo que de Agustín?, ¡Dime que es lo que tengo yo que hacer para que me mires como a un hombre, y no como a un gusano!”. Tras estas dos frases, Luchy cambia totalmente de expresión, solloza y baja la cabeza. En ese instante lo que ha ocurrido es que la dominada ha aceptado la dominación, se ha sometido a la violencia simbólica de la que habla Bourdieu (2005), concentrada en la figura que le habla “como padre”, y ha aceptado una idea arraigada en el sistema patriarcal, la que se explica a través del monomito bíblico de la *Aquedá*<sup>247</sup> o “nuestra disposición a confiar en nuestros padres” (Garret,

247 “Otro poderoso monomito bíblico utilizado en los cómics es la *Aquedá*, el Sacrificio de Isaac, que es especialmente relevante en cualquier debate sobre la autoridad”, “En estas interpretaciones judías, la *Aquedá* trata tanto de la fe de Isaac como de la fe de Abraham. La fe de Isaac —puesta en Dios o en su padre— lo lleva a confiar en que alguien con autoridad, alguien aparte de él mismo, sepa mejor que él lo que debe ocurrir, y así se somete por propia voluntad hasta el punto de aceptar una muerte sacrificial. Bruce Feiler ha apuntado que una de las ideas exaltadas en el relato de la *Aquedá* es “nuestra disposición a confiar en nuestros padres”. Por esta razón, la *Atadura* de Isaac representa

2009: 85–88), que impide que cuestione la autoridad paternal/patriarcal de Agustín.

El “juicio” continúa con el sometimiento de Luchy (“Menos mal, que no se te ha olvidao por lo menos llorar”, “no eres mala, si acaso, tonta” [sic]) y su intento de adulterio obtiene como castigo un escarnio público que se muestra sin rubor ante la cámara, ante unos espectadores que se convierten en tribunal pasivo y se sitúan al lado del protagonista masculino. En la humillación pública Luchy encuentra su penitencia y su perdón lo obtiene en la misma escena, cuando, más amable, Agustín le ofrece el “moquero” y le dice que vayan a casa<sup>248</sup>. Que los guionistas, siguiendo el tono de comedia de la obra original, concibiesen el adulterio de Luchy como un intento frustrado les permite clausurar el film de forma complaciente con el perdón de Agustín y la reinserción de su nuera en la estructura familiar, ya que se ha evitado la conversión de Gusti en un “marido burlado” necesitado de lavar su honor<sup>249</sup> (fig. 87, 88, 89 y 90).

De esta forma, y en una sola escena, la mujer ha sido descubierta, acusada, castigada y perdonada. Foucault (2005) relató que en la tradición contrarreformista la prác-

un mito sumamente conservador, que sugiere que el padre siempre sabe qué es lo mejor, que los jóvenes deben esperar su turno y su hora propicia, ofreciéndose a sus padres aunque quizás no lo entiendan” (Garret, 2009: 85–88).

248 El tratamiento del adulterio en el ciclo no es, ni mucho menos, igualitario. Mientras que en las mujeres constituye el peor acto que puedan cometer, en los hombres se describe con indulgencia, como la expresión externa e incontrolable de su virilidad, como una inclinación que surge de su propia naturaleza masculina. Así sucede en los films donde el protagonista está casado pero manifiesta un interés sexual por otras mujeres: *Hay que educar a papá*, *El padre de la criatura*, *El alegre divorciado*.

249 Sin duda, Lázaro Carreter era consciente del peso de la tradición de las figuras de la esposa adúltera y del “marido burlado” de la literatura española. Dada la adscripción de su obra al género de comedia, debía evitar la comisión del acto de infidelidad para evitar un final que habría sido más propio del melodrama o del drama. La variedad de soluciones al adulterio femenino se encuentra, por ejemplo, en las obras de Calderón de la Barca que tratan el tema.

tica de la confesión se centraba en la desobediencia al sexto mandamiento (“no cometerás actos impuros”) y el cuerpo y el deseo se convertían en los principales instrumentos de pecado. En este caso, la blandura del guion y la concepción de la sexualidad femenina que late en su interior, hacen que la acción de Luchy no se explique cómo originada por el deseo sexual hacia Ricardo, ya que en ningún momento es así expresado, sino que su interés por el joven es una consecuencia de otro tipo de carencias, más afectivas, que surgen de su vida ociosa y de la poca atención que le presta su marido, siendo más acordes al ideal que niega todo impulso sexual a la mujer que no sea con fines reproductivos. No obstante, pensamos que este aparente desinterés de Luchy, necesario para pasar el filtro de la censura, permite una lectura paralela donde la falta de tiempo que le dedica Gusti a su mujer incluya la actividad sexual y que, en ese sentido, su matrimonio esté en esa fase que Agustín describe como “lo que ya cansa” y que Luchy desee el adulterio como forma de satisfacer su sexualidad.

Como también explicamos (García-Defez, 2018), el dominio que despliega Agustín sobre Belén, Luchy y Filo y pretende aplicar sobre Sara, está íntimamente relacionado con la corporeidad individual femenina, con la ruptura de las fronteras entre el dominio del propio cuerpo y el dominio del cuerpo ajeno. Agustín convierte los cuerpos de las mujeres en cuerpos dóciles, según la definición dada por Foucault: “Que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado” (2005: 140), y, de esta manera, es dócil el cuerpo de Belén, obligado a permanecer ligado física y vitalmente a Calacierva, lo es el cuerpo de Luchy, al cual se le niega el derecho a decidir sobre su propia sexualidad y lo es el de Filo, forzado a un matrimonio absorbente al cual se dedicará en exclusiva, aceptando con alegría el castigo impuesto a la utilización libre del propio cuerpo. Y volvemos otra vez a los espacios, porque la docilidad de esos cuerpos está ligada al hogar. Belén recibe una tricotadora para que no salga de su casa, Filo va a sustituir la casa de la familia Valverde por su propio hogar, donde cuidará de su marido, y Luchy vuelve a

su casa, donde recupera su papel de esposa fiel, acto que es refrendado por otro elemento importante de la puesta en escena, el vestuario.

Pero además de dóciles, sus cuerpos están sujetos a la necesidad de ser percibidos por los demás. La dominación masculina los somete a la constante presión de existir para los demás, de exhibirse para recibir sanciones de aprobación (Bourdieu, 2005: 86). Hay que recordar a Luchy haciendo gimnasia la primera vez que aparece en escena, como es tratada por la cámara para realzar su figura y el cuidado con que se la viste, o a una de las marquesas (María Luisa Ponte), presumiendo de figura y de ser capaz de atraer la atención de los hombres.

De ahí que el vestuario sea uno de los elementos de la puesta en escena que más se cuidó. Su uso en el film responde a la voluntad de caracterizar la procedencia, profesión, edad y clase social de cada uno de los personajes, distinguiéndose así a los habitantes del pueblo de los de la ciudad, a los jóvenes de los mayores y a la clase media acomodada de las clases inferiores. Si en el cine histórico español, donde la vestimenta no era solamente importante porque construía y deconstruía las identidades de los personajes, sino también por las veces que se cambiaban de ropa (Labanyi, 2004: 34), en el personaje de Luchy estos cambios también son decisivos porque son los más numerosos y significativos<sup>250</sup>. El caso más evidente es durante su intento de infidelidad que hemos relatado. Si volvemos hacia atrás en la diégesis veremos que cuando todavía está en su casa, Luchy lleva un sencillo vestido con un broche decorativo. Es todavía un ama de casa fiel a su esposo. Sin embargo, cuando vuelve a aparecer en pantalla, en el interior de su coche biplaza y descapotable de corte deportivo<sup>251</sup>, porta un ajustado vestido oscuro de manga de gasa,

250 La importancia del vestuario femenino se percibe en los títulos de crédito, donde se especifica que el vestuario de la señorita Doris Coll corrió a cargo de Matías Montero y del de la señorita Galbó se encargó Nanette.

251 Los coches son uno de los objetos que no escapan de contener significados específicos. Mientras Agustín, el cabeza de familia, tiene un robusto coche Mercedes que aparecerá al final del film, su esposa



Figura 91. Fotograma de *La ciudad no es para mí*.

un abrigo de piel y un tocado sofisticado. Una vestimenta que anuncia que se ha arreglado para la cita clandestina, tal y como ha observado Faulkner (2006: 58) y que cambia totalmente cuando, una vez frustrado su intento, vuelve a aparecer en pantalla con un atuendo que la reconvierte visualmente en la esposa fiel, ya que la chaqueta de punto totalmente abrochada y el pañuelo que lleva anudado no dejan ver ni un centímetro de su piel, transmutando su aspecto sexy anterior en uno más puritano (fig. 91).

Sobre Filo también se aplica el mismo principio de reducir a la mujer al ámbito privado, ya que en pantalla solamente aparece fuera de la casa en tres ocasiones y en las tres está acompañada de Agustín. La primera tiene lugar en una

---

tiene un coche pequeño, más lujoso que utilitario y la única vez que se le va a ver conduciéndolo es cuando va al Richmond, es decir, cuando va a utilizar su libertad de movimiento para intentar ser infiel. Cómo se verá en *Hay que educar a papá* también tienen una función simbólica importante.

prolongación del espacio del hogar hacia el espacio público, cuando acude al supermercado con Agustín para realizar la compra, un acto ligado a su actividad profesional como criada. Su segunda salida del hogar tiene por objeto subsanar el error cometido en el tiempo cronológico pre-diegético, cuando se quedó embarazada y la tercera la conduce al interior de una iglesia para casarse.

A pesar de pertenecer a clases sociales distintas, Luchy y Filo se equiparan al participar de una debilidad de espíritu que las hace más proclives al pecado carnal desde la normatividad moral nacionalcatólica, pero cada una de ellas responde a una variación del pecado capital que cuestiona la honra femenina. Filo ha caído en el pozo de la deshonra prematrimonial y su embarazo no deseado es la penitencia que corresponde a su pérdida de la virginidad. En la versión teatral su embarazo tuvo lugar en su pueblo de origen, pero en la versión cinematográfica el hecho acontece en la ciudad, dirigiendo hacia el espacio urbano toda la capacidad

de corrupción. La variación del pecado que Luchy intenta llevar a cabo reside en su carácter posmatrimonial. En la ficción que rodea a Agustín esta diferenciación entre las conductas femeninas permite añadir una diferencia más entre ambas mujeres, ya separadas por su clase social, aspecto, profesión y nivel de vida, reduciendo el pecado de la nuera a un intento frustrado cuyo perdón es más fácil y evita la deshonra del marido.

Una vez más, la cinematografía española cuenta con un poderoso referente en el tema del pecado femenino asociado al espacio urbano. Las dos versiones de *La aldea maldita* ya habían refrendado la idea del poder moralmente corruptor de la ciudad capaz de socavar la honra femenina, creando un argumento donde la protagonista femenina, Acacia, sufre de forma muchísimo más profunda que en *La ciudad no es para mí* el proceso de comisión del delito y una dolorosa penitencia que solamente acabará con su regreso al pueblo y su readmisión familiar. Pero la diferencia entre Acacia y el tándem Luchy-Filo es más profundo. Frente al fatalismo religioso que origina que la ruina de la aldea parezca proceder de un castigo divino y la constante presencia de la iconografía religiosa (García Carrión, 2006), en *La ciudad no es para mí* el pecado carnal se concibe más como un cuestionamiento de la estructura patriarcal que como un pecado en sentido estrictamente religioso. En el torrente de reproches que Agustín le recita sin pausa a Luchy en la cafetería del Richmond no cuestiona su comportamiento desde el punto de vista estrictamente moral, desde la fatalidad de cometer un acto sexual extramatrimonial, sino siempre desde las consecuencias que dicho acto tiene en las relaciones con los dos hombres implicados, Gusti y Ricardo. Lo primero que le recuerda a Luchy son sus orígenes humildes y que su ascensión social se la debe a su esposo, es decir, le reprocha no respetar la estructura familiar de supeditación al cabeza de familia, no de haber deseado cometer un acto impuro y carnal desde el punto de vista estrictamente moral, de ahí que su purificación total tenga lugar en Calacierva, cuando se reintegra en la unidad familiar recuperando su papel de

madre en la familia<sup>252</sup>, coincidiendo, aquí sí, con Acacia y su reinserción en su núcleo familiar a través del retorno de su función materna.

Si en *La aldea maldita* la deshonra y redención de Acacia se puede interpretar como una narración de la caída y redención nacional (García Carrión, 2006) en pleno Desarrollismo los pecados femeninos, más leves, de *La ciudad no es para mí* expresan, desde la comedia, los temores a que la modernidad, ligada y religada a la idea de urbanidad, produzca el efecto colateral de socavar las estructuras familiares y sociales, así como la necesidad de que figuras como Agustín se ocupen de portar los principios espirituales conservados en las pequeñas comunidades para reconducir las desviaciones que solamente se dan en el ámbito de las grandes comunidades. Para ello no hace falta renunciar a que parte de la familia siga viviendo en la ciudad, ya que, a diferencia del final derrotista de films como *Surcos*, Gusti, Luchy y Sara vuelven a Madrid.

La asimilación del ámbito privado doméstico como espacio natural de la mujer era, como vemos, una idea anterior absorbida por el nacionalcatolicismo que en los años sesenta comenzaba a zozobrar debido a unos cambios sociales incipientes derivados de los económicos y que en el ciclo se resuelve, como hemos visto en anteriores epígrafes, haciendo oídos sordos a la realidad de una condición social femenina en proceso de cambio.

---

252 En Calacierva Sara pregunta a Agustín que a quien le va a contar sus cosas y este responde: “A tu madre, ella te aconsejará mejor que nadie”.

## Estrategias discursivas

Tanto la estructura narrativa, como la creación de los personajes, incluido el estereotipo del paleta, y todos los recursos de la puesta en escena recogen el contenido de la obra teatral de Lázaro Carreter, ampliándola hasta crear una obra audiovisual que, a través de la comparación, describe la nueva realidad social urbana desarrollista y la enjuicia, separando los efectos beneficiosos de los perniciosos. A ese proceso de utilización de todos los recursos fílmicos como cimbra de la estructura del discurso se suman una serie de herramientas que se exponen a continuación.

### 3.5.1

#### **Patriarcado y androcentrismo**

De forma repetida se ha aludido al sistema patriarcal como modelo familiar y social que rige la familia y la sociedad de ficción del film. Este sistema, naturalizado desde el nacionalcatolicismo y legitimado con la legislación discriminatoria franquista no era, ni mucho menos, una creación de

la dictadura, pero sí la forma de organización familiar que mejor se adaptaba al concepto de sociedad vertical, desigualitaria y androcéntrica de la Nueva España. Sabido es el papel de organizaciones como la Sección Femenina y su Servicio Social<sup>253</sup> en el perfilado y asentamiento de un “segundo

253 Algunos textos sobre la Sección Femenina: Sánchez López, R. (1990). *Mujer española, una sombra de destino en lo universal. Trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977)*. Murcia: Universidad de Murcia. Bosch Fiol, E.; Ferrer Pérez, V. A. F. (2004). Sumisión y obediencia al marido: el ideario de la Sección Femenina. *Arenal: Revista de historia de mujeres*, nº 11-1, 175-195. Molinero, M. (1998). Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un “mundo pequeño”. *Historia Social*, nº 30, 97-117. Herranz, I. B. (2005). “Sección Femenina” y “Acción Católica”: la movilización de las mujeres durante el franquismo. *Gerónimo de Uztariz*, nº 21, 55-66. Rabazas Romero, T.; Ramos Zamora, S. (2006). La construcción del género en el franquismo y los discursos educativos de la Sección Femenina. *Encounters on Education*, vol. 7, 43-70. Arribas, J. M., Pastor, V. L., Egido, L. T., Aguado, R. M. (2008). La labor formativa desarrollada por la Sección Femenina de la Falange en la preparación de sus mandos e instructoras durante el período franquista. *Historia de la Educación*, 27, 347-365. Rosón Villena, M. (2014). *La construcción visual de identidades en la España franquista a través de los medios (1938-1953)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

sexo” considerado biológico, al cual se sumaba el sometimiento a unas leyes que disminuían los derechos familiares, sociales y laborales de las mujeres respecto a los hombres y todo un entramado de control social y familiar que hacía pasar a la mujer de la vigilancia parental a la marital. Todo este sistema, fundamentado en la moral nacionalcatólica, creaba un gran muro de contención que lograba reducir a la mujer al ámbito doméstico<sup>254</sup>.

No sería hasta el comienzo de la década de los sesenta cuando esta situación comenzara a ser cuestionada de forma pública y social, sin contar intentos individuales previos, y se contara con leves avances en la legislación, como la ley de 22 de julio de 1961 que, aunque solamente fuese sobre el papel, prohibía la discriminación laboral y permitía seguir trabajando a las mujeres después del matrimonio<sup>255</sup>. El incremento en el acceso a los estudios superiores, los desplazamientos a las ciudades, la emigración exterior, es decir, todos los cambios económico-sociales, afectaron positivamente a la situación de la mujer, la cual, como grupo, cada vez era más consciente de su propia situación, surgiendo el germen de un feminismo español que se enfrentaba a barreras más altas que las existentes en muchos otros países europeos.

También se ha visto cómo *La ciudad no es para mí* obvia, y el ciclo lo seguirá haciendo, la evolución de la situación social de la mujer y reduce los efectos de la modernidad a la pérdida de unos valores que están íntimamente ligados al sistema patriarcal. Aunque el modelo de familia que aparece en el film es el nuclear, Agustín sigue comportándose

como un *pater familias* de familia extensa, considerando el hogar de su hijo (en sentido material y metafórico) como una prolongación del suyo propio y ejerciendo su poder sobre todos los miembros del clan, incluida la criada, en la aplicación de una gerontocracia masculina que en ningún momento es cuestionada. Cuando Agustín se traslada a Madrid su única intención es pasar acompañado sus últimos años de vida, pero el comportamiento de Gusti hace que decida sustituirlo como cabeza de familia de forma transitoria, no en un sentido legal, que no sería posible, ni material, porque su hijo sigue siendo el proveedor de bienes, pero sí en un sentido funcional. La gravedad, a ojos de Agustín, del comportamiento de su hijo es que haya asumido perfectamente su rol de padre desarrollista pero haya olvidado ostentar el poder que procede del modelo de padre autárquico. En varias ocasiones Agustín intenta hablar con su hijo para hacerle ver que su dedicación al trabajo supone una merma de su presencia patriarcal y que esa ausencia produce desviaciones en el comportamiento femenino, teniendo que ser posible que integre la estructura de poder patriarcal en el modelo familiar desarrollista. Una vez cumplida su labor, y al igual que sucedía en la Grecia y Roma clásica, donde solamente un *oikodespotes* y un *pater familias* podía ejercer como tal en una casa, Agustín se retira otra vez a Calacierva.

De esta forma, las tareas que Agustín carga sobre sus hombros, desde que el argumento le encomienda ganar los recibos de la contribución al recaudador de impuestos hasta conseguir blindar la unidad de su familia, solamente pueden entenderse desde un profundo androcentrismo del relato y desde la concepción patriarcal que guía toda su voluntad. Recogiendo esta idea expresada por Huerta Soriano y Pérez Morán: “A ello hay que sumarle la omnipresencia en el diseño de la enunciación, pues son excepcionales los pasajes en los que el protagonista no está presente –física o emocionalmente–, ya que todos los satélites giran alrededor de él como planeta central” (Huerta Floriano, Pérez Morán, 2012c: 303-4) se puede ver cómo toda la narración se estructura a partir de la pre-

254 La discriminación de la mujer surgía de todos los ámbitos e incluía a los medios de comunicación. A parte de la radio y la incipiente televisión, las revistas fue un canal de difusión de las ideas sobre el papel de la mujer. Ver el estudio que se hace en: Rodríguez Moreno, J. J. (2016). La imposición de los valores católicos patriarcales a través de la censura en las revistas juveniles femeninas de la España franquista (1941-1977). *Feminismo/s*, nº 28, 235-268.

255 Ver: Valiente Fernández, C. (1998). La liberalización del régimen franquista: la Ley de 22 de julio de 1961 sobre derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer. *Historia Social*, nº 31, 45-65.



sencia del protagonista y cómo las escenas se configuran a partir de su presencia, salvo la primera parte del film que transcurre en Calacierva durante la presentación de los personajes.

Este androcentrismo empañó la mirada de los críticos coetáneos, siendo evidente en el siguiente comentario de la revista *Cineinforme*:

“La comedia teatral de Fernando Ángel Lozano del mismo título es la base de esta nueva realización de Pedro Lazaga; ambas difieren solo en algunos detalles accesorios que dan al film mayor agilidad y atractivo. Todo lo demás, hasta el principal intérprete, se ha conservado fiel a su origen teatral.

En la trama, una vez expuestas las circunstancias básicas de los personajes, todo gira en torno a la presentación y enfrentamiento de dos modos de vida completamente opuestos, representados, uno por un baturro que acaba de salir de su pueblecito, y otro, por su hijo, un eminente doctor que reside en una gran capital. El enfrentamiento surge cuando el padre decide irse a vivir con su hijo; su sencillez y su sabia socarronería complican bastante la existencia de ambos, produciendo a menudo situaciones que encierran una dura crítica de la vida de la ciudad.

Pero al final, el buen hombre ve que esa vida dista mucho de lo que él se imaginaba y pensando que la ciudad no es para él, regresa a su pueblecito.

El tema, a pesar de estar desarrollado de forma cómica, no es superficial ni mucho menos: ya hemos dicho antes que encierra una dura crítica y tampoco sus personajes están vacíos, pues en cualquier momento se les puede apreciar su excelente carga humana; sus reacciones, aunque superficialmente hagan reír también hacen pensar en otras cosas más serias.

Para el simpático personaje del baturro, Paco Martínez Soria, realiza un trabajo magistral; en otros personajes, un nutrido grupo de comediantes españoles da los matices necesarios en cualquier momento.

Pedro Lazaga los ha dirigido a todos con sencillez, y ha logrado una obra correcta, simpática y entretenida, de gran impacto popular.

BUENA comedia española, que logra brillantes resultados en todos sus aspectos. FILMAYER” (*Cineinforme*, nº 43, 1966: 10) [mayúscula en el original].

En el texto, reproducido por completo a conciencia, no hay ni una sola mención a los personajes femeninos, a su existencia, a las cuestiones que le plantean a Agustín y a su participación en el argumento. Para el redactor de la nota todo se centra en el “enfrentamiento de dos modos de vida completamente opuestos, representados, uno por un baturro que acaba de salir de su pueblecito, y otro, por su hijo, un eminente doctor que reside en una gran capital”. Si bien esto es cierto, ¿acaso el resto de la familia no representa el modo de vida urbano?, ¿o es que Gusti, como cabeza de familia, es sinécdoque de una familia cuyos miembros femeninos se diluyen en el anonimato? y, por último, ¿no es la modificación del comportamiento de Luchy el reto más importante al que debe enfrentarse Agustín?

Si se analizan las acciones que tienen lugar en la trama como comportamientos de los personajes (Cassetti, Di Chio, 2007: 169) se observa que los realizados por los personajes secundarios, tanto masculinos como femeninos, son determinantes y tienen siempre una respuesta del personaje principal que, o bien los evita o neutraliza. La visita del recaudador de impuestos provoca el engaño durante el juego de cartas y el pago de recibos por parte de Agustín, el intento de adulterio de Luchy es seguido del boicot de la cita con Ricardo y de su humillación ante su suegro, el embarazo de Filo es resuelto a través de una suplantación y un engaño conducente a una boda y la disgregación familiar es forzada por Agustín, quien restaura y sanciona la unión familiar en Calacierva.

Es decir, en el film se defiende al patriarcado como sistema natural e ineludible de organización familiar y social, que debe sobrevivir a cualquier cambio de sistema económico, opción que es refrendada con el andro-

centrismo que organiza el argumento y enunciación del propio film<sup>256</sup>.

### 3.5.2

#### **Un modelo de conducta para dos familias y tres generaciones**

Uno de los primeros films que los hermanos Lumière rodaron en 1895 dura unos escasos 40 segundos y se titula *Repas de bébé*. En él, la cámara mantiene un plano fijo que engloba tres figuras sentadas tras una mesa con varios alimentos, parte de un edificio y un jardín al fondo. A la izquierda de la imagen se sitúa un hombre, el cual da comer al bebé del centro, y a la derecha, una mujer. Aunque el espectador no sepa que el hombre es Auguste Lumière, que la mujer es su esposa Marguerite y que el bebé es Andrée, la hija de ambos, interpreta que se trata de una escena doméstica y sobre todo, familiar, estableciendo unos vínculos entre los tres personajes. Esta filmación, una de las proyectadas en el Salon Indien del Grand Café de París en diciembre de 1895, puede considerarse la primera cuyo tema es la familia y si la recordamos es porque, a pesar de su brevedad y sencillez formal, es un ejemplo de cómo la institución familiar estuvo en el origen del medio cinematográfico.

En el corpus de estudio la familia ocupa un lugar central, primordial y absoluto que se manifiesta incluso en los títulos<sup>257</sup>. En *La ciudad no es para mí* la institución familiar

se define, una vez más, de forma binaria al contrastar dos familias y, también una vez más, a partir del protagonista masculino. Desde un punto de vista etario los personajes se distribuyen en tres generaciones que, gracias a la coincidencia entre el tiempo diegético y su contemporaneidad, coinciden con amplias franjas de edad de los espectadores. Teniendo en cuenta que la acción se sitúa en 1965, se puede calcular que Agustín habría nacido en los últimos años del siglo XIX o primeros del XX, de forma que habría vivido la II República y la Guerra Civil siendo adulto, aunque este acontecimiento no se suele mencionar ni el film ni en el ciclo, salvo en *¡Se armó el belén!* De esta forma, la edad del personaje sería levemente mayor que la del actor. Siguiendo los mismos cálculos, Gusti y Luchy habrían vivido la guerra siendo adolescentes, y Sara habría nacido hacia 1950, en pleno periodo autárquico, toda su vida se habría desarrollado bajo la dictadura y pertenecería a la tercera franja etaria, la “generación inocente” que alcanzaba la edad adulta durante las transformaciones de los años sesenta.

Debido a la juventud de Sara las tres generaciones se distribuyen en dos familias que se funden en una cuando Agustín se desplaza a Madrid, pero cuyas diferencias contribuyen a la distinción entre la forma de vida rural/tradicional y urbana/moderna. Entre el esquema familiar de Agustín, que debería ser el de familia extensa aunque solo haya tenido un hijo y el de familia nuclear de Gusti median unas diferencias que tienen su origen en las consecuencias de los cambios económico-laborales<sup>258</sup> y el fracaso en la transmisión del poder patriarcal entre padre e hijo<sup>259</sup>. Ese desajuste es solucionado por

256 Como relató Butler “[l]a idea de un patriarcado universal ha recibido numerosas críticas en años recientes porque no tiene en cuenta el funcionamiento de la opresión de género en los contextos culturales concretos en los que se produce” (2010a: 49). Considerar la universalidad del sistema patriarcal que rige en la diégesis del film y de todo el ciclo es irrelevante y, efectivamente, el tipo de patriarcado que aparece está ligado a un contexto concreto donde las formas represivas hacia las mujeres fueron cambiando y dependieron de la propia evolución de la dictadura.

257 *¿Qué hacemos con los hijos?*, *Abuelo Made in Spain*, *Hay que educar a papá*, *El padre de la criatura*, *El abuelo tiene un plan*, *El calzonazos* y *El alegre divorciado*.

258 El cambio es reflejo de la situación real: “En lo que se refiere a datos relacionados con la población activa, por sectores y en los mismos años, nos encontramos con que de un 42% de trabajadores ocupados en el sector primario (agricultura) en 1960, pasamos a un 30% en 1966; en el sector secundario (industria), de tan solo un 28% en el años de referencia se sube a un 45% seis años después; y, finalmente, en el sector terciario (servicios), se incrementa el número de empleos de un 30 a un 35%” (Huertas, Sánchez, 2014: 46).

259 Este posicionamiento en la estructura familiar tenía su correspondiente regularización legal y administrativa y se concretaba en la figura del cabeza de familia, cuyo origen se encuentra en el principio orgánico

Agustín con una asunción eventual del poder patriarcal que corresponde a su hijo, asumiéndolo durante el periodo que permanece en Madrid sin que esa circunstancia sea excluyente de su condición circunstancial y transitoria de paleta.

Como ha afirmado Richardson, todo el film supone “una celebración de la creciente cultura mercantil” (2002: 72), mostrándose con evidente aprobación el salto cualitativo dado por Gusti en el terreno económico, ratificado en las escenas en las que ofrece dinero a su padre para enviarlo a Calacierva, creando un canal de flujo material entre la próspera ciudad y el subdesarrollado pueblo. Pero, y aquí es donde el papel de Agustín resulta fundamental, si la ciudad proporciona avance económico debe recibir de Calacierva aquello de lo que carece, que no es otra cosa que la sujeción a valores fundamentales. Esta función, clave y determinante, es desarrollada desde dos frentes. Por una parte, por las acciones directas de Agustín, como forzar la boda de Filo y Jenaro y, por otra parte, con la importación de un modelo de conducta femenino, porque Agustín no está solo en su cruzada, cuenta con el modelo fijado en el tiempo de su esposa muerta. Desde que el retrato naturalista de Antonia es descolgado de la pared de la casa de Calacierva hasta el final del film el objeto trasciende su propia materialidad y se convierte en un referente que marcará, en gran medida, el sentido discursivo del film. En la mayoría de textos sobre la película (Faulkner, 2006: 55; Huerta Floriano y Pérez Morán, 2015: 201; Richardson, 2002: 79) el juego de sustituciones entre el retrato y el cuadro de Picasso es descrito como un recurso humorístico que concentra la batalla entre la tradición y la modernidad en el seno familiar. Desde que

---

de “Familia, Municipio y Sindicato” que el Nuevo Estado había absorbido del falangismo. Según las normas reguladoras, Agustín Valverde no es un cabeza de familia en sentido legal, porque bajo su techo no vive nadie más y constituye una familia autónoma de un solo miembro, mientras que su hijo sería el cabeza de familia de un hogar que incluye a su esposa e hija. No obstante, en las sustituciones entre padre e hijo referidas, Agustín se convierte en el cabeza de familia transitorio de la casa de su hijo, no en el sentido censal y jurídico, sino porque ostenta el poder y vigilancia que tiene implícito el cargo.

en la escena 23 es presentado, el Picasso evidencia que su alto valor económico pero escaso valor afectivo es opuesto al escaso valor material pero alto valor emocional del retrato de Antonia, recordando continuamente que el desarrollo económico es aceptable pero no suficiente.

Pero aparte de su función cómica y de servir de elemento indicador del nivel de vida de Gusti, el retrato de Antonia, combinado con el motivo visual del espejo, tiene la fundamental misión de dotar de materialidad, desde su ausencia física, al modelo de mujer que debe servir de guía. El retrato sale de Calacierva como uno más de los elementos que Agustín lleva a Madrid y que caracterizan el medio rural, pero mientras que los pollos vivos salen literalmente volando y el porrón, despreciado por Gusti, desaparece de la pantalla, el cuadro permanecerá hasta los fotogramas finales, resultando muy visible cuando sube al autobús, baja del tren, cruza la calle ante el guarda urbano, se desvía al aeropuerto y llega por fin a casa de su hijo<sup>260</sup>.

Su colocación en lugar del Picasso provoca el primer enfrentamiento con su hijo en la escena 27 y a partir de ahí las sustituciones se darán en las escenas 30 y 35, con una ubicación en el desarrollo narrativo que no es casual, ya que la presencia del retrato se intenta asociar a las respectivas mujeres. En la escena 27 Agustín comenta que Sara “tié to la carga de su abuela” [sic] y el primer cambio y el de la escena 30, sucede justo después de que Agustín haya conocido a Gogo. El “pegaso ese” vuelve a aparecer en la escena en la que Ricardo visita a Luchy en su casa, estableciendo una clara relación entre su presencia y el cortejo. Pero Antonia es recuperada del trastero y colocada en el salón nuevamente, para presidir la conversación entre Sara y su abuelo, es decir, sirviendo de modelo mudo a las inquietudes amorosas de su nieta mientras es introducido en la conversación a través de las continuas referencias de Agustín (fig. 92).

---

260 La presencia de Antonia es tan importante para Agustín que coloca el retrato en el asiento de al lado del autobús, como si viajaran juntos, la presenta como su mujer al hombre que le ayuda bajar del tren y al guardia urbano y en el aeropuerto la coloca en la barandilla, como si también estuviese mirando los aviones.

Figura 92. Fotograma *La ciudad no es para mí*.

En la escena 38 el retrato de Antonia, desterrado a la cocina, vuelve a ser el testigo de una confesión femenina, en este caso, de Filo, que admite haber robado el dinero y estar embarazada, convirtiéndose así en la oponente al modelo de Antonia. Enlazando con la escena de la visita de Ricardo, el Picasso vuelve a ser visible la tarde que se fragua el encuentro entre Luchy y Ricardo, anunciando así la desviación que se va a producir. Casi huelga decir que, como era previsible, una vez frustrado el encuentro y retornado el orden, el re-

trato vuelve a presidir el salón mientras Sara lee la carta que ha llegado de Calacierva y que el retrato, una vez cumplida su misión, retorna al pueblo con Agustín.

Antes hemos adelantado que el retrato de Antonia se combina con el recurso visual del espejo porque a menudo, debido a la configuración espacial del decorado, el cuadro es percibido como un reflejo, pero, evidentemente, esta forma de filmarlo tiene una clara intencionalidad de convertir al retrato en el “espejo” donde deben mirarse las tres mujeres de la casa. En la última escena que tiene lugar en Madrid hay un plano que tiene el poder de resumir toda la actuación de Agustín en la ciudad. Mientras Sara lee la carta a Agustín ambos están acompañados por el retrato, reflejado en el espejo que tienen detrás, y cuando acaba la escena, un fuerte *zoom* de aproximación coloca el retrato en primer plano, fijando la imagen durante unos segundos, constando su triunfo iconográfico sobre la modernidad pero también su carácter especular y modélico. En ese preciso instante, todas las acciones de Agustín cobran sentido, porque ha logrado imponer las formas de conducta que proceden del medio rural a su familia urbana. Lo perturbador es que, como señaló Zunzunegui (1997: 596), la imagen que queda fijada es la de la muerte (fig. 93).

Figura 93. Fotograma *La ciudad no es para mí*.

## 3.5.3

### Las estructuras cambian, las esencias permanecen

En el cuadro del Equipo Crónica titulado *Las estructuras cambian, las esencias permanecen* (fig. 94), la tecnología más puntera del año 1968 se distribuye por una amplia sala, sin que se pueda identificar qué tipo de oficina podría hospedar un teletipo, computadores, mesas de control y otros aparatos electrónicos que parecen condensar la idea de tecnología del momento. Entre ellos, cinco figuras alojadas, como dejadas caer, completan una composición equilibrada formalmente y que juega con la baza del contraste. Porque las figuras, similares a recortables infantiles, son personajes de otras obras pictóricas del arte español, reconocibles, reutilizados y descontextualizados. A la derecha, el Conde-duque de Olivares, extrañamente altivo tras ser despojado de su caballo. A la izquierda, un caballero engolado con la mano en el pecho y constreñido por los aparatos tecnológicos. En el fondo izquierdo, un monje cartujo y en la parte alta del centro compositivo, una duquesa de Alba semitapada y reducida a un busto. Es decir, Velázquez, El Greco, Zurbarán y Goya, una selección de lo mejor del arte español hasta el siglo XX<sup>261</sup>. Pero falta una figura, el hombre situado entre el cartujo y la duquesa. A primera vista, parece que no presenta el carácter anacrónico del resto de personajes, porque va vestido con un traje que puede pertenecer a los años sesenta. Su incoherencia reside en la simplificación de la cruz de Santiago que porta en el pecho, como un eco de aquella que, orgullosamente, se colocó Velázquez en sus *Meninas*.

La mezcla de pintura, grafismo, publicidad, cómic, elementos y figuras contemporáneos y obras visuales o au-



Figura 94. *Las estructura cambian, las esencias permanecen* (Equipo Crónica, 1968).

diovisuales anteriores es una de las marcas de fábrica más reconocibles del Equipo Crónica y algunas de sus obras, como esta, reflejan a la perfección, desde la estética pop, las grandes contradicciones de una España que simultaneaba la modernización tecnocrática y tecnológica más rápida con el mantenimiento de unas estructuras políticas ancladas en la retórica de un pasado idealizado. Esta obra es un ejemplo de cómo algunas manifestaciones artísticas se erigían en medios que escaneaban la realidad circundante y se posicionaban ante ella. La directa radiografía que supone este cuadro, sobrepasando el envoltorio pop, ya supone una toma de postura de denuncia, antagónica al posicionamiento que, desde la cinematografía, adoptó *La ciudad no es para mí*. Las estructuras estaban cambiando, eso era innegable, pero las esencias permanecen y ahí es donde difiere el sentido del cuadro del discurso del film. No es casual que los personajes elegidos por el Equipo Crónica, dentro de la rica pintura española desde el Siglo de Oro hasta el siglo XIX, representen el poder político, la hidalguía, la religión y la aristocracia y, juntos, sumen una estructura social estamental, religiosa y no democrática, logrando que su contraste con la tecnologización muestre el anacronismo de mantener unas formas sociales y políticas arcaicas

261 Las obras originales son: *Retrato del Conde-Duque Olivares* de Velázquez (1634), *El caballero de la mano en el pecho* de El Greco (1577-84), un cartujo del cuadro *La Virgen de Los Cartujos* de Zurbarán (1658) y el retrato de la *Duquesa de Alba* de Goya (1795).

mientras, por ejemplo, fuera de la frontera se sucedían los acontecimientos de 1968.

Pero si el cuadro explicita la contradicción entre el desarrollo material y el anquilosamiento social y político, para los autores de *La ciudad no es para mí* la permanencia de esas esencias, concretizadas en la estructura familiar y social, eran el objetivo alrededor del cual se construía todo el argumento y se supeditaban todos los recursos fílmicos, desde el montaje del prólogo hasta la música de la escena de clausura. En la obra de teatro y posterior película se reconocen, por innegables, algunos de los efectos de la irrupción de la modernidad, como el aumento del nivel adquisitivo, el acceso al confort y los movimientos internos migratorios, pero se sigue apostando por el mantenimiento de ciertas esencias que se traducen en la invariabilidad de la subordinación de la mujer (“tú no eras mucho más cuando te casaste con él”), el mantenimiento de la moral nacionalcatólica y la rigidez de la estructura familiar y social. El inmovilismo más feroz, disfrazado de buenas intenciones altruistas, es el único motor que mueve a Agustín Valverde y se convertirá en el único objetivo de todos sus personajes posteriores, logrando así un ciclo cinematográfico compacto que creía en la necesidad de seguir teniendo conde-duques y cartujos entre las nuevas computadoras de la tecnocracia.

04

---

**Tres ideas,  
tres estudios  
de caso**





El éxito comercial de *La ciudad no es para mí* fue decisivo y abrió un filón de producciones rodadas en cascada, a razón de casi una por año, que fueron prolongando los principales axiomas establecidos en el film, condensados en tres ideas fundamentales: las dificultades del relevo generacional en un contexto preciso, la asimilación positiva de las transformaciones económicas desarrollistas y la resistencia a someter al núcleo familiar a las evoluciones sociales coetáneas.

En el presente capítulo se analizará cómo cada una de estas cuestiones constituye la esencia argumental respectiva

de tres de las producciones que componen el ciclo, sin obviar su presencia heterogénea y transversal en el resto de films. En el primer epígrafe sobre *¡Se armó el belén!* se verá cómo José Luis Sáenz de Heredia y Rafael J. Salvia entrecruzaron el relevo generacional, como línea argumental básica heredada de los films anteriores, con el contexto religioso-político posconciliar. En el segundo, se tratará cómo las transformaciones económicas desarrollistas marcaron el guion de *Hay que educar a papá* y el tercero se centrará en el grito inmovilista y defensor del carácter indisoluble del matrimonio que constituye *El alegre divorciado*.



## El relevo generacional: *¡Se armó el belén!*

(José Luis Sáenz de Heredia, 1969)

### 4.1.1

#### Un guion original, un film religioso y un mismo estereotipo

*¡Se armó el belén!* es la primera película del corpus en orden cronológico que no está dirigida por Pedro Lazaga y junto a *Don erre que erre* forma la contribución de José Luis Sáenz de Heredia al ciclo. En 1969 Sáenz de Heredia se encontraba en la fase final de su carrera cinematográfica<sup>262</sup>. Tras filmar *Franco, ese hombre* en 1964, año de celebración de la campaña de los XXV Años de Paz, el director había iniciado una

262 Tanto *¡Se armó el belén!* como *Don erre que erre* se inscriben entre los últimos films del cineasta, de los cuales no parece que estuviese especialmente orgulloso. En sus conversaciones con J. J. de Abajo ni siquiera son citados y en el libro *El destino se disculpa*, en la entrevista realizada por Nancy Berthier, tampoco se les presta especial atención. Sobre ellas Vizcaíno Casas y Jordán narraron que a Martínez Soria “le había contratado por dos películas el joven productor Andrés Velasco, para su marca Hidalgo P. C. y éste habló con José Luis para que se las dirigiera. En las dos tuvo como colaborador de los guiones a otro profesional y amigo, R. J. Salvia” (Vizcaíno Casas, Jordán, 1988: 121-2).

etapa centrada en un cine de vertiente comercial en la que destacan las películas protagonizadas por Manolo Escobar *Pero... ¿en qué país vivimos?* (1967), *Relaciones casi públicas* (1968), *Juicio de faldas* (1969), *Me debes un muerto* (1971), *Cuando los niños vienen de Marsella* (1974), así como las dos interpretadas por Martínez Soria y la comedia musical *El taxi de los conflictos* (1969), codirigida con Mariano Ozores y destinada a recaudar fondos para Benito Perojo. Distinta es la cinta rodada en 1974 y titulada *Proceso a Jesús*, donde se debatía la legalidad de la condena a Jesús de Nazaret. Sáenz de Heredia dirigió su último film, *Solo ante el Streaking*, en 1975 y solo volvió a la cinematografía para escribir el guion de *Todo es posible en Granada* (Rafael Romero Marchent, 1981), versión de su propio film homónimo filmado en 1954 y actualizado con la presencia de Manolo Escobar.

Sáenz de Heredia ya había incluido en su producción el binomio tradición/modernidad, de forma especial en las películas en las que el arquetipo de masculinidad representado por Manolo Escobar funcionaba de muro de contención de las aspiraciones de modernidad de los personajes femeninos, sobre todo, los interpretados por Concha Velasco. El

ejemplo más explícito es *Pero... ¿en qué país vivimos?*, donde el enfrentamiento deja la dialéctica y toma forma de concurso musical cuyo ganador acabará imponiéndose extramusicalmente al perdedor. Huelga decir que el ganador es Manolo Escobar y su visión pétrea de las relaciones entre los géneros y del papel de la mujer en las relaciones amorosas y en la vida en general<sup>263</sup>.

Por su parte, Rafael J. Salvia, director y guionista inexplicablemente poco estudiado a pesar de su participación en el cine español de los años cincuenta, sesenta y primeros setenta, se encontraba en plena actividad cinematográfica. Como cineasta tenía experiencia previa en el cine religioso, ya que dirigió *El pórtico de la gloria* en 1953 e *Isidro, el labrador* en 1964 y escribió con Pedro Masó el guion de *Sor Citroen*, dirigida por Lazaga en 1967. Precisamente en el año de rodaje de *¡Se armó el belén!*, en 1969, le fue concedido el Premio Sindical de Cinematografía de guiones por toda su labor hasta entonces (*ABC*, 31/01/1970: 70). En *¡Se armó el belén!* su contribución como guionista se vio complementada con una pequeña intervención actoral al interpretar al conferenciante de la parroquia de don Melchor (Jesús Aristu).

El guion que ambos escribieron supone una especie de paréntesis porque dejaron su impronta como cineastas, pero al mismo tiempo, supieron enclavar sus dos films en la línea continua que procedía de los anteriores y que prosiguió en los posteriores. *¡Se armó el belén!* no supone una salida perpendicular en el camino iniciado con *La ciudad no es para mí*, al contrario, integra algunas de sus pautas en un texto que carecía de precedente teatral y que se ajustaba perfectamente a las condiciones de su contexto referencial.

El guion narra la historia de un sacerdote, llamado don Mariano (Martínez Soria), que administra una parroquia del extrarradio de Madrid. Allí lucha diariamente con la

escasa asistencia a sus oficios, una situación tan alarmante que provoca la visita de don Emilio (Javier Loyola), un emisario del arzobispado. Este le insta a tomar decisiones para aumentar el número de fieles y le propone que renueve su iglesia, tanto en sentido espacial como litúrgico, y que tome como ejemplo la nueva parroquia posconciliar de don Melchor. Tras visitarla, don Mariano reforma totalmente su iglesia con un estilo minimalista y, como forma de integrar a sus vecinos en la práctica religiosa, idea crear un belén viviente para que sea retransmitido por la televisión. Con la colaboración de todos los vecinos, incluidos aquellos con ideas políticas de izquierda y los que nunca pisaban la iglesia, se lleva a cabo el montaje del belén viviente, que acaba en un auténtico desastre. Ingresado en el hospital por los daños corporales sufridos tras la hecatombe producida durante la retransmisión, el padre Mariano recibe en el hospital la visita y el homenaje de todos sus convecinos, incluidos aquellos que lo rechazaban.

En una variación de una de las líneas maestras de los anteriores cuatro films del corpus, en *¡Se armó el belén!* se sustituye al núcleo familiar por un grupo de feligreses de parroquia del extrarradio madrileño y se persiste en repetir el modelo basado en presentar una conducta como desviada y la necesidad de que el protagonista deba recomponer el orden alterado. La caracterización de don Mariano recoge los tics básicos del prototipo creado con los protagonistas de los films anteriores, mezclando la desubicación del personaje en una realidad surgida de la modernidad, la confrontación con un grupo humano que presenta un comportamiento irregular y la necesidad de recurrir a una mezcla de poder y sentimentalismo, más que a la razón, para lograr reencauzar la conducta de las personas sobre las que ejerce su influencia.

Si partimos de esta síntesis de la sinopsis y desgranamos todos los elementos que la componen, veremos la habilidad de Sáenz de Heredia y Salvia para idear un argumento que encajase perfectamente con los cuatro films precedentes de Lazaga, remedando algunos recursos y estrategias narrativas y visuales, a la par que introducían un tema de absoluta actualidad e importancia en el momento de escribir el guion.

263 Ver: Palacio, M., Ciller, C. (2012). The cinema of Sáenz de Heredia and the transition (1969-75): Images of women and the dialectics between tradition and modernity. *Studies in Hispanic Cinemas (new title: Studies in Spanish & Latin American Cinemas)*, vol. 8, nº 1, 51-67.

El título elegido recoge una frase del refranero español con una clara influencia religiosa que juega con el doble sentido del montaje literal de un belén viviente y el hecho de que este acabe siendo un desastre, aludiendo al significado metafórico de la expresión lingüística<sup>264</sup>. Esta elección denota un talante popular y un tono cómico compatible con el género cinematográfico al que se adscribe, una mezcla de comedia y de cine religioso que hace que se integre en la línea cómica general del ciclo y sitúa al film en el seno de dos géneros arraigados en la cinematografía española. Pero habría que precisar si el hecho de que el protagonista sea un sacerdote implica que *¡Se armó el belén!* sea un film religioso, sobre el tema religioso o simplemente pueda pertenecer al subgénero de “historia con sacerdote” con precedentes en el cine español. La presencia de la religión en la obra parte de la característica general de la comedia popular basada en prestar una especial atención a los vaivenes sociales coetáneos. El argumento asume el hecho religioso por ese impositivo inherente al género de reflejar el ambiente referencial. De esta forma, podría calificarse como una comedia que incluye la religión por ser uno de los ámbitos en proceso de transformación en su contemporaneidad, más que un film puramente religioso que contenga un mensaje evangélico.

---

264 Rastreando el origen de la frase se han encontrado ejemplo de su uso en el periodismo español del siglo XIX: “Lo mismito que ha sucedido ahora, sucedió entonces; que atacó virulentamente y sin razones, y quizás sin motivo, á ciertas y determinadas personas, y el Moro, á fuer de escritor crítico y por lo tanto en calidad de vigilante de los fueros de la razón, del decoro de la prensa y del respeto que se debe al público, lo llamó al órden; y entonces fué cuando se armó el belen: el hombre perdió los estribos, se convirtió en PRIMO, y estuvo alimentando por espacio de mucho tiempo el buen humor y la diversión de moros y cristianos” [sic] (*Antón Perulero, Periódico satírico-burlesco de costumbres y literatura*, 27/10/1861: 175). Puede que su origen esté en el recuerdo de un pasaje bíblico, el que narra la llegada de María y José a Belén para empadronarse siguiendo el mandato del emperador César Augusto y el estado de alboroto que se encontraron en el pequeño pueblo por la cantidad de gente que había acudido a él con las mismas intenciones, hecho que hizo que no encontraran alojamiento y que María tuviese que dar a luz en un pesebre (Lucas 2, 1-7).

Algo similar sucedería con la considerada primera producción cinematográfica netamente española. En ella una multitud con vestimentas decimonónicas se agolpa delante de una gran puerta ocupando un plano general que da paso por corte a otro similar, donde una marea de cabezas con sombreros se mueve frenéticamente delante de una cámara en posición elevada. Esta filmación, de apenas unos diez segundos, es *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* (Eduardo Jimeno Correas, 1897)<sup>265</sup>, “escena natural” cuya finalidad podría no haber sido puramente religiosa, sino la de recoger un acontecimiento cotidiano, costumbrista y urbano, siendo la salida de misa de la Basílica del Pilar probablemente uno de los escasos actos multitudinarios que se realizasen a plena luz del día en un espacio público de la ciudad.

A partir del arranque de la cinematografía en España, el binomio cine-religión ha ido zigzagueando de forma acompañada al devenir histórico del país, posibilitando que la producción de películas categorizadas como netamente religiosas haya sido minoritaria pero constante y hallando en el largo periodo dictatorial un lapso de tiempo más que propicio para su existencia. Durante los años cuarenta y, sobre todo, durante los cincuenta, el cine religioso español vivió una época de esplendor fruto de la confesionalidad del Estado y de la injerencia de la religión oficial en todos los aspectos de la vida de los ciudadanos. En España, el cine religioso tuvo su propio espacio de difusión a través del *Festival de Cine Religioso de Valladolid*, nacido como *Semana del*

---

265 Sobre la parcialidad subyacente a considerar esta obra la primera filmación española y sobre su datación exacta, ver: Letamendi, J.; Seguin, J. —C. (1999). “Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza”: la fraudulenta creación de un mito franquista. *Actas del VII Congreso de la A. E. H. C.*, Madrid, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, 397-419. De forma generalizada se ha dado como fecha de rodaje de la película el mes de octubre de 1896, pero los autores han establecido que Gimeno no pudo rodar la película ese año porque no compró una cámara hasta julio de 1897, con lo cual fechan el rodaje en octubre de ese año. También aluden a que la temática de la filmación determinó la insistencia perversa de algunos historiadores por considerarla la primera producción española.

*Cine Religioso* en 1956 y convertido en festival competitivo en 1958. Rebautizado en 1960 como *Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos*, mantuvo su nombre hasta 1973, cuando se acuñó el actual de *Semana Internacional de Cine de Valladolid (SEMINCI)*. También a través de las *Conversaciones Internacionales de Cine*, unos encuentros en los que se debatió sobre las relaciones de la religión y el cine, asumiendo además las disposiciones del Concilio<sup>266</sup>.

El género religioso puede dividirse en familias de subgéneros temáticos que compartimentan las producciones<sup>267</sup>, siendo una propuesta la que distingue un primer grupo donde, sin mencionarse específicamente, el hecho religioso tiene cabida a través de ideas, concepciones, actitudes y dogmas de fe claramente cristianos expresados verbal o iconográficamente; un segundo donde los argumentos recogen actos litúrgicos y personajes del clero y un tercero formado por films hagiográficos y bíblicos. A ellos podrían añadirse los clasificados por Carlos Fernández Cuenca como “antirreligiosos” (Cuenca, 1960), categoría que solamente atribuyó a films foráneos porque durante

266 Se pueden consultar en: Rodrigo, P. (selección) (1965). *Conversaciones de cine de Valladolid. Antología de las I, II, III, IV, V conversaciones internacionales de cine*. Madrid: Editorial Razón y Fe; Pelayo, A. (selección) (1970). *Conversaciones internacionales de cine de Valladolid. Antología de las VI, VII, VIII, IX, X conversaciones internacionales de cine*. Valladolid: Editorial Imp. Americana.

267 Algunas clasificaciones sobre el género religioso: Rodríguez Rosell, M<sup>a</sup> del M. (2002). *Cine y cristianismo*. Murcia: Universidad Católica San Antonio, pp. 25, 31, 81. Raimondo, P. (2014). *In nome di Dio, nel nome di Franco: cinema, religione e propaganda nella Spagna*. Roma: Edizioni Fondazione ente dello spettacolo, p. 14. En el caso español, una propuesta de división plantearía un primer grupo donde, sin mencionar específicamente el hecho religioso, éste tiene cabida a través de ideas, concepciones, actitudes y dogmas de fe claramente cristianos expresados verbal o iconográficamente, como la apariencia de *Via Crucis* del recorrido del protagonista portando una cama en *La piel quemada* (José María Forn, 1967) o la idea comentada de la *Aquedá* veterotestamentaria (autoridad del padre no cuestionada) que subyace en *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966). Otro grupo abarcaría las tramas que recogen actos litúrgicos, personajes misioneros y miembros del clero, estando un tercero formado por películas que narran historias bíblicas o de corte hagiográfico sobre el santoral cristiano.

la dictadura las producciones religiosas coincidieron en el obligado respeto al dogma católico y en estar sometidas a la misma acción censora que controlaba todas las producciones.

En este contexto socio-religioso coyuntural Rafael J. Salvia co-escribió el guion de *¡Se armó el belén!*, pero dos años antes había firmado el de otra película que se enfrentaba a las tensiones religiosas tardofranquistas desde la comedia, la popular *Sor Citroen* (Pedro Lazaga, 1967)<sup>268</sup>, una película que reflexiona, bajo la aparente frivolidad y ligereza de la comedia, sobre la especial situación posconciliar creada entre la institución eclesiástica y el estado español<sup>269</sup>. Una obra que ha quedado grabada en la memoria colectiva española como la historia de una monja (Gracita Morales) incapaz de conducir un coche, creando situaciones cómicas al más puro estilo *slapstick*, pero que contiene un metatexto que la relaciona directamente con la situación de la Iglesia española posconciliar. Dirigida por Pedro Lazaga, con guion de Pedro Masó y del citado Rafael J. Salvia y música de Antón García Abril, solamente le habría faltado la participación de Martínez Soria para haber podido pertenecer al ciclo. Las similitudes entre ambas son numerosas<sup>270</sup> y mientras que con Gracita Morales parece plantearse el problema de cómo adaptarse a los cambios posconciliares, Martínez Soria, siguiendo el modelo planteado en las obras anteriores del ciclo, lo resuelve apelando a una preeminencia de las ideas preconconciliares sobre las posconciliares a pesar de la inevitable convivencia entre ambas.

268 *Sor Citroen* fue vista por 1.992.032 espectadores (ICAA, 2017) y *¡Se armó el belén!* por 1.370.481 espectadores (ICAA, Informe 2017).

269 Un análisis del film se encuentra en: Pérez, J. (2007). “¡Hay que motorizarse!” Mobility, Modernity and National Identity in Pedro Lazaga’s *Sor Citroen*. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, n<sup>o</sup> 11, 7-24.

270 Algunas de ellas ya se han expuesto en: García-Defez, O. (2017). El bajo clero posconciliar en la cinematografía tardofranquista: *Sor Citroen* (Pedro Lazaga, 1967) y *¡Se armó el belén!* (J. L Sáenz de Heredia, 1969). En *Collectif DAEM (coord.)*. *Arts et médias: lieux du politique?* (pp. 37-45). París: L’Harmattan.

Para Martínez Soria no era una novedad interpretar a un sacerdote, ya que su compañía había representado la obra de teatro *Bonaparte quiere vivir tranquilo*, escrita por el autor italiano Giovacchino Forzano en 1931, traducida por Francisco Abril y adaptada libremente por José María Pemán. La versión española fue estrenada en 1964 en el Teatro Talía con Martínez Soria como el párroco don Jerónimo y según el periodista que cubrió el evento desde Barcelona, tanto el actor como Pemán tuvieron que salir a escena para responder a las felicitaciones del público (ABC, 19/12/1964: 114). Pero, más importante aún, en 1969 representó en el teatro la obra *De profesión: soltero*, en la cual daba vida a un sacerdote de sotana<sup>271</sup>. La obra, escrita por Luis Tejedor<sup>272</sup> y José Alfayate<sup>273</sup>, se estrenó el 13 de marzo de 1969 en el Teatro Eslava de Madrid (ABC, 14/03/1969: 71) bajo la dirección de Martínez Soria. Narraba la historia de “un cura preconiliar y rural metido a casamentero y un solterón empedernido al que un amago de agina de pecho le obliga a poner en orden su comportamiento vital para que su fortuna vaya a parar a una institución benéfica o a compensar las deudas particulares que ha contraído en su vida de mujeriego” (García Ruiz, Torres Nebrera, 2005: 84). Parece ser que “lo que sí tenía en su haber esta obra era un diálogo elegante, sin caer en las zafiedades a que el tema se prestaba” (García Ruiz, Torres Nebrera, 2005: 84). Peor opinión tuvo el crítico Lorenzo López Sancho, quien en su crítica en el ABC remarcó que la obra era “un relato inocentón, bobo, desprovisto de toda calidad psicológica, social o costumbrista, falto de la más elemental picardía teatral” y que no había “en esta pieza ni pensamiento ni construcción”, siendo “un engendro ni cómico ni costumbrista, ni satírico, que no merece haber subido a unas tablas tan lustrosas como las del Eslava”, so-

271 La casa discográfica Vergara editó un disco que recogía monólogos de esta obra con la voz del actor.

272 Luis Tejedor (1903–1985) fue un autor teatral nacido en Valladolid. Estrenó unas 200 obras, sobre todo de comedia y revista. Algunas de sus obras fueron escritas en colaboración con otros autores y actores.

273 José Alfayate (1900–1971) fue un actor madrileño con una parca filmografía y una carrera teatral amplia.

lamente salvable por la participación de Martínez Soria y su “interpretación creadora y comedida”, “sus calidades de actor cómico, la fuerza de su mímica, la gracia de su dicción, la eficacia de su movimiento escénico” (ABC, 15/03/1969: 107).

Independientemente de la calidad literaria de la obra y de lo simple y añejo de su argumento, lo destacable es la coincidencia entre la representación teatral y la gestación del film. La idea de hacer interpretar a Martínez Soria a un sacerdote en el cine parecía responder al deseo de introducirle en la estela de actores del *star system* español que dieron vida en la pantalla a sacerdotes y misioneros<sup>274</sup>, sin que su personaje perdiese la caracterización general construida al comienzo del ciclo y pudiese coincidir con la representación teatral de un personaje muy similar.

Sobre la preproducción del film escasean los documentos. En la Biblioteca Nacional española existe una copia mecanografiada del guion literario, fechada en 1969, y en el Archivo General de la Administración solamente se conserva una copia del guion y una carta del productor alabando la película<sup>275</sup>. Estos huecos en la documentación impiden saber la opinión de los miembros de la comisión de censura y cualquier otro aspecto administrativo relacionado con la fase de preproducción. Los datos de los que sí disponemos

274 Por ejemplo, Fernando Fernán Gómez (*La mies es mucha*, Sáenz de Heredia, 1948; *Balarrasa*, Nieves Conde, 1951), Venancio Marcos (*Cerca del cielo*, Mariano Pombo, Domingo Viladomat, 1951), Adolfo Marsillach (*Cerca de la ciudad*, Luis Lucía, 1952; *El frente infinito*, Pedro Lazaga, 1959), Valeriano León (*El padre pitillo*, Juan de Orduña, 1954), Manuel Luna (*Un caballero andaluz*, Luis Lucía, 1954; *La hermana alegría*, Luis Lucía, 1954), Manolo Escobar (*El padre Manolo*, Ramón Torrado, 1966), Juanito Valderrama (*El padre coplillas*, Ramón Comas, 1968), Raphael (*El ángel*, Vicente Escrivá, 1969), Alfredo Landa (*Un curita cañón*, Luis María Delgado, 1973), etcétera. También hay actores que interpretaron a santos, como Javier Escrivá en *Molokai* (Luis Lucía, 1959) e *Isidro, el labrador* (Rafael J. Salvia, 1964). Y actrices como Lola Flores (*La hermana alegría*, Luis Lucía, 1954), Gracita Morales (*Sor Citroen*, Pedro Lazaga, 1967), Sara Montiel (*Esa mujer*, Mario Camus, 1969; *Pecado de amor*, Luis César Amadori, 1961), Aurora Bautista (*Teresa de Jesús*, Juan de Orduña, 1961), Rocío Dúrcal (*La novicia rebelde*, Luis Lucía, 1971), etcétera.

275 Archivo General de la Administración, Caja (3), 121, 36/05525.

son que el film logró la declaración de película de Interés Especial y que contó con una ayuda de un millón de pesetas para su producción (*ABC*, 24/08/1969: 51). En enero del año siguiente optó, junto a *Abuelo Made in Spain*, a los Premios Sindicales de Cinematografía (*ABC*, 11/01/1970: 65) y obtuvo el “premio al equipo artístico cuya contribución al mejor resultado de una película haya sido más patente” (*ABC*, 31/01/1970: 70).

En octubre de 1969 fue anunciado el “próximo gran estreno” en el cine Coliseo de Sevilla (*ABC*, 12/10/1969: 63) y fue estrenada en la ciudad andaluza el día 14 de octubre de 1969 (*ABC*, 14/10/1969: 82)<sup>276</sup>, apareciendo al día siguiente la crítica:

“Desde que en los años cuarenta Bing Crosby interpretó «Siguiendo mi camino», se han sucedido las películas en que se ha tratado, en diversas claves, el problema de los curas chapados a la antigua y los curas modernos. Vista a esta distancia los realizadores de aquel famoso film –que indudablemente, abrió un camino– parece que se anticiparon en casi veinte años, a la marea de acomodaciones posconciliares.

José Luis Sáenz de Heredia ha tomado el tema en clave cómica y dándole otro enfoque. Aquí no se trata de una discrepancia o un enfrentamiento, sino precisamente de una emulación. Un cura, viejo y simpático, pero cuyas ideas anticuadas no responden a las exigencias actuales, es requerido por su ordinario para que tome ejemplo de una parroquia moderna, regida por un sacerdote joven y «al día». Los esfuerzos del viejo ministro para realizar el «aggiornamento» de su parroquia se resuelven en cómicos episodios.

Sáenz de Heredia ha puesto su oficio en el film, tanto en el guión [sic], del que es coautor, como en la realiza-

ción, enderezándolo a un film comercial, apoyado tanto en lo cómico de las situaciones como en la plena actualidad del tema. No hay otros propósitos, y éstos quedan servidos con facilidad.

Una película, por otra parte, hecha a la medida de la comicidad de Paco Martínez Soria, que incorpora el papel del viejo cura don Mariano, y al que rodean conocidos rostros de nuestra pantalla. A. C.” (*ABC Sevilla*, 15/10/1969: 67).

El estreno en Madrid fue el día 23 de marzo (*ABC*, 24/03/1970: 80), coincidiendo en cartelera con películas coetáneas pero de concepción tan alejada como *Un, dos, tres, al escondite inglés* de Iván Zulueta (*ABC*, 26/03/1970: 59).

La crítica firmada por Antonio de Obregón apareció el día 2 de abril:

“No es extraño que un asunto actual, popular de hechos que suceden cada día y personajes de hoy, encuentren vía libre merced a la colaboración Sáenz de Heredia-Rafael J. Salvia. Lo pintoresco y lo cómico, el contraste, la ocurrencia, la risa espontánea y de efecto seguro, brotan del tema sainetesco, sin innovaciones, con arreglo a la comedia cinematográfica de siempre, brindando todo a un actor de la personalidad y talla de Paco Martínez Soria, una de cuyas películas figura a la cabeza de los ingresos de taquilla del cine nacional en el último tercio. De haber un par de disidentes, podrían decirse el uno al otro como en la anécdota teatral famosa: «¡Qué podemos usted y yo contra un plebiscito tan elocuente!».

Posee Sáenz de Heredia un desenfado especial muy al día, muy personal y eficazísimo. Sobre situaciones cualesquiera él confecciona un diálogo fácil que hace reír al público, basado en la observación y en la vida circundante. La paradoja juega aquí un buen papel, por ejemplo, cuando le dicen al sacerdote que hay que seguir el «ejemplo» de la juventud, cuando la norma fue siempre todo lo contrario y la juventud nunca fue «ejemplar». Dentro de esta clase de humor, sin complicaciones ni retorcimientos,

<sup>276</sup> En el libro colectivo *El destino se disculpa* aparece una ficha técnica del film donde se indica que el estreno en Sevilla tuvo lugar el día 19 de diciembre de 1969 (Castro, Nieto, 2011: 392). Si bien en cierto que aparece en la programación de ese día (*ABC*, 19/12/1969: 36), también aparece antes, en las fechas indicadas de octubre.



con arreglo a las comedias cinematográficas de entretenimiento, la narración es bastante feliz, sugiere muchas otras cosas y está llena de franqueza y simpatía. Los problemas del sacerdote de parroquia a los que el realizador saca punta están en las conversaciones y en las columnas de los periódicos. Pasa como con tantas cosas de la trepidante actualidad, que basta el ejercicio de la lógica, un poco de sentimiento y otro poco de cordialidad para que las situaciones hagan reír y se admire la labor de unos intérpretes muy seguros, cada cual con su personalidad.

Un cura que lucha con sus feligreses, algunas de cuyas ideas compartirán muchos espectadores; una crítica de costumbres vista con un prisma sano, sin honduras, buscando la línea de menos resistencia, pero también de buen humor al alcance de todos, divierten gratamente.

Francisco Martínez Soria, aparte de ser un gran actor teatral de éxito indiscutible, lleva hechas más de una docena de películas del género cómico. Aquí el papel le va y se somete al ritmo y perfiles del trabajo cinematográfico, que tanto coarta y frena a veces la voluntad y el impulso creador de un actor de tanta personalidad. El cuadro interpretativo desde Germán Cobos y Julia Caba hasta Somoza y Ángel de Andrés, es garantía de éxito por la personalidad de cada uno de ellos y por la experta dirección que sabe lo que quiere. Antonio de Obregón” (*ABC*, 02/04/1970: 69).

#### 4.1.2

### La cuestión generacional en el marco del Concilio Vaticano II

Como se ha visto en el capítulo anterior, el punto de partida del texto teatral de Lázaro Carreter y de la versión fílmica de Lazaga es la falta de conexión intergeneracional entre los miembros de la familia Valverde, así como la interrupción en el traspaso del poder patriarcal entre Agustín padre y Agustín hijo. En el resto de films del ciclo estas dificultades de convivencia entre las dos o tres generaciones que cohabitan

y aglutinan a los personajes de la ficción se desarrollan con pocas variaciones, siendo la más importante el viraje que introducen Sáenz de Heredia y Rafael J. Salvia en *¡Se armó el belén!*, un film cuyo argumento prescinde del ámbito privado familiar como espacio de acción del protagonista y de la familia nuclear como objeto receptivo de su poder patriarcal. Este cambio es especialmente significativo porque al convertir al personaje interpretado por Martínez Soria en un sacerdote católico preconciliar se abre un doble frente. Por una parte, se conecta con un subgénero del cine popular protagonizado por miembros del clero y, por otra, se enfrenta de forma directa a la diégesis fílmica con el contexto tardofranquista, situando la problemática del cambio generacional en el corazón de uno de los principales escollos a los que se enfrentó el Régimen durante la segunda mitad de los años sesenta y primeros setenta: la inesperada disrupción en las relaciones entre Iglesia y Estado, surgida tras la celebración del Concilio Ecueménico Vaticano II (11/10/1962-08/12/1965) y la paralela y creciente secularización de las costumbres.

Por tanto, el género cinematográfico al que pertenece *¡Se armó el belén!* no supone una novedad en el panorama cinematográfico nacional ni en el cine popular de finales de los años sesenta, pero sí constituye una actualización del género al conectar con la realidad religiosa coetánea, al igual que había hecho *Sor Citroen*. Alejándose de argumentos hagiográficos, de historias de misioneros o de las más escasas historias bíblicas, la obra de Sáenz de Heredia gira la cámara hacia la situación de la Iglesia española tras la celebración del Concilio Vaticano II. Un concilio que había sido anunciado en 1959<sup>277</sup> y que en sus cuatro sesiones se

<sup>277</sup> El día 25 de enero de 1959 el papa Juan XXIII anuncia su intención de convocar un Concilio. El 17 de mayo del mismo año se constituye una comisión preparatoria y el 18 de junio se insta por carta a cardenales, obispos, congregaciones, órdenes y demás instituciones a que propongan temas y cuestiones a tratar. Entre 1960 y 1962 tuvo lugar un periodo preparatorio y se crearon comisiones organizativas. La primera etapa conciliar se desarrolló entre el 11 de octubre al 8 de diciembre de 1962, la segunda entre el 29 de septiembre al 4 de diciembre de 1963, la tercera del 14 de septiembre al 21 de noviembre de 1964 y la cuarta del 14 de septiembre al 8 de diciembre de 1965. Un eje cronológico

ocupó de fomentar e intentar expandir la fe cristiana, pero también de provocar un *aggiornamento*, una renovación y adecuación de la institución eclesiástica a su contemporaneidad sin precedentes, de ahí que la Constitución Pastoral *Gaudium et Spes* se titulase *Sobre la Iglesia en el mundo actual* y en ella se reconociese que “el género humano se halla hoy en un período nuevo de su historia, caracterizado por cambios profundos y acelerados, que progresivamente se extienden al universo entero” (Morcillo González, 1970: 264). Un proceso que se consideraba conflictivo y donde se calificaban las transformaciones coetáneas como *Los desequilibrios del mundo moderno*: “Una tan rápida mutación, realizada, con frecuencia, bajo el signo del desorden, y la misma conciencia agudizada de las antinomias existentes hoy en el mundo, engendran o aumentan contradicciones y desequilibrios”, especificando que, entre otros efectos “[a]parecen discrepancias en la familia, debidas ya al peso de las condiciones demográficas, económicas y sociales, ya a los conflictos que surgen entre las generaciones, que se van sucediendo [ , ] ya a las nuevas relaciones sociales entre los dos sexos” y concluyendo que “[t]odo ello alimenta la mutua desconfianza y la hostilidad, los conflictos y las desgracias, de los que el hombre es, a la vez, causa y víctima” (Morcillo González, 1970: 269-70).

A pesar de esta visión negativa de los procesos coetáneos la Iglesia supo no hacer oídos sordos y dedicó gran tiempo y esfuerzo a adecuarse a ellos, aunque fuese con la pragmática voluntad de no perder fieles.

Para entender el impacto que este concilio ecuménico ejerció sobre la España tardofranquista es necesario aludir brevemente a la especial relación simbiótica que se estableció entre la Iglesia católica y la dictadura franquista. Aunque

---

completo sobre el desarrollo del concilio se encuentra en: Morcillo González, C. (ed.) (1970). *Concilio Vaticano II. Constituciones. Decretos. Declaraciones. Legislación posconciliar*. Madrid: Editorial Católica S. A. Un resumen de las sesiones, un epílogo sobre la influencia del Concilio en España y un eje cronológico se encuentran en: Ragner, H. (2006). *Réquiem por la cristiandad. El Concilio Vaticano II y su impacto en España*. Barcelona: Ediciones Península.

el golpe de estado contra el Gobierno de la II República fue estrictamente militar, el bando sublevado pronto gozó del apoyo expreso de la jerarquía eclesiástica y la Guerra Civil iniciada como consecuencia del fracaso del golpe militar se vio reconvertida en una “cruzada” que intentaba borrar el laicismo del periodo republicano. Conocida es la pastoral de Enrique Pla y Deniel, obispo de Salamanca, del día 30 de septiembre de 1936 titulada *Las dos ciudades*, en la cual definía la guerra iniciada como “una cruzada por la religión, la patria y la civilización”. Siendo consciente de los beneficios de esta nueva alianza, el nombrado Generalísimo la propició hasta lograr la ratificación del Vaticano con las felicitaciones del papa Pío XII por su victoria bélica. Tras el final de la guerra y con el afianzamiento del nacionalcatolicismo como fundamento ideológico del nuevo régimen<sup>278</sup>, se firmaron los sucesivos acuerdos entre Iglesia y Estado en 1941, 1946 y 1950 y hubo que esperar hasta 1953 para que se redactara, aprobara y firmara el Concordato entre la Santa Sede Apostólica y el Estado español.

Con la celebración del Concilio Vaticano II y la obligación de aplicar las modificaciones teológicas, litúrgicas y evangélicas que este establecía en sus Constituciones, Declaraciones y Decretos, las equilibradas relaciones de mutuo beneficio entre la Iglesia y el Estado español sufrieron una sacudida, un terremoto cuyo epicentro se ubicaba en el seno de la propia institución eclesiástica<sup>279</sup>.

---

278 En *Historias de las dos Españas* Santos Juliá explicó el papel de la religión en la reconversión de “las dos Españas” en la “única España” que ofrecía el franquismo.

279 Siguiendo esta opción comenzaron a surgir individuos, organizaciones de cristianos de base, asociaciones y un clero contestatario que, rompiendo con la inercia anterior, empezaba a sintonizar, aunque solo fuese por coincidencia, con partidos y sindicatos ilegales, concibiendo la práctica religiosa desde perspectivas cercanas al marxismo y logrando una mayor visibilidad. Grupos de católicos que sin perder su fe defendían una nueva concepción eclesiástica y por extensión, política, que les enfrentó al Gobierno y al sector más conservador del alto clero. Estas fisuras en la hegemonía interna de la institución eclesiástica, más difíciles de asimilar porque surgían en su propio seno y no de sectores anticlericales externos, se concretaron en una serie de hechos específicos, como el conocido caso Fabara, pero hubo más

La relación entre la Iglesia española y el Concilio no fue solamente de integración de las resoluciones adoptadas, sino de participación directa a través de los obispos que viajaron a Roma – la mayoría de los ochenta y seis que había en España – y de otros religiosos y teólogos que ejercieron de padres conciliares en las sesiones preparatorias que tuvieron lugar entre 1959 y 1962 y en las cuatro sesiones conciliares. Un ejemplo es Casimiro Morcillo González (1904-1971), arzobispo de Madrid, autor de varios libros sobre el Concilio y asiduo interviniente durante las sesiones (Laboa, 1986, 1993, 1994, 1996, 1999). Posteriormente ocupó el cargo de vicepresidente de la Conferencia Episcopal entre 1966 y 1969 y fue presidente de la misma desde 1969 hasta su fallecimiento en 1971 y su sustitución por Vicente Enrique y Tarancón (1907-1994), quien ejerció el cargo hasta 1981.

Pero a pesar de la presencia numérica de los religiosos españoles y de sus constantes intervenciones, su influencia en las determinaciones adoptadas durante la primera sesión fue escasa y “existe una evidente desproporción entre lo que hablaron y lo que aportaron. La mayoría se redujo a sugerir cambios de palabras o a pedir explicaciones de algunos conceptos, aconsejados seguramente por algún teólogo del entorno” (Laboa, 2005: 37). Durante la segunda y tercera reunión siguieron exponiendo sus posturas, algunas veces no consensuadas y que dejaban entrever la disparidad interna de opiniones, pero sin que su peso fuese decisivo en un Concilio que a todas luces encontró al alto clero español poco mentalizado para las novedades que se proponían, sobre todo en materia de libertad religiosa, y aprobadas durante la cuarta sesión.

Precisamente ese fue el primer punto discordante que surgió entre la nueva concepción de la práctica religiosa que exponía el concilio y la confesionalidad de un Estado que

---

manifestaciones del sector contestatario, desde los curas obreros de fábricas y talleres hasta organizaciones como la JOC (Juventud Obrera Cristiana) y la HOAC (Hermandad Obrera de Acción Católica) y publicaciones como *Eucaristía*, novedades que no se vieron reforzadas en las altas esferas hasta la llegada del cardenal Tarancón a la dirección de la Conferencia Episcopal en 1971.

imponía el catolicismo como religión oficial y obligatoria desde el *Fuero de los españoles* de 1945, el cual establecía en su artículo sexto que “[l]a profesión y práctica de la Religión Católica, que es la del Estado Español, gozará de la protección oficial. Nadie será molestado por sus creencias religiosas ni el ejercicio privado de su culto. No se permitirán otras ceremonias ni manifestaciones externas que las de la religión Católica” (BOE, 18/07/1945: 358). Además, el posterior artículo primero del Concordato de 1953 ratificaba que “[l]a Religión Católica, Apostólica, Romana sigue siendo la única de la Nación española y gozará de los derechos y de las prerrogativas que le corresponden en conformidad con la Ley Divina y el Derecho Canónico” (BOE, 19/10/1953: 6.230) y la Ley de Principios del Movimiento Nacional de 1958 volvía a establecer en su artículo segundo que “[l]a Nación española considera como timbre de honor el acatamiento a la ley de Dios, según la doctrina de la Santa Iglesia Católica, Apostólica y Romana, única verdadera y fe inseparable de la conciencia nacional, que inspirará su legislación” (BOE, 19/05/1958: 4.511).

Este blindaje legal de la confesionalidad estatal dejaba de lado a España en las quejas conciliares acerca de la existencia de “(...) regímenes en los que, si bien su constitución reconoce la libertad de culto religioso, sin embargo, las mismas autoridades públicas se empeñan por apartar a los ciudadanos de profesar la religión y por hacer extremadamente difícil e insegura la vida de las comunidades religiosas” (Morcillo González, 1970: 802), pero chocaba frontalmente con el artículo segundo de la misma Declaración *Dignitatis humanae*, el cual no solamente abría la puerta a la libertad de culto, sino que la consideraba un derecho fundamental: “Este Concilio Vaticano declara que la persona humana tiene derecho a la libertad religiosa” (Morcillo González, 1970: 784), así como que “[e]ste derecho de la persona humana a la libertad religiosa ha de ser reconocido en el ordenamiento jurídico de la sociedad, de tal manera que llegue a convertirse en un derecho civil” (Morcillo González, 1970: 785).

Ante la presión de la necesidad de reconvertir la obligatoriedad de la fe católica en un derecho, el Régimen pro-

mulgó en 1967 la Ley 44/1967, de 28 de junio, regulando el ejercicio del derecho civil a la libertad en materia religiosa (BOE, 01/07/1967: 9.191). La ley reconoció en su prólogo que “[d]espués de la Declaración del Vaticano II surgió la necesidad de modificar el artículo sexto del Fuero de los Españoles por imperativo del principio fundamental del Estado español de que queda hecho mérito” y en su capítulo primero estableció que el Estado español reconocía el derecho a la libertad religiosa fundada, siguiendo al Concilio, en la dignidad de la persona humana, recordando, eso sí, en su tercer artículo que el derecho a la libertad religiosa debía ser “compatible en todo caso con la confesionalidad del Estado español proclamada en sus Leyes Fundamentales”.

La promulgación de esta ley, independientemente de su aplicación efectiva, fue la traslación legal de la influencia del Concilio, pero los repetidamente llamados “nuevos aires posconciliares” fueron más numerosos y complejos y en algunos aspectos llegaron a ser auténticos vendavales, porque se sumaron la defensa conciliar de la vuelta a los principios originarios del cristianismo y la demanda de autonomía para la institución eclesiástica: “En la sociedad humana y ante cualquier poder público, la Iglesia reivindica para sí la libertad como autoridad espiritual, constituida por Cristo Señor, a la que por divino mandato incumbe el deber de ir por todo el mundo y de predicar el Evangelio a toda criatura”, recalando que “[i]gualmente, la Iglesia reivindica para sí la libertad, en cuanto es una sociedad de hombres que tienen derecho a vivir en la sociedad civil según las normas de la fe cristiana” (Morcillo González, 1970: 800). Esta autonomía volvía a abrir frentes de discordia, ya que contradecía lo establecido por el Concordato de 1953 en su artículo III sobre “las amistosas relaciones entre la Santa Sede y el Estado español” que incluían la concesión de prerrogativas económicas, tributarias y de control de la educación y cuya contrapartida era la participación del Gobierno en la elección de los Obispos, situación incompatible con la nueva autonomía que se demandaba.

Las repercusiones del Concilio fueron mucho más numerosas y el equilibrio logrado a través de los acuerdos pre-

vios y del Concordato se vio roto y cuestionado. Una parte de la feligresía y del alto y bajo clero continuaron por inercia con una concepción religiosa preconiliar, pero en la práctica litúrgica no hubo más remedio que adoptar las indicaciones recogidas en la Constitución *Sacrosanctum Concilium*, subtítulo *Sobre la Sagrada Liturgia*<sup>280</sup>. Además, a la nueva concepción de la religión católica y de su Iglesia se unió la efervescencia social de los años sesenta, fermentada en unas corrientes dentro de la propia institución que iniciaron y agrandaron la brecha entre la Iglesia y el Estado<sup>281</sup>.

En este momento convulso desde el punto de vista religioso *¡Se armó el belén!* suponía un camino de reflexión desde la ficción audiovisual y una hábil readaptación del tema del relevo generacional. Uniendo ambos elementos los autores consiguieron un guion que permitía a Martínez Soria seguir desplegando su característica forma de actuar, que vaticinaba un éxito entre el público por su adscripción a la comedia y que asumía la contemporaneidad con naturalidad.

Para armar la estructura narrativa, Sáenz de Heredia y Salvia aprovecharon el esquema dual de elementos opuestos de las películas anteriores y lo aplicaron a un argumento que, por su propia temática, ya demandaba una estructura de contrarios. La existencia de un sacerdote preconiliar y otro posconciliar marcaba un sistema continuo de comparaciones que servía de concretización del eterno tema de lo viejo y lo nuevo, de la tradición y la modernidad, del final de una época y el comienzo de otra. Pero en este juego de sustituciones el conflicto aparece cuando el concepto de lo nuevo se aplica de forma tan contundente que no da tiempo

280 Sobre los cambios en la liturgia, ver, por ejemplo: Pere Tena, P. (2001). La reforma litúrgica promovida por el Concilio Vaticano II. *Anuario Historia de la Iglesia*, nº 10, 189-198.

281 Con posterioridad a la realización de la película, en 1971 y con Vicente Enrique y Tarancón como presidente de la Conferencia Episcopal, se celebró la Asamblea Conjunta de Obispos y Sacerdotes, donde la Iglesia pedía una efectiva aplicación de las disposiciones del Concilio Vaticano II, pero también y por primera vez durante el franquismo, realizaba unas demandas realmente progresistas desde el punto de vista social y político.

a ser asimilado y las dos generaciones conviven manteniendo unas concepciones de la realidad diametralmente opuestas. Estos apuros para adaptarse a una situación cambiante ya habían aparecido en *La ciudad no es para mí*, *¿Qué hacemos con los hijos?*, *El turismo es un gran invento* y *Abuelo Made in Spain* y en *¡Se armó el belén!* mudan desde las dificultades para adaptarse a la modernidad desde la vida familiar a los problemas para asimilar los dictámenes del concilio.

La oposición entre dos elementos opuestos es un concepto que aparece en la primera escena del film, tras unos créditos poco llamativos y funcionales compuestos de fondos pintados y un repetitivo *leitmotiv* musical creado por Ángel de Arteaga. La cámara muestra un primer plano de una mesa de billar y el fuerte sonido de los choques de las bolas anticipa las alusiones a la Guerra Civil de la conversación de don Mariano y Sebastián (Rafael López Somoza) (fig. 95 y 96):

— Sebastián: ¿Dónde aprendió a retroceder así, en el Seminario?

— Don Mariano: ¡Nooo, je, qué va! Yo aprendí a retroceder en Brunete. ¿Es que no se acuerda, hombre? Entonces retrocedía usted mejor que yo.

— Sebastián: Me acuerdo, sí señor, de lo que no me acuerdo es en donde se metió usted entonces la sotana.

— Don Mariano: Oiga usted, ni yo. Y mira que luego la busqué, porque cuando me enrolaron estaba recién estrenada, jejeje”<sup>282</sup>.

Durante esta escena inicial y con la cita a la batalla de Brunete, que tuvo lugar durante julio de 1937 y causó grandes bajas en ambos lados, se evidencia la existencia de una divergencia ideológica que trasciende el mero juego y se fijan dos cronologías. La primera, de la diégesis a través del anuncio colocado en la pared, en el cual se puede leer “Campeonato de billar. 1969”, que coincide con el año de

282 Salvo que se indique lo contrario, todos los fragmentos de diálogos incluidos en este capítulo corresponden a *¡Se armó el belén!* (J. L. Sáenz de Heredia, 1969).



Figuras 95 y 96. Fotogramas de *¡Se armó el belén!*

rodaje, y la segunda, la edad aproximada de don Mariano, ya que si participó en la guerra nada más terminar los estudios en el Seminario, en 1969 debía contar con unos 55 años de edad<sup>283</sup>. Pero las diferencias del pasado parecen haberse perpetuado en el presente, porque a continuación tiene lugar una conversación que denota la presencia de un grupo de vecinos que tienen reuniones claramente clandestinas y claramente políticas:

— Sebastián: Hay cosas más importantes que el billar.

— Don Mariano: Ya, ya... el fútbol, ¿no? Porque esas reuniones que tienen ustedes con ese otro señor son futbolísticas, ¿verdad?

283 En realidad Martínez Soria tenía 67 años.

- Sebastián: Ya sabe usted que sí.
- Don Mariano: Claro, claro... Es una pena que esos desvelos de ustedes no le sirvan para nada al equipo, no lo agradecen los muchachos. El domingo, además de perder el partido perdieron el balón y el autobús... hombre... y ustedes ahí, desvelándose por ellos.
- Sebastián: ¡Quiere tirar de una vez! ¿O cree que he venido a aguantar palique?
- Don Mariano: Ya voy, yo me condolía con usted. Y eso es todo.
- Sebastián: Pues conduélase con su... sacristán.
- Don Mariano: ¡Menos mal...!
- Sebastián: ¡Tire y déjese de pamemas!”.

La partida prosigue entre socarronerías y dejando ver la nula implicación religiosa de Sebastián, completando así una caracterización que difiere de otros films del ciclo donde López Somoza interpreta al amigo incondicional del protagonista.

En la siguiente escena el espectador tiene acceso visual al espacio donde tiene lugar la reunión secreta. Un joven (Manuel Toscano), llamado Germán, entra corriendo buscando a don José (Germán Cobos), el médico, que se encuentra con el grupo de hombres que, ahora ya es evidente, se encuentran en plena reunión política, sobre todo cuando se enteran de que ha habido un accidente en la fábrica y uno de ellos exclama: “A ver si hay modo de que podamos empapelar al patrón”.

Cuando don Mariano se dirige al dispensario, siguiendo a don José, se vuelve a producir otra dualidad, esta vez entre la profesión médica y la sacerdotal y sin que resulte nada convincente la conversación desarrollada entre el sacerdote y el muchacho herido, a no ser que se crea en la idea de la natural esencia católica de cualquier español, el segundo acaba accediendo al sacramento de la confesión, preguntando inocentemente si ser de izquierdas es pecado.

Hasta este momento la confrontación histórica, real y metafórica ha organizado toda la acción y, pareciendo necesaria una explicación sobre la convivencia entre antiguos

republicanos, actuales reuniones clandestinas de las cuales no se especifica a qué partido, sindicato u organización pertenecen<sup>284</sup>, y un párroco que disimula sobre esos encuentros, Sáenz de Heredia ofrece una respuesta visual. En concreto, con un largo plano general (fig. 97) que muestra a una ambulancia llegando a un barrio de casas bajas y humildes, anchas calles sin asfaltar, postes de la luz que parecen improvisados, charcos de barro, lejanos bloques de pisos como colmenas y ropa tendida fuera de las casas.

La ubicación de la acción pastoral del protagonista en el extrarradio madrileño cuenta con el precedente de la película *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952), donde el párroco don José (Adolfo Marsillach) se encuentra con otros enemigos sumados a la falta de asistencia a las misas: la miseria del entorno (fig. 98), el embrutecimiento de sus vecinos y la existencia de una dama adinerada que concibe la religión desligada de la cuestión social.

Las acciones del padre José para mejorar las condiciones materiales, además de las espirituales, de los vecinos, sobre todo de los niños, comienzan a obtener la recompensa de los fieles y cobra proyección social a través de una noticia en el periódico. Su labor pastoral logra así cumplir con la función evangelizadora de todo sacerdote pero también se dirige hacia una vertiente más material que logre aminorar el nivel de miseria del barrio.

La ubicación de la acción de *¡Se armó el belén!* en un barrio del extrarradio, en una mezcla de arrabal y zona en de-

284 No se ofrece ningún dato acerca de la filiación del grupo, siendo lo más probable que se tratase de una cédula del Partido Comunista, entonces ilegalizado, o de una agrupación anarquista. El Régimen había promulgado en 1964 la Ley 191/1964, de 24 de diciembre, de Asociaciones, un intento más de establecer un aperturismo relativo y controlado, en la misma onda que, por ejemplo, la Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta. La nueva ley de asociaciones reconocía la libertad de asociación siempre y cuando las actividades que se desarrollasen fuesen con fines lícitos y determinados. Es decir, siempre que no se cuestionase ninguno de los principios y leyes fundamentales del Régimen. Una película donde sí aparece de forma clara la relación entre el clero y el antifranquismo durante el final de la dictadura es *Viva la clase media* (González Sinde, 1980), realizada durante la Transición.



Arriba, figura 97. Fotograma de *¡Se armó el belén!*  
A la derecha, figura 98. Fotograma de *Cerca de la ciudad*.



sarrollo que combina las casas más humildes, casi chabolas, con los edificios de un *boom* inmobiliario que expandía la ciudad, tiene una significación que es propia del director y co-guionista del film. Que una persona de servidumbre ideológica tan cristalina como la de Sáenz de Heredia integre en una película posicionamientos antifranquistas propios del momento tenía que tener una lectura unívoca y clara para el espectador. Al colocar la acción en el extrarradio madrileño, en los lindes de la ciudad, estaba situando la oposición antifranquista en las zonas de la ciudad donde, debido precisamente a la rápida urbanización que debía absorber la llegada masiva de emigrados rurales, se ponían de manifiesto las desigualdades y contradicciones sociales entre los que ya viajaban en el carro desarrollista y los que intentaban desesperadamente subirse a él. Es, pues, una localización muy verista y veraz de cómo las grandes ciudades se expandían con una mano de obra rural que aspiraba al confort y a las comodidades que la publicidad y la televisión les mostraba. Pero, al mismo tiempo, al situar los movimientos de protesta en los límites urbanos se creaba un juego simbólico en el cual los bordes físicos se convertían en los bordes de un sistema cuya esencia permanecía, o quería permanecer, inalterada, como si fuese un ataque puramente epidérmico que nunca iba a llegar al centro y a la esencia del Régimen.

Se dirá que, efectivamente, en los barrios obreros era donde se concentraba la actividad sindical y de partidos ilegalizados, los movimientos obreros y la clandestinidad política, pero estos también se situaban en otras esferas, como el ámbito universitario<sup>285</sup>, cierta clase media intelectualizada o en las ciudades industrializadas<sup>286</sup>.

Las diferencias entre don Mariano y don José son propias de su contexto. Mientras que la periferia de *Cerca de la ciudad*

285 Uno de los focos del antifranquismo fue el ámbito universitario, donde se fundaron sindicatos, como el Sindicato Democrático de Estudiantes de 1967 y se realizaron encierros (la “Capuchinada” de 1966) y movilizaciones. Sobre el tema, remitimos a la bibliografía existente, por ejemplo: Hernández Sandoica, E., Baldó Lacomba, M., Ruiz Carnicer, M. Á. (2007). *Estudiantes contra Franco (1939-1975)*. Madrid: La Esfera de los Libros.

286 Las reivindicaciones desde el movimiento obrero fueron *in crescendo* durante los años sesenta. Sobre los sindicatos, las huelgas, las concentraciones de protesta, las asambleas y los mítines clandestinos, etcétera, remitimos a la bibliografía existente. Por ejemplo, sobre los sindicatos: Herrerín, Á. (2004). *La CNT durante el franquismo. Clandestinidad y exilio (1939-1975)*. Madrid: Editorial Siglo XXI; Mateos, A. (2002). *Exilio y clandestinidad. La reconstrucción de UGT, 1939-1977*. Madrid: UNED; Ruiz, D. (dir.) (1993). *Historia de Comisiones Obreras 1.958-1.988*. Madrid: Editorial Siglo XXI. Un dato que ejemplifica el aumento de la conflictividad laboral: en 1963 se realizaron 777 huelgas y en 1975 fueron 3.156 (Mateos, Soto, 2005: 61).

mostraba las insalubres condiciones de vida de una parte de la ciudadanía, los vecinos de *¡Se armó el belén!*, dentro de su modestia, disfrutaban de mejores condiciones de vida. Para ellos comer con la frecuencia necesaria ya no es un lujo, pero su ascenso como proletarios en la escala social les ha llevado a desviarse hacia posturas políticamente clandestinas de orientación anticlerical. De ahí que las acciones de ambos sacerdotes difieran y don Mariano se centre en la espiritualidad, en la vuelta al redil de sus ovejas perdidas, sin tener que preocuparse de sus condiciones de vida.

La caracterización del extrarradio continúa en las siguientes escenas, con la aparición de doña Lupe (Carmen Martínez Sierra), quien con una mano recoge la mesualidad del dinero prestado al sacristán (Valentín Tornos) y con la otra se santigua cuando atraviesa el templo, y la de un contratante (Ángel de Andrés) que visita la iglesia buscando comprar imaginería a buen precio. Ambos evidencian la avaricia de un sistema económico agresivo que encuentra en la usura y en la compra-venta ventajosa formas de ganar dinero, a costa de apartarse de la prohibición expresa de la Biblia de no realizar usura<sup>287</sup> y a través de desproveer a los objetos de su valor religioso y reducirlo al económico (“¡Pero esto es una estatua...!”). Las referencias sobre la economía prosiguen con la apertura del cepillo de la iglesia por parte de don Mariano, que encuentra vacío, salvo por una nota que promete cinco pesetas si aparece un paraguas.

Así pues, en esta corta parte del metraje don Mariano se sitúa en el centro de la narración, copando todas las escenas con su presencia, pero en una posición perennemente antagónica al resto de los personajes, ya sea por su pasado durante la guerra, por su falta de fe o por su interés puramente económico. A estos personajes se sumará el emisario del arzobispado, quien sin estar exactamente en su contra, cuestiona los bajos resultados de su pequeña parroquia.

287 “Cuando prestares dinero a uno de mi pueblo, al pobre que está contigo, no te portarás con él como logrero, ni le impondrás usura” (Éxodo 22: 25).



Figura 99. Fotograma de *¡Se armó el belén!*

En la esfera de los personajes que no rivalizan con don Mariano se encuentra el sacristán y su ama de llaves. *¡Se armó el belén!* introduce un cambio en el paradigma construido por *La ciudad no es para mí* por la soltería del protagonista, necesaria dada su condición de sacerdote, pero esta diferencia aparece mitigada por la presencia de Joaquina (Julia Caba Alba), su ama de llaves. Durante un largo plano fijo que transcurre en la casa parroquial, don Mariano come con Germán mientras ambos conversan y Joaquina, con sus actitudes y sus funciones de ama de casa, parece suplir la falta de una esposa, papel que ella misma interpretará posteriormente en *Hay que educar a papá* (fig. 99). Joaquina parece ser quien se ocupa de la casa, quien ha hecho la comida y quien trata con respeto pero familiaridad a don Mariano y esa excesiva aproximación a la figura de la esposa es convenientemente reconducida a través de la música. Durante la comida y fuera de plano Joaquina comienza a cantar “Ayyyy... si tú me quisieras lo mismo que yo...”<sup>288</sup>, pero cuando don Mariano le chista con desaprobación, cambia rápidamente a cantar con tono de letanía: “Corazón santooo...”.

La existencia de amas de llaves que se encargaban del día a día de las casas parroquiales donde vivían los sacerdotes

288 La canción es la versión en castellano de *Puppeton a string* de Sandie Shaw, ganadora del Festival de Eurovisión de 1967.



ha tenido siempre en el imaginario colectivo una segunda interpretación que atribuía a esta forma de vida una relativamente frecuente ocultación de una barraganía o concubinato entre mujeres solteras y hombres sujetos al celibato, situación que incluso llegaba a producir la existencia de hijos ilegítimos. Evidentemente, es imposible intentar conocer la existencia y frecuencia de estas situaciones que, al parecer, eran más habituales en el ámbito rural y que contaban con gruesas capas de aparente indiferencia por parte de los fieles. Una actitud que contrastaba con el asombro de viajeros extranjeros, como así lo demuestra un pasaje de *Al sur de Granada* (Brenan, 1974).

Pero la escena de la comida, que parece querer despejar las dudas sobre esta posibilidad, tiene otra vertiente y es la de resumir sintéticamente la problematización de un relevo generacional dificultoso por la disparidad de criterios y aspiraciones entre una generación a la que también pertenece don Mariano y la generación nacida durante los años cuarenta que llega a la mayoría de edad a finales de los años sesenta, representada por Germán. Este se encuentra en la casa parroquial porque su padre (Erasmus Pascual) lo ha vuelto a echar de casa, acusándolo de vago, greñudo y melenudo. Él se defiende diciendo que no quiere trabajar (“Yo no he nacido para proletario”) y que su deseo es dedicarse tocar la guitarra y cantar “por lo moderno”, volviendo a reducir la identidad de la nueva generación a su identificación con modos de ocio y gustos musicales concretos, obviando posibles intereses intelectuales y políticos.

Como se ha adelantado, el antagonismo vuelve a aparecer en el siguiente bloque de escenas que contiene la visita de don Emilio, un sacerdote enviado por el Arzobispo que, con sus comentarios sobre los trofeos ganados por don Marcelino jugando al billar, evidencia un perfecto conocimiento de la vida del párroco. La visita tiene por objeto hacerle saber al protagonista que su iglesia se encuentra entre las de menor actividad pastoral de toda la archidiócesis, afirmación que confirma con la exhibición de una tarjeta perforada que contiene los datos numéricos parroquiales del año anterior: catorce matrimonios, cuarenta y

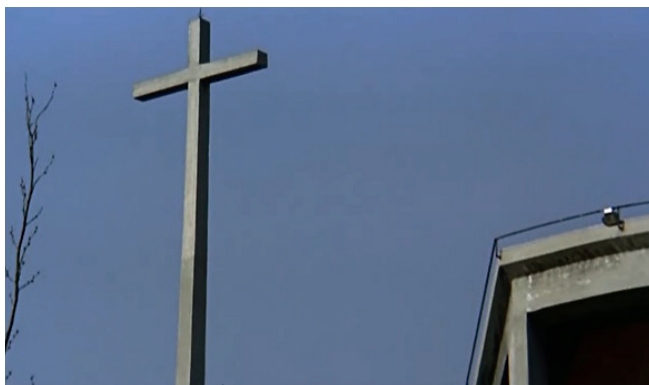
un bautizos y un índice de comuniones del 3'7 por cada cien feligreses (fig. 100).

Este gusto por la información cuantitativa y por el uso de “computadores electrónicos que nos permiten estar al día” señala directamente a los sectores tecnócratas opus deístas que competían por el poder con otras familias franquistas y que en los nuevos gobiernos de 1962 y 1965 lograron varias carteras ministeriales. Pero este alarde de modernidad tecnológica en realidad evidenciaba el atraso español, ya que la tarjeta que tan orgullosamente exhibe don Emilio en realidad ya estaba desfasada en 1969: empresas como IBM ya habían inventado otros sistemas de almacenamiento de la información informática.

Ante los reproches disfrazados de cifras del emisario arzobispal, don Mariano se defiende explicando la dificultad de evangelizar en un barrio donde “estos tienen poco dinero, pero muchas ideas” y dando la réplica diciendo que “en los computadores de la Dirección General de Seguridad, (...) estoy seguro que estos tienen aún muchos más agujeros”. Don Emilio dice conocer las inclinaciones generales del barrio e insiste en que ante los pobres datos cuantitativos se pueden buscar soluciones cualitativas, ya que, como le dice a don Mariano: “Pertenece usted a otra generación, tiene un concepto inactual de las cosas. No obstante, persuadidos como estamos de su buena voluntad, le exhortamos a que se esfuere por acomodarse a los tiempos. Debe informarse de



Figura 100. Fotograma de *¡Se armó el belén!*

Figura 101. Fotograma de *¡Se armó el belén!*Figura 102. Fotograma de *¡Se armó el belén!*

los nuevos métodos, nunca es tarde para aprender”. Un consejo que parecía seguir un mandamiento del concilio, el que establecía en su *Christus Dominus* que “(...) si los párrocos no pudieran llegar a determinados grupos de personas, llamen en su ayuda a otros, incluso laicos, que les presten auxilio en las tareas de apostolado” (Morcillo González, 1970: 447).

Las escenas que conforman el bloque narrativo de la posterior visita de don Mariano a la iglesia de don Melchor requieren una explicación más detallada porque exponen de forma condensada muchas de las novedades introducidas por el Concilio, tanto las teológicas como las litúrgicas y las basadas en la interrelación entre clero y feligresía.

En el rodaje de estas escenas Sáenz de Heredia supo trasladar algunos aspectos del espíritu posconciliar mezclando las referencias visuales con las explicaciones orales contenidas en el guion literario. La primera escena comienza con un *zoom* de retroceso que coloca una gran cruz recortada sobre el cielo azul, ocupando todo el plano, con un movimiento de cámara muy similar a los realizados por Lazaga (fig. 101).

Partir de la imagen de la gran cruz exterior de la iglesia y conectar con otro plano general donde la figura con sotana de don Mariano aparece en contrapicado, empequeñecida ante la magnitud arquitectónica de la nueva iglesia (fig. 102), supone la primera muestra de la oposición teológica

entre un representante de la iglesia preconciliar y la nueva iglesia, orientada hacia un espíritu más cristológico, que encuentra en el símbolo de la cruz la representación del nuevo humanismo que quiere transmitir y que transita por muchas de las conclusiones del concilio: “(...), en medio de tanta variedad de dones, todos los que son llamados por Dios a la práctica de los consejos evangélicos y los profesan fielmente se consagran de modo particular a Dios, siguiendo a Cristo, que, virgen y pobre (cf. Mt 8, 20; Lc 9, 58), por su obediencia hasta la muerte de cruz (Phil 2, 8), redimió y santificó a los hombres” (Morcillo González, 1970: 554).

La clara vertiente cristológica del concilio es una de sus características más relevantes. Ya desde sus primeras líneas expone que Cristo es “la Palabra hecha carne” (Morcillo González, 1970: 160), ya que en él culminó la revelación divina iniciada por Dios tras la creación de todas las cosas. Esta revelación se ha ido transmitiendo a lo largo de las generaciones por medio de los Apóstoles, de sus sucesores los Obispos y con la configuración de una nueva terna, ya que “(...) la Tradición, la Escritura y el Magisterio de la Iglesia, según el plan prudente de Dios, están unidos y ligados, de modo que ninguno puede subsistir sin los otros; los tres, cada uno según su carácter, y bajo la acción del único Espíritu Santo, contribuyen eficazmente a la salvación de las almas” (Morcillo González, 1970: 167-8). Uno de estos tres

elementos, la Sagrada Escritura, surgida de la inspiración y de la autoría de Dios, constituye un bloque homogéneo porque “Dios es el autor que inspira los libros de ambos Testamentos” (Morcillo González, 1970: 172) y para que la feligresía pudiese insistir en el estudio constante de ambos Testamentos, la Constitución *Dei Verbum* recomendaba facilitar a los fieles el acceso a buenas traducciones (Morcillo González, 1970: 179)

La parte conciliar titulada *Constitución dogmática sobre la Iglesia* vuelve a ratificar que “Cristo es la luz de los pueblos” (Morcillo González, 1970: 40) y que “[t]odos los hombres están llamados a esta unión con Cristo, luz del mundo, de quien procedemos, por quien vivimos y hacia quien caminamos” (Morcillo González, 1970: 42). La importancia simbólica y teológica de Cristo se repite por todo el concilio y se traduce en actos concretos, como la relación de los sacerdotes con los fieles y la importancia iconográfica que adquiere la cruz.

La posibilidad de apartarse de esa llamada a la unión con Cristo aparece en el film como una desviación de la práctica católica cuyo origen está en posicionamientos políticos adscritos al agnosticismo o al ateísmo. Partiendo de la idea arraigada de que el catolicismo es la religión natural de cualquier español y que esta forma parte de su esencia y de su identidad, la falta de religiosidad de la mayoría de los varones del barrio es presentada por los guionistas como una alteración del orden que, siguiendo el modelo establecido en el corpus, el protagonista se ocupará de resolver.

Para ello se someterá a una transformación que coincidirá con la sufrida por el personaje de Severiano en *Hay que educar a papá*. Las prácticas litúrgicas de don Mariano como sacerdote preconiliar chocaban evidentemente con la falta de fe de gran parte de sus convecinos y, guiado por los consejos del emisario arzobispal y el ejemplo de don Melchor, se dispone a cambiarlas con la tozudez característica del estereotipo.

La iglesia posconciliar de don Melchor que toma como ejemplo, moderna tanto en sentido arquitectónico como en sentido teológico, se aleja de la imaginería hagiográfica y

parte de la sencillez y de la funcionalidad de las formas, con una austeridad casi cisterciense que combina la modernidad arquitectónica con un simbolismo de las imágenes que abandona la narratividad y roza la abstracción.

En el interior de este nuevo espacio don Mariano se siente como un extranjero, no reconoce el ambiente eclesíástico y el espectador, a través de unos planos rodados con cámara subjetiva, acompaña al sacerdote en un recorrido visual por el interior de la iglesia, de muros de ladrillo cara vista y amplias vidrieras de vivo colorido. Cuando don Mariano llega a la zona del altar, la zona más sagrada de la iglesia, ve un gran Cristo posconciliar que domina el espacio sustituyendo a posibles retablos y siguiendo las indicaciones conciliares de la Constitución *Sacrosanctum Concilium*: “Para realizar una obra tan grande, Cristo está siempre presente a [sic] su Iglesia sobre todo en la acción litúrgica” (Morcillo González, 1970: 190).

En esta sucesión de escenas el protagonista recorre un camino por el espacio de la iglesia, pero este recorrido es doble, ya que los nuevos y nótese, amplios espacios físicos, son el receptáculo y expresión de una nueva concepción de la religiosidad, de la propagación del Evangelio y de las relaciones entre el clero y la feligresía. Un recorrido por las nuevas doctrinas de un Concilio que había que comenzar a asimilar porque así lo ordenaba la jerarquía eclesíastica y así lo deseaba un conjunto cada vez más amplio de los seglares.



Figura 103. Fotograma de *¡Se armó el belén!*

Figura 104. Fotograma de *¡Se armó el belén!*Figura 105. Fotograma de *¡Se armó el belén!*

En el altar, libre de retablos y de otra imaginería, un grupo de jóvenes ocupa el espacio y ensaya un *Kyrie Eleison* de ritmos étnicos remarcados por un joven mulato que toca los timbales (fig. 103).

Los feligreses de la nueva iglesia ya no son mujeres de edad avanzada que rezan cansinamente el rosario vespertino con don Mariano, sino jóvenes de ambos sexos que cantan alegres y tocan instrumentos musicales. Esta escena responde a la voluntad conciliar de “promover la participación activa” de los fieles y para ello “se fomentarán las aclamaciones del pueblo, las respuestas, la salmodia, las antífonas, los cantos y también las acciones o gestos y posturas corporales. Guárdese, además, a su debido tiempo, un silencio sagrado” (Morcillo González, 1970: 201). La apertura de la liturgia a los fieles, que incluía utilizar las lenguas vernáculas y no solamente el latín, abrió también las puertas a la música y los coros de voces y guitarras comenzaron a ser frecuentes en las parroquias, interpretando canciones con melodías y letras sencillas que, a veces, procedían de la música popular contemporánea y estaban adaptadas al mensaje evangélico<sup>289</sup>. Tal era la importancia de la música

289 Ante la falta de un repertorio propio de composiciones que pudiesen ser cantadas durante la misa, se produjo una asimilación de la música de otras religiones, como el *gospel* de las iglesias norteamericanas. Sobre

que en la Constitución *Sacrosanctum Concilium* se dedicaron varios capítulos a su integración en la liturgia, recordando que el canto gregoriano era el propio de la liturgia romana (Morcillo González, 1964: 51), pero también tenía que fomentarse el canto religioso popular para que “resuenen las voces de los fieles” (Morcillo González, 1964: 52).

Pero el recorrido de don Mariano, literalmente boquiabierto y mostrando el repertorio de muecas que caracterizan a Martínez Soria, prosigue y se encuentra con un amplio auditorio donde un airado conferenciante, interpretado por Rafael J. Salvia, discute con el público (fig. 104 y 105).

La conversación no es ni mucho menos intrascendente, ya que versa sobre la Teología de la Liberación y si es lícito el uso de la violencia en la práctica evangélica. El conferenciante defiende que “la resistencia pasiva ha demostrado ser eficaz” y cita los ejemplos de Ghandi (1869-1948) y de Martín Luther King (1929-1968), mientras que un señor del público le pregunta si esa afirmación supone la condena de las acciones de Camilo Torres, a lo que el conferenciante replica que “nadie duda de la rectitud de intenciones de Camilo To-

la música pre y posconciliar ver: Cruz Zamora, G. (2012). La música religiosa en las parroquias antes y después del concilio Vaticano II. *Revista murciana de antropología*, nº 19, 117-128. El artículo se centra en la provincia de Murcia, pero sus conclusiones son extrapolables al resto del país.

res”. Esta cita constituye una alusión directa a la Teología de la Liberación, ya que se refiere a Jorge Camilo Torres Restrepo (1929-1966), un sacerdote colombiano de tendencia marxista que se integró en el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y que falleció durante un enfrentamiento armado con el ejército colombiano<sup>290</sup>, siendo destacable que alguien tan alejado de las corrientes conservadoras de la Iglesia se convierte en motivo de reflexión. La segunda cita de esta escena es sobre monseñor Hélder Câmara (1909-1999), arzobispo brasileño también integrante de la Teología de la Liberación, defensor de los derechos humanos y participante en las cuatro sesiones del Concilio Vaticano II. En medio de la charla desde el público se escuchan protestas y el conferenciante apela al “diálogo sí, alboroto no”<sup>291</sup>.

En ese momento, la irrupción de don Mariano no pasa inadvertida (“Oye mira, un cura antiguo”) y el señor que discutía con el conferenciante le acompaña a la cancha deportiva. Allí don Mariano descubre asombrado que don Melchor, el párroco, es un joven que da clases de judo en un tatami a un grupo de niños y jóvenes en una actitud que, una vez más, parece seguir las indicaciones conciliares de la Constitución *Sacrosanctum Concilium*, defensoras de que “[l]a sagrada liturgia no agota toda la actividad de la Iglesia, pues para que los hombres puedan llegar a la liturgia es necesario que antes sean llamados a la fe y a la conversión” (Morcillo González, 1970: 191). Mensaje asimilado por don Melchor, quien opina que “la iglesia no solamente está en la ceremonia litúrgica, todo esto también es iglesia”. Además, como dice don Melchor, otras actividades pastorales son convenientes, ya que *mens sana in corpore sano*, en un intento de establecer relaciones más naturales con el cuerpo humano.

290 De la literatura escrita sobre Camilo Torres desde su triple faceta de científico (sociólogo), revolucionario y sacerdote ver: Sánchez López, A. (2006). Ciencia, revolución y creencia en Camilo Torres: ¿una Colombia secular? *Nómadas*, nº 25, 241-258.

291 Sobre la importancia del término “diálogo” durante el Tardofranquismo, ver: Sánchez-Biosca, V. (2007). Las culturas del tardofranquismo. *Ayer*, nº 68 (4), 89-110.

Tras una ducha de don Melchor que muestra su naturalidad e incomoda a don Mariano, ambos se trasladan al club de la parroquia, donde “se reúnen todas las tardes chicos y chicas” y “donde los domingos hay bailes”, porque acaso “¿no bailan los seises en el mismísimo altar mayor de una catedral?”<sup>292</sup>. A continuación mantienen una conversación donde florecen las diferencias vitales y religiosas de ambos. Externamente la distancia que les separa se manifiesta en sus respectivos trajes eclesiásticos: don Mariano viste sotana y al llegar iba tocado con un sombrero de teja, mientras que don Melchor viste un traje gris y un *cléríman*<sup>293</sup> que le da un aspecto elegante pero más juvenil, realizando su atractivo.

En la conversación entre ambos se vuelve a repetir una situación dada en los films anteriores, en los cuales el protagonista toma contacto con una realidad, paralela a su propia vida, que es fruto de la modernidad y que le cuesta asimilar. En este sentido, don Mariano no puede ser considerado un paleta en sentido estricto porque la nueva realidad de la que toma conciencia no tiene que ver con el binomio ruralidad/ciudad, pero sí en el sentido de arraigo a un modo de vida antagónico a la modernidad.

Si en *La ciudad no es para mí* la conversión de Agustín en paleta tenía lugar a través de un acto visual, consistente en el traspie que da al bajar del tren en Atocha, este gesto es recuperado por Sáenz de Heredia y don Mariano tropieza al inicio de una escalera del interior de la iglesia mientras intenta seguir a don Melchor (fig. 106). El recurso para recalcar visualmente las dificultades del sacerdote para ocupar el espacio de una iglesia que no es la suya, es evidente y poco novedoso.

292 Don Melchor se refiere al grupo de niños denominado “seises” que baila en el altar mayor de la Catedral de Sevilla en fechas concretas. Normalmente, no se puede danzar en el altar mayor de ninguna iglesia, por lo que estos niños, y los que bailan durante la celebración de la novena del Corpus en la Iglesia del Patriarca de Valencia, son excepciones.

293 El *cléríman* o *clergyman* es una indumentaria eclesiástica masculina de estilo anglosajón que se comenzó a utilizar en España en 1966, en sustitución de la tradicional sotana.



Figuras 106, 107, 108 y 109. Fotogramas de *¡Se armó el belén!*

El diálogo entre los dos sacerdotes condensa las diferencias entre dos concepciones distintas de vivir el oficio sacerdotal y la escena que lo contiene posee un tratamiento fílmico que divide la escena en dos partes. En la primera, ambos hablan de su distinto acceso al sacerdocio, don Melchor, desde la madurez de su época de universitario, y don Mariano, desde un destino religioso que parecía marcado desde su niñez, con una vocación menos razonada que es atribuida a la intervención de la Virgen María. Pero aunque hayan llegado por cauces distintos la vocación clerical es el nexo que tienen en común y en el tratamiento visual de la escena se tratan de aminorar las diferencias entre ambos, ya que, tal y como se aprecia en la imagen (fig. 107), la cámara incluye en el mismo plano medio a los dos sacerdotes cuando hablan de sus vocaciones.

Pero justamente cuando don Melchor introduce la palabra “inmovilismo” el montaje de la escena cambia y pasa a consistir en un plano-contraplano estándar que, ahora sí, muestra la distancia generacional entre ambos y la necesidad de renovación que plantea don Melchor (fig. 108 y 109):

— Don Melchor: Lástima que los métodos de aquella época hayan hecho de usted un inmovilista.

— Don Mariano: ¿Usted cree?

— Don Melchor: Sí, y perdone. Hay que renovarse don Mariano, los jóvenes nos hemos renovado y ustedes los viejos deben seguir nuestro ejemplo.

— Don Mariano: Cuando era chico me decían que había que seguir el ejemplo de los mayores.

— Don Melchor: Los tiempos cambian.

— Don Mariano: Ya lo veo, ya”.

Cuando don Melchor afirma: “Bueno, yo estoy a su disposición para ayudarle en lo que sea” y es respondido con un “muchas gracias”, el plano pasa a ser general y las dos figuras vuelven a estar unidas visualmente, ya que a pesar de las diferencias surgidas entre ellos, se establece un clima de colaboración (fig. 110).

En el siguiente bloque narrativo el problema de don Mariano versa sobre cómo financiar las reformas de su iglesia

y es resuelto con la venta de toda la imagería al contratista que intentó comprar una escultura de San Roque en una escena anterior. Esta resolución del guion plantea dos cuestiones. Por un lado, el contratista que había actuado de antagonista se reconvierne en la persona que va a vehicular la renovación espacial de la parroquia y, por otro, se muestra con naturalidad la especial situación de la que gozaba la Iglesia española, ya que aunque existía una regularización legal de los bienes artísticos españoles, en la diégesis narrativa don Marcelino hace uso libre y directo de los bienes de su parroquia sin consultar con ninguna institución civil o religiosa.

Una vez acabada la modernización del templo, el emisorio del arzobispado vuelve tras haber recibido más de doscientas quejas sobre la renovación e insta a don Mariano a que trate de atraer a los fieles. Su primer intento es emular el club de don Melchor y para ello contrata al hijo de Marcelino para que toque con su grupo Los Moscardones en un espacio parroquial habilitado. Esta acción sobre la relación con los jóvenes recoge el ejemplo dado por don Melchor y las directrices directas del concilio, que reconocía que “[l]os jóvenes ejercen en la sociedad actual una fuerza de extraordinaria importancia. Las circunstancias de su vida, su modo de pensar e incluso las mismas relaciones con la propia familia han cambiado sobremanera” (Morcillo González, 1970: 602). Pero este intento de acercarse a la juventud choca con los intereses económicos del bar que organiza los guateques del barrio y una panda de jóvenes revienta la actuación dominical de Los Moscardones para evitar la competencia<sup>294</sup>.

El fracaso de emulación sume a don Mariano en una enfermedad y provoca la tercera visita del sacerdote enviado por el arzobispado, quien le avisa de que si no consigue reanimar la actividad parroquial será trasladado a un convento



Figuraa 110 y 111. Fotogramas de *¡Se armó el belén!*

de monjas como capellán. Y aquí se produce un punto de inflexión narrativo en el cual la televisión proporciona a don Mariano la inspiración necesaria para atraer fieles a su iglesia (fig. 111).

La idea de hacer un belén viviente le llega a don Mariano a través del medio televisivo y su pretensión de que su belén salga en antena denota un modo de actuación aparentemente amable que trasluce una fina perspicacia, ya que se aprovecha del ego y de la vanidad de los fieles. Por otra parte, que sea la televisión el medio elegido muestra la importancia social que rápidamente iba tomando el medio. Con su elección los guionistas asumen la consolidación a finales de los años sesenta de un medio de comunicación de masas que comenzaba a instalarse en todos los hogares, convirtiendo la posesión del aparato

294 Como ya se ha indicado, el grupo es Sensación 2000. En el momento de rodaje del film *Los Shakers* ya habían cesado su actividad musical y, de hecho, uno de sus integrantes, Ricardo Sáenz de Heredia, hijo del director, trabajó como ayudante de dirección en el film.



Figuras 112, 113 y 114. Fotogramas de *¡Se armó el belén!*

receptor en un símbolo de progreso económico y adhesión a la modernidad<sup>295</sup>.

<sup>295</sup> El propio Sáenz de Heredia había mostrado la transición de la universalidad del medio radiofónico al medio televisivo con la realización de sus sucesivas *Historias de la radio* (1955) e *Historias de la televisión* (1965).

Frecuentes o no en el mundo real, el NO-DO solamente dio dos noticias sobre la celebración de belenes vivos. El primero tuvo lugar en enero de 1964: “Todos los años se reviven litúrgicamente los pasajes de la Natividad del Señor. Pero en Cáceres lo hacen aún más a lo vivo. Asistimos a las seculares jornadas de Torrejoncillo, que forman parte de la campana «Paz en la Tierra» del Ministerio de Información y Turismo” (NO-DO, nº 1097-C, 13/01/1964). El realismo del pesebre cacereño iba acompañado de un cuadro de jotas. La segunda noticia se emitió en 1967 y tenía lugar en Fuenterrabía. Un grupo de pescadores del pueblo, al retornar de sus faenas en el mar, realizaba una ofrenda en el portal del belén vivo porque “así testimonian en estas tierras su fe y su bondad, parangonando a los Reyes Magos”. En este caso, la parte musical era aportada por un grupo de *dantzaris* (NO-DO, nº 1253-C, 09/01/1967). Según la prensa escrita, durante 1969 se montaron varios en Andalucía (*ABC Sevilla*, 01/01/1969: 11; *ABC Sevilla*, 01/01/1969: 45) y Cataluña (*ABC*, 19/12/1969: 8).

El belén de don Mariano era incluso más ambicioso, ya que contaba con una buena parte de la vecindad y no solamente reproducía el pesebre del nacimiento de Jesús, sino también una representación amplia de personajes bíblicos (fig. 112).

Su futura celebración y la participación masiva de los vecinos producen una brecha de desacuerdo entre los hombres del grupo, partido o cédula y Ramiro (Luís Marín), el dirigente, explota: “Cuando aparezcan les decís de mi parte que esta mojiganga se tiene que terminar enseguida. Ya es bastante grave que aparezca en la tele una barriada como esta tan calificada con motivo de un acto religioso. Pero que lo que no puede consentir es la intervención de unos hombres comprometidos como ellos” y sentencia: “Que es una orden, así, ¡una orden! Si lo cortan en seco, todo se olvidará, de momento... ¡Si no, lo acabaré yo! Ya saben cómo las gasto...”. Esta debilidad en la cohesión interna del grupo y los aires amenazantes de Ramiro, más caracterizado como un matón barato que como un dirigente político, suponen sendos intentos de mostrar una imagen desprestigiada del



grupo. Bastante novedad era que este tipo de personajes formara parte de la diégesis de un film del ciclo, pero imposible que se hiciese de forma realista y no sujeta a clichés.

La irrupción de Ramiro en el lugar donde se ha montado el belén y donde está siendo grabado con las cámaras de televisión provoca un enfrentamiento entre los hombres y el derrumbe del pesebre, que hiera a don Mariano mientras protegía a la hija recién nacida del médico, que actuaba como niño Jesús (fig. 113 y 114).

#### 4.1.3

### La generación vigente

En el guion de *¡Se armó el belén!* se realiza un traslado de los principios básicos que transitan por los anteriores films y del estereotipo creado con Agustín Valverde a un tipo de comedia basada en el protagonismo de un representante del bajo clero regular.

El contacto del protagonista con la modernidad se traslada a un ámbito que, al igual que la economía o la estructura familiar y social, vivía un divorcio entre los defensores de mantener la misma concepción de la práctica religiosa y los que anhelaban cambios, tanto en la forma íntima de vivir la religión como en la función social y política de la institución eclesiástica. Con la ubicación del protagonista en el punto exacto del comienzo de la aplicación de las consignas derivadas del Concilio se le sometía a un extrañamiento que dejaba de lado el aspecto espacial y le situaba en el religioso. Don Mariano no se encuentra desubicado en el extrarradio, sino en la sustitución simbólica y material de una concepción religiosa por otra. Se ha comentado que con este personaje Martínez Soria se suma a la lista de actores que han vestido sotana en el cine español, pero es que necesariamente su papel debía ser el de un párroco para poder expresar con toda la amplitud posible la magnitud de los cambios conciliares. Las nuevas disquisiciones del Concilio puramente teológicas serían más relevantes para los sacer-

dotes dedicados a la reflexión teológica y encargados de la redacción de textos pastorales, pero las novedades litúrgicas y de relación con el fiel a quien afectaba de forma más directa era a los sacerdotes de parroquias y de pequeñas iglesias.

Una vez trasladado al guion literario la premisa del ciclo de presentar de forma reincidente el enfrentamiento a la modernidad faltaba presentar como problemática la renovación generacional. Para ello, nada mejor que volver a recurrir al sistema de enfrentamiento entre el protagonista y uno o varios personajes para mostrar la dualidad de las posturas ante la realidad. Ese papel lo ocupa don Melchor, quien condensa todas las novedades litúrgicas, pastorales y de acción religiosa del Concilio, convirtiendo a su iglesia y a sí mismo en el paradigma del nuevo sacerdote posconciliar. Una vez más, el sesgo del director y guionista pudo más que la realidad, ya que a pesar de las cada vez más frecuentes conexiones entre parte del clero regular masculino y ciertos partidos o sindicatos todavía ilegales, don Melchor aparece inmaculadamente limpio desde el punto de vista político. Su modernidad afecta a su aspecto físico, a su formación académica, a sus relaciones con los fieles y a la conversión de su parroquia en un centro social, pero, sin que muestre el más mínimo interés o crítica sobre la cuestión social o el sistema político del momento. Es cierto que en la escena del salón de actos varias personas discuten sobre la Teología de la Liberación, pero es un tema alejado geográficamente, ante un público escaso y sin la presencia del sacerdote.

De esta forma, la caracterización de don Mariano y de don Melchor condensa la idea del enfrentamiento entre la tradición y la modernidad aplicado al ámbito religioso y muestra las dificultades del relevo generacional, pero sin salir de los límites que impone la religión y sin caer en el cuestionamiento de la situación política.

Pero todo conflicto necesita una resolución y el final del film es tan complaciente como irreal. El desenlace cierra la dualidad tradición/modernidad religiosa, presentando al protagonista como un mártir de la fe que roza la santidad al lograr de forma ilógica, tras una elipsis temporal que une el desastre del belén viviente con el hospital, la conversión

de todos sus vecinos, o por lo menos, consigue su respeto, sin que se dé ninguna explicación racional de su cambio de actitud, salvo que se asuma la idea de que el catolicismo es una característica inherente a todos los españoles, los cuales se pueden apartar de él por estar cegados por la modernidad y por concepciones políticas de izquierda, pero en los cuales la fe siempre acaba fluyendo de forma natural, pudiendo ser readmitidos en el seno eclesiástico al abrigo, ahora sí, con lo establecido por el papa Pablo VI en la Clausura del III Periodo del Concilio: “Quienes se acercan al sacramento de la penitencia obtienen de la misericordia de Dios el perdón de la ofensa hecha a Él y al mismo tiempo se reconcilian con la Iglesia, a la que hirieron pecando, y que colabora a su conversión con la caridad, con el ejemplo y las oraciones” (Morcillo González, 1970: 58).

De esta forma, la película parece una muestra de “vida ejemplar” donde se equipara la acción del sacerdote a la de un santo, ya que de forma irracional logra la conversión de todos sus vecinos, o, por lo menos, consigue una convivencia, con una versión suave de la parábola de la oveja descarriada, ya que la conversión total sería un final demasiado irreal.

La última escena (fig. 115), similar a los finales de *La ciudad no es para mí*, *Abuelo Made in Spain* y *El turismo es un gran invento*, reúne a todos los vecinos alrededor de don Mariano, abogando así por el mantenimiento de la unidad de



Figura 115. Fotograma de *¡Se armó el belén!*

la Iglesia, aunque en su seno haya divergencias y aludiendo a la idea de congregación de los fieles, unidos literalmente en torno a la figura del sacerdote. Tal y como había dicho el papa Pablo VI en la Clausura del III Periodo del Concilio.

Rodada entre films como *El padre Manolo* (Ramón Torrado, 1967) y *Un curita cañón* (Luis María Delgado, 1974), *¡Se armó el belén!* coincide con la primera en usar el recurso de incluir dos sacerdotes que representan el relevo generacional, pero mientras que la cinta de Torrado desplaza el centro narrativo hacia el sacerdote joven, la obra de Sáenz de Heredia sigue apostando por estereotipos que la hacen coincidir con la interpretada por Alfredo Landa. En *El padre Manolo* el actor Miguel Ligeró, cuya interpretación no deja de recordar a la de Valeriano León en *El padre pitillo* (Juan de Orduña, 1954), da vida al tío del joven sacerdote, pero su figura sirve solamente de contrapunto, de representación de un bajo clero que sigue usando sotana y bonete hispano y ve con grandes dudas la vertiente musical de su sobrino. Porque el film, como todos los rodados por Manolo Escobar, incluye numerosas escenas musicales que se justifican porque constituyen fuentes de ingresos para la labor pastoral del joven sacerdote. Pero, a diferencia de don Melchor en *¡Se armó el belén!* la modernidad del joven cura solamente se manifiesta a través de su vertiente artística, que explota en beneficio de su parroquia, desviándose el argumento hacia una endeble historia detectivesca que convierte al padre Manolo en un investigador *amateur* que acaba esclareciendo un asesinato. De esta forma, el protagonista pierde la oportunidad de constituirse en ejemplo de la nueva generación de sacerdotes posconciliares, al mismo tiempo que la trama se convierte en un puro pasatiempo que disminuye la defensa de los valores tradicionales que tan presentes están en el resto de la cinematografía de Manolo Escobar<sup>296</sup>.

296 Desde este punto de vista ha sido analizado en: Crumbaugh, J. (2002). Spain is different: Touring late francoist cinema with Manolo Escobar. *Hispanic Research Journal*, 3 (3), 261-276; Díaz Estévez, M. (2008). Manolo Escobar: la pervivencia de la figura masculina construida por el franquismo en la década de los 70. En G. Camarero (ed.). *I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Getafe: Universidad Carlos

Por su parte, en *Un curita cañón*, el protagonista, a pesar de su edad, es un cura de sotana, propietario de una tozudez baturra que lo equipara al estereotipo de Martínez Soria y cuyo enfrentamiento con su contexto se traduce en vecinos que reniegan de la fe, la férrea estructura social del pueblo, la existencia de una discoteca de música moderna y la competencia de un reverendo anglicano. Cuando parece que no es capaz de gestionar ninguno de esos frentes y se marcha del pueblo, recibe un homenaje público final con grupo de jotas incluido.

Tanto *El padre Manolo* como *¡Se armó el belén!* y *Un curita cañón* contienen una serie de conexiones, a pesar de sus diferentes argumentos, coincidiendo, sin que sea casual, en integrar el medio televisivo en las tramas<sup>297</sup>. Pero son más las diferencias existentes. Si *Sor Citroen* expresa de forma metafórica las dificultades del clero para adaptarse al contexto posconciliar, en *¡Se armó el belén!* se muestra claramente las consecuencias del Concilio, convirtiendo toda una serie de secuencias en un auténtico catálogo visual de los preceptos conciliares y mostrando directamente la brecha entre la tradición y la modernidad en el ámbito religioso. Con su escena final, Sáenz de Heredia cierra su radiografía posconciliar y construye una clausura que ratifica la vigencia laboral y social de la generación de don Mariano, ya que desde su buena voluntad ha logrado un hueco preferente en una comunidad donde la unidad sigue prevaleciendo sobre

las divergencias políticas. Un mensaje sorprendentemente conciliador.

---

III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, pp. 615-629; Sánchez-Alarcón, I. (2012). La imposible modernidad: desarrollo y pautas de persistencia en los estereotipos masculinos andaluces en el cine franquista. *Palabra Clave*, nº 15 (3), 551-570. Por el contrario, en el texto: Otaola González, P. (2015). Canción española e identidad nacional en la España franquista: Manolo Escobar. *DEDiCA. Revista de educação e humanidades*, nº 7, 33-52, se reniega del carácter discursivo del ciclo de Manolo Escobar, punto de vista con el que no estamos de acuerdo.

<sup>297</sup> En los tres films se produce una interacción entre ficción cinematográfica y ficción televisiva. *El padre Manolo* comienza con una actuación televisiva del sacerdote, en una escena que muestra el plató televisivo al completo, incluidos las cámaras y el público infantil. En *Un curita cañón* es la televisión la que proporciona la solución al problema de la falta de dinero, al igual que ocurre en *¡Se armó el belén!*, donde la idea del belén surge, casi literalmente, del aparato receptor.



## La asimilación de los cambios económicos: *Hay que educar a papá* (Pedro Lazaga, 1971)

En *Hay que educar a papá* la cuestión generacional y las fricciones entre los adultos y la nueva generación de jóvenes retorna a ser la esencia del argumento. Pero a ambos temas hay que añadir el gran cambio en el nivel económico que sufre el núcleo familiar de ficción como consecuencia directa de la actividad profesional inmobiliaria del protagonista, así como su compatibilización con el mantenimiento de una estructura familiar impermeable a los cambios sociales de los últimos años del Tardofranquismo. Esta combinación sitúa al argumento en una corriente afín al discurso oficial desarrollista, encargado de loar los logros materiales de las decisiones gubernamentales, así como dentro de una corriente inmovilista, opuesta a la introducción de cambios sociales que cuestionaran el sistema de organización familiar heteropatriarcal, que transitaba por la cinematografía de forma paralela a otras interpretaciones de la realidad.

Al igual que sucede con la película del siguiente epígrafe, *Hay que educar a papá* combina la recuperación de una obra de teatro escrita décadas anteriores con la inclusión en su argumento de aspectos propios del contexto del

momento de filmación, asumiendo las tensiones sociales coetáneas y aplicándolas al ámbito de la familia de ficción. Para entender esta doble composición del film, es decir, su origen teatral y su toma de contacto con la realidad de su entorno, así como las decisiones discursivas que contiene, se comenzará por el texto teatral y después se abordará su contextualización y su posicionamiento discursivo.

### 4.2.1

#### **El origen teatral del guion literario, la pre-producción del film y su sinopsis**

El guion literario de *Hay que educar a papá* partió de la obra teatral *La educación de los padres* de José Fernández Del Villar (1888-1941)<sup>298</sup> y de la versión que de la misma reali-

<sup>298</sup> La edición consultada ha sido: Fernández del Villar, J. (1930). *La educación de los padres. Comedia en tres actos, en prosa*. Colección La Farsa. Madrid: Editorial Estampa.

zaron<sup>299</sup> y estrenaron Martínez Soria y Francisco Prada en 1970<sup>300</sup>.

La obra de Fernández del Villar está dividida en tres actos y la edición consultada está dedicada a Luis Fesser y Reyna, ejecutivo de RENFE y de Altos Hornos de Vizcaya fallecido en 1956. Al comienzo de su primer acto narra la conversación entre el matrimonio formado por Severiano y Venancia con un hombre llamado Vallejo, a quien explican que el hijo de ambos, Esteban, está viviendo en Londres y su hija Manuela en París, pero que ambos están a punto de volver después de haber finalizado sus estudios. La forma de expresarse de Severiano, un cincuentón madrileño castizo que ha tenido éxito en sus negocios, denota que posee poca educación formal y una cultura muy limitada, al igual que su esposa.

Tras la marcha de Severiano para recoger a sus hijos en la estación de tren, entra en escena Isidro, el compadre de Severiano, quien inicia una pequeña discusión con Venancia sobre lo innecesario, desde su punto de vista, de enviar a los hijos a estudiar al extranjero. A continuación, llegan a la casa Candelitas, la hija de Isidro, y Daniel, el encargado de la tienda de Severiano y Venancia. Tras la marcha de Daniel, de vuelta a la tienda, llega Severiano con sus hijos y entonces se evidencia la gran separación que se ha creado entre unos padres anclados a una forma de vida modesta y unos hijos que se han cultivado, educado y habituado a unas comodidades y modernidad ausentes en su casa.

---

299 Fernández del Villar, J. (1971). *La educación de los padres. Nueva versión de F. Prada y Martínez Soria*. Colección Teatro. Madrid: Editorial Escelicer.

300 Ambos títulos contienen la acción de subvertir el orden en las relaciones entre los padres y los hijos. La reducción a uno de los progenitores en el título fílmico puede responder a la tendencia a resaltar la presencia de Martínez Soria. El juego de atribuir a los hijos la capacidad de educar a sus propios padres era una idea que ya había sido expuesta en ámbitos extra artísticos, por ejemplo, por “la señora de Fremenville”, quien en un congreso “leyó un estudio muy chispeante, original hasta la paradoja, sobre lo que ella llama la educación de los padres por los hijos” (*Revista Católica de Cuestiones Sociales*, 1916: 41) y no constituía una novedad temática en sentido estricto.

Ante esta situación, tanto Esteban como Manuela se preguntan cómo sus padres han podido costear sus estudios y estancias en el extranjero e interrogan directamente a su madre sobre su situación económica. Venancia los tranquiliza y les dice que sí, que tienen dinero, nada menos que dos millones de pesetas y accede a pedirle a Severiano que se cambien de casa ante el ruego de sus hijos. Más aliviados, los hermanos confiesan a su madre que ambos están prometiéndose respectivamente con el hijo y la hija de los marqueses de Ronda y que Manuela se convertirá en marquesa consorte. Ante esta noticia, Venancia les cuenta que duda de la situación económica del marqués, ya que este había pedido dinero prestado a Severiano hacía pocos días.

El primer acto acaba con Severiano accediendo al cambio de casa pero frustrado por las exigencias de sus hijos, que le piden que adquiera mejores modales y aprenda a codearse con las clases altas.

El segundo acto tiene lugar en la casa nueva donde se ha trasladado la familia, un hotel en la calle Goya<sup>301</sup>. En un ambiente más refinado la acción va dejando ver dos transformaciones. La de Esteban, que ya no se siente atraído por la hija de los marqueses, y la de sus padres, que han cambiado de forma de vestir, se comportan con más afectación y estudian idiomas. Durante el mismo acto tiene lugar una visita del marqués, previa a la pedida de mano de Manuela, para solicitarle un préstamo a Severiano. Durante el encuentro el marqués le habla en inglés a Severiano y consigue aturdirlo hasta convencerlo de que le preste treinta mil pesetas. A continuación, se desarrolla una escena en la que Daniel finge ser el novio de Candelas.

El desenlace está contenido en el tercer acto. Se produce la pedida de mano de Manuela y tras la marcha de los marqueses, Daniel se decide y le habla claramente a la chica, confesándole su amor, acto de valentía que ella responde aceptándolo como pretendiente. Esteban hace lo mismo con

---

301 El término hotel empleado en la obra teatral alude al edificio que sirve como residencia particular de un solo dueño, palabra que deriva del *hôtel particulier* francés.

Candelas y todos convienen en abandonar la mansión y volver a la calle donde vivían.

La obra fue estrenada en el Teatro Eslava de Valencia el día 21 de diciembre de 1929 (*ABC*, 25/12/1929: 38) y en Madrid su presentación sufrió algunas alteraciones. Los ensayos madrileños se anunciaron en la prensa: “En la Comedia se ensaya la obra de Fernández del Villar titulada *La educación de los padres*” (*La Voz*, 09/01/1930: 2) y a requerimiento de un periodista el propio autor explicó las circunstancias de la primera representación de su obra, escrita para el actor Juan Bonafé (1875-1940), quien quiso estrenarla en Valencia antes de que acabase 1929 y después llevarla al Teatro Eslava madrileño el día 9 de enero. Según sus propias palabras, Fernández del Villar supo del éxito de la comedia en Valencia y confiaba en repetirlo en Madrid, pero la compañía Haro-Ballester prolongó su estancia en el Teatro Eslava para estrenar una obra de Alonso y el estreno con Bonafé se tuvo que posponer, creándose una situación complicada para un autor dramático, ya que se iba a encontrar con dos obras suyas estrenadas el mismo día en la capital madrileña.

Para solucionarlo acudió al Teatro de la Comedia, donde su inclusión en la programación fue aceptada (*Heraldo de Madrid*, 11/01/1930: 7). Mientras tanto, se estrenaba en la ciudad de Zaragoza (*El Imparcial*, 15/01/1930: 7). Pero el gerente de La Comedia, Tirso Escudero, acabó rechazando la obra “a causa de unos pueriles prejuicios”, a pesar de que la obra parecía “una de las mejores comedias salidas de la pluma del popular autor de *Alfonso XII-13*” (*La Nación*, 23/01/1930: 17) y esta acabó estrenándose en el Teatro Alkazar el día 31 de enero de 1930 (*La Nación*, 27/01/1930: 17; *Heraldo de Madrid*, 29/01/1930: 7; *ABC*, 31/01/1930: 31) con el actor Juan Bonafé en el papel de Severiano y la actriz Consuelo Esplugas en el de Venancia.

La presentación madrileña fue agrídulce para Fernández del Villar, quien tuvo que salir al paso de ciertas acusaciones de plagio entre su obra y *Los señoritos* de Miguel Ramos Carrión. En una *Autocrítica* publicada en el diario *ABC* se defendió de la acusación de haber copiado una obra que, según él, ni siquiera conocía en el momento de escribir

la suya (*ABC*, 30/01/1930: 10). Su disgusto continuó siendo aireado en la prensa, donde admitió que “el arranque de ambas obras es semejante. En efecto: en las dos se plantea el caso de hijos educados en un ambiente superior a la clase social donde nacieron, y donde los padres continúan vegetando”, pero asegurando tajantemente que “luego el desarrollo, la técnica, el diálogo, el ambiente, los caracteres, las incidencias episódicas, la tesis central, el desenlace, todo, absolutamente todo, es tan distinto en una comedia de la otra como lo soy yo en todo, absolutamente en todo, de Antonio Estremera, pongo por ejemplo...” (*Heraldo de Madrid*, 31/01/1930: 5).

La esencia de la obra, según su autor, era la idea de que “los hijos son tan hijos de sus padres como del ambiente en que nacieron y tomaron las primeras sopas” y “que es inútil empeño querer cambiarle la solera del alma a la gente” y su lugar de acción “el Madrid de hoy, Padres ex pobres, trasplantados de barrio y clima social para educarse y ponerse a tono con los hijos educados en el extranjero a la moderna. Total, (...) su poquito de lección moral, salpimentado con la poca gracia que Dios y la práctica hayan podido darle a uno” (*Heraldo de Madrid*, 31/01/1930: 5). Según el libro *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*, el texto “presentaba el choque entre unos hijos educados en un colegio inglés y sus padres, de origen humilde pero enriquecidos, que creen así lograr la felicidad de éstos y una mayor adaptación a la clase a la que desean pertenecer”, destacando que “las posibilidades cómicas del contraste de culturas tan diversas como la inglesa y la española y de la práctica de lenguas extranjeras por parte de ignorantes constituyó sin duda una de las claves de su éxito” (84) y señalando que tuvo como precedente –sin insinuar un plagio– la temática similar de la obra *De muy buena familia* de Jacinto Benavente (85).

A pesar de las dudas sobre su originalidad la obra fue bien acogida por el público y las críticas inmediatas fueron positivas (*Heraldo de Madrid*, 01/02/1930: 5; *ABC*, 01/02/1930: 38; *La lectura dominical*, 08/02/1930: 97), ligeramente condescendientes (*La Libertad*, 01/02/1930: 2)



Figura 116. Imagen promocional de *Bringing Up Father* (Jack Conway, 1928).

o más duras: “Una comedia de asunto viejo y de moraleja dislocada. Todo el secreto de la obra está en el contraste que ofrece la educación de los hijos que estudiaron en el Extranjero [sic] con la de los padres de origen plebeyo. Es verdad que el diálogo tiene gracia, y que el autor logró remozar el tema, salvando con éxito el reparo de su ancianidad” (*Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, 1930: 55).

Si, como decía Fernández del Villar, su texto respondía “a un tema de siempre: de ayer, de hoy y de mañana” (*ABC*, 30/01/1930: 10), efectivamente, no se le puede acusar

de falta de originalidad, porque la cuestión de las diferencias entre padres e hijos ha sido común a otras disciplinas, épocas y regiones geográficas, lo que permite hallar hilos de unión entre la obra teatral de Fernández del Villar y otras producciones de ámbito y origen distinto, como el film silente estadounidense rodado en 1928 y titulado *Bringing Up Father* (Jack Conway)<sup>302</sup> (fig. 116).

<sup>302</sup> Es posible que se realizase una producción con el mismo título en 1915, pero no hay datos fiables al respecto.



El film se estrenó en EE. UU. el día 15 de marzo de 1928<sup>303</sup> y posteriormente en España con el título de *El paseo del perro*, siendo proyectado en el Cinema Palacio de la Música de Madrid (*ABC*, 21/05/1929: 55). Traducido como *Hay que educar a papá* es citado en la prensa como una de las películas dirigidas por Jack Conway (*Blanco y Negro*, 13/07/1930: 51).

La “preciosa comedia” interpretada “por la monísima Geltrude Olmsted” (*ABC*, 22/05/1929: 47) narra la historia del matrimonio formado por Jiggs (J. Farrell MacDonald) y Maggie Moore (Polly Moran), unos “nuevos ricos” de origen humilde y emigrantes que se enfrentan a la brecha creada entre su nuevo nivel de vida económico y un nivel social en el que desentonan. Además, el matrimonio está marcado por la ambición y carácter dominante de Maggie, la cual, armada del correspondiente rodillo de cocina, obliga a su marido a vestir y comportarse de acuerdo a su nuevo estatus social, sin que él sea nada partidario ni de su sumisión ni de tener que cambiar de forma de vida. En esta batalla constante Jiggs cuenta con el apoyo de su hermana y su cuñado, quienes, a pesar de sus protestas, llegan a representar los papeles de sirvienta y mayordomo en una recepción en casa del primero. De forma paralela, la hija conoce a un joven de buena posición social y aunque le oculta la identidad de su padre porque se avergüenza de él, este promete comprarle una casa más grande que “el depósito de la Unión”<sup>304</sup>.

Una vez instalados en la nueva casa de Long Island, la madre recibe clases de protocolo mientras el marido sale por las noches con su hermana y cuñado y siente que no encaja en la vida social de “gran mundo” que mantienen en su casa. Esta situación tiene su punto culminante durante la sofisticada fiesta de cumpleaños que ofrecen a la hija, a la cual Jiggs no acude porque le sugieren que es mejor que no esté presente. Durante la recepción de la celebración aparecen la hermana y el cuñado de Jiggs y su esposa, harta de la falta de adaptación de su familia política a su nueva vida, le pide la

303 Dato recuperado de: Library of Congress: <<http://lcweb2.loc.gov:8081/diglib/ihas/loc.mbrs.sfdb.1081/default.html>>.

304 *Bringing Up Father* (Jack Conway, 1928).

separación a su marido. Mientras Jiggs piensa en el suicidio, su hija confiesa a su admirador quien es su padre y este, lejos de enfadarse por el engaño, la convierte en su prometida. Jiggs acaba simulando su suicidio, con la complicidad de su hermana, para conseguir cambiar la actitud de su esposa.

En el año 1946 se hizo otra versión, con el mismo título y dirigida por Edward F. Cline cuyo éxito propició la creación de una pequeña saga formada por los films *Jiggs and Maggie in Society* (Edward F. Cline, 1947), *Jiggs and Maggie in Court* (William Beaudine, 1948), *Jiggs and Maggie in Jackpot Jitters* (William Beaudine, 1949) y *Jiggs and Maggie Out West* (William Beaudine, 1950).

El argumento de todas estas películas era conocido por los espectadores estadounidenses porque se trataba de sucesivas adaptaciones de la tira cómica *Bringing Up Father*, que se publicó en la prensa norteamericana entre 1913 y el año 2000<sup>305</sup>. El autor original fue George McManus, quien la dibujó entre 1913 y 1954, siendo sustituido posteriormente por Vernon Green (1954-1965), Hal Campagna (1956-1980) y Frank Johnson (1980-2000). La tira sobrepasó el ámbito estadounidense y fue editada en países como Chile, Argentina y España. En Chile se conoció como *Amenidades del diario vivir*, en Argentina como *Pequeñas delicias de la vida conyugal*<sup>306</sup> y en España como *Trifón y Sisebuta, nuevos ricos en Chiribitas* (Calleja, 1925), *Zebulón y familia en Los Chicos* (*El Mercantil Valenciano*, 1929), *Pancho y Ramona. Cómo educar a papá en Lucca* (Pala, 1973) o *Educando a papá en Chito Extraordinario* (Martí Pavón, 1975).

Antes de las películas mencionadas, la historia había dado lugar a una comedia musical en Broadway en 1914 y a

305 Sobre la tira cómica ver: Soper, K. (2005). “Performing “Jiggs”: Irish Caricature and Comedic Ambivalence toward Assimilation and the American Dream in George MacManus’s *Bringing Up Father*”. *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, 4 (2), 173-213. Doi: 10.1017/S1537781400002565.

306 El título de *Hay que educar a papá* se volvió a utilizar posteriormente en una serie televisiva emitida en Argentina en 1981. Similar en título, pero distinta en contenido, es la película México-española *Educando a papá* (Fernando Soler, 1955).

unas animaciones silentes y en blanco y negro entre 1916 y 1918, así como dos cortos animados (Gené, 2012: 213).

En Argentina las tiras fueron el origen de una obra teatral escrita por Enrique García Velloso que fue representada en 1925 y alcanzó un gran éxito, con doscientas funciones (Gené, 2012: 213). El tema de la alteración de los roles domésticos y de los esfuerzos de los nuevos ricos por acomodarse a su nuevo estatus, bien unidos o bien de forma separada, caló en una estela de obras cinematográficas y literarias argentinas y en la cultura popular del país con los adjetivos de “trifón” y “sisebuta” para denominar respectivamente al hombre sometido y a la mujer dominadora (Gené, 2012).

El punto de conexión con la obra de Fernández del Villar se encuentra, por tanto, en el conocimiento del público español de la adaptación cinematográfica de 1928 y de la publicación de las tiras cómicas originales, hallando grandes similitudes entre las obras gráficas, cinematográficas y la teatral. Pero encontrándose al mismo tiempo una gran diferencia, ya que la tira cómica original jerarquiza los subtemas que contiene y coloca en primera posición la inversión de los roles de género que convierten a Maggie en una mujer dominante que controla a su marido y que toma todas las decisiones importantes, exponiendo su conducta masculinizada como una parodia ridiculizante y dejando en segundo lugar el choque ente unos padres que ascienden de clase social y económica y unos hijos más educados en la riqueza y, por tanto, mejor adaptados a una clase social superior.

En *La educación de los padres* de Fernández del Villar la inversión de roles desaparece y Severiano no es el hombre sometido y sin carácter del cual se avergüenza su mujer y su hija, sino que mantiene su posición de poder dentro de la estructura familiar y la atención de la obra se concentra en las exigencias de los hijos hacia sus padres y los problemas de estos para adaptarse al ascenso social familiar<sup>307</sup>.

307 Esta inversión de los roles que alude a un “mundo al revés” donde la figura dominadora es la femenina y el hombre se somete de forma pasiva es la esencia de *El calzonazos*. Una descripción del tema, presente en la cultura occidental desde siglos anteriores, y un breve listado de sus antecedentes artísticos se encuentra en: Gené, M. (2012). “Sisebutas”

En los años posteriores a su estreno la obra de Fernández del Villar se siguió representando. Durante la Guerra Civil fue repuesta en Barcelona el día 26 de mayo de 1937 y tuvo más de cien funciones hasta el 14 de julio. El día 9 de diciembre del mismo año se representó con Juan Bonafé como actor principal (Foguet i Boreu, 2004: 227) y se volvió a reestrenar el día 5 de febrero de 1938 (Foguet i Boreu, 2004: 231). En octubre de 1940 la Compañía de Pepe Isbert la volvía a representar en el Teatro Barcelona de la ciudad condal (*La Vanguardia Española*, 15/10/1940: 5) y el 15 de octubre de 1941 en el Teatro Maravillas de Madrid (*ABC*, 14/10/1941: 18). A mediados de los cincuenta volvió a las tablas en el Teatro de la Exposición de Sevilla (*ABC Sevilla*, 22/05/1955: 27) y en el Teatro Maravillas madrileño (*ABC*, 05/07/1955: 42).

En 1944 la obra fue incorporada en el repertorio de la compañía de Martínez Soria y Laura Pinillos (*ABC*, 01/06/1944) a seis pesetas la butaca. Pocos días más tarde tuvo lugar una función benéfica a beneficio de la reconstrucción de Canfranc, evento organizado por la Organización Sindical<sup>308</sup>. La nota de prensa destacó que fue “irreprochablemente representada por la compañía titular de dicho teatro, Martínez Soria, Laura Pinillos” y que “como fin de fiesta actuaron destacados artistas de variedades y de nuestra escena, la orquesta de Educación y Descanso y cuadros de danzas” (*ABC*, 06/04/1944: 27). En septiembre volvió al escenario del Teatro Fuencarral, donde “el público tributó grandes ovaciones a los intérpretes” (*ABC*, 26/09/1944: 16).

El actor abandonó el personaje de Severiano hasta que lo rescató en 1960 al reestrenar la obra en el Teatro Maravillas de Madrid, mientras Isabel Garcés triunfaba con *Cosas de papá y mamá* de Alfonso Paso, posteriormente adaptada al cine e interpretada por Martínez Soria. Sobre la interven-

en Buenos Aires. Family strips de los años veinte. *Antítesis*, vol. 5, nº 9, 201-224.

308 En abril de 1944 un incendio destruyó la población de Canfranc (*ABC*, 26/04/1944: 14) y posteriormente se inició una campaña nacional para obtener fondos para su recuperación.

ción del actor en *La educación de los padres* del año sesenta, el crítico Alfredo Marqueríe fue especialmente entusiasta:

“El primer actor y director Francisco Martínez Soria dio [sic] un verdadero curso de mímica en una escena del segundo acto que pudiera llamarse «la lucha del hombre y los guantes», y que es de la exclusiva creación de este extraordinario artista. No sabemos si tiene o no relación con la obra representada. Pero en fin de cuentas es igual. Lo que importa e interesa, es decir, que los espectadores se sienten acometidos por el ataque de la más violenta hilaridad ante las increíbles e inagotables invenciones bufas de Martínez Soria, que en una línea de Chaplin o de Marcel Marceau, constituye por la comicidad de sus gestos, de sus actitudes, de sus ademanes, de su elocuencia humorística, sin necesidad de palabras, algo único en su género. Creemos, y lo decimos sinceramente, que en la escena española actual no hay nadie con más ni con mejor «vis cómica». Y si alguien nos objeta recordándonos la pista del circo, le contestaremos diciendo que desde Grimaldi – cantado por Dickens – hasta Groucho universal y famoso, también el hacer reír [sic] con la pantomima es un arte de categoría primerísima, enlazando con las primeras y más puras fuentes de la escena. A. M.” (*ABC*, 14/06/1960: 78).

Las siguientes noticias que relacionan a Martínez Soria con la obra se dieron en 1968, cuando la prensa dijo que “se habla de que el próximo montaje de Martínez Soria será el de una versión actualizada de «La educación de los padres», de Fernández de Villar” (*ABC*, 10/10/1968: 103). Y: “Se rumorea que Martínez Soria abrirá su tradicional temporada en marzo, en Eslava, con un estreno. En caso contrario, correspondería a «La educación de los padres» en su nueva versión, el honor de dicha apertura” (*ABC*, 16/01/1969: 73). Rumor que fue confirmado: “Martínez Soria prepara para la segunda decena del mes próximo el estreno de la nueva versión de «La educación de los padres», de la que son autores Francisco de Prada y el propio Martínez Soria” (*ABC*, 17/03/1970: 83).



Figura 117. Publicidad Teatro Talía.

El día 16 de abril de 1970 fue estrenada en el Eslava madrileño la nueva versión, escrita a dos manos por Martínez

Soria y Francisco Prada<sup>309</sup>, y dirigida por Martínez Soria<sup>310</sup> (ABC, 16/04/1970: 76-77; ABC, 18/04/1970: 21). Según palabras del actor, la idea de escribir una nueva versión, que pasó a formar parte de su repertorio (fig. 117), surgió de él mismo porque “esta comedia fue siempre de las predilectas en mi repertorio” y con Francisco de Prada le unían “treinta años de amistad y trabajo” (ABC, 16/04/1970: 76). Posteriormente, fue publicada en 1971 con el número 685 de la colección Teatro de la editorial Escelicer.

El texto que elaboraron sigue el argumento original pero introduce algunas novedades que responden, sobre todo, a una actualización del argumento. En esta nueva versión los hijos de Severiano y Venancia ya no llegan a Madrid en tren, sino en avión al aeropuerto de Barajas y Esteban ya no presenta un aspecto británico, sino *hippie*, con largas patillas y ropa estafalaria. Candelas acusa el cambio en el acceso de la mujer al ámbito laboral porque ya no se dedica solo a bordar, sino que también trabaja en una oficina. La actividad laboral de Severiano pasa de regentar una tienda

---

309 Francisco Prada (1910-1994) fue un autor teatral y guionista español cuya actividad se desarrolló, aproximadamente entre 1941 (*El difunto es un vivo*, Ignacio F. Iquino) y 1992 (*El maestro de esgrima*, Pedro Olea). Colaboró con frecuencia con Ignacio F. Iquino y con Martínez Soria en varias ocasiones. Junto a este último realizó una versión de *La tía de Carlos* de Brandon Thomas, editada en 1967 por la editorial Alfíl Escelicer, que fue representada por Martínez Soria en el teatro e interpretada en la versión cinematográfica que cerró su carrera.

310 Algunos datos de cómo Martínez Soria combinaba sus intervenciones en el cine con su paralela carrera de actor y empresario teatral: justo antes de estrenar la versión teatral de *Hay que educar a papá* había rodado *Don erre que erre*. Según los datos conservados en el AGA (Caja (3), 121, 36/04206; Caja (3), 121, 36/0503; Caja (3) 121 36/05559) Sáenz de Heredia y Rafael J. Salvia acabaron el guion de *Don erre que erre* en diciembre de 1969 (el título original era *Tengo toda la razón*), el rodaje se solicitó el 2 de enero de 1970, la fecha prevista de rodaje era el 19 de enero, la comisión de censura de guiones emitió su informe el 14 de enero, el permiso de rodaje se concedió el 21 de enero, el 24 de abril se autorizó el cambio de título y el 12 de mayo el film terminado pasó por la comisión de censura). *Don erre que erre* se estrenó el 21 de septiembre de 1970, cuando ya había representado *Hay que educar a papá* en el teatro e inmediatamente después se inició el proceso de adaptación cinematográfica.

de curtidos a poseer una empresa inmobiliaria, proviniendo su riqueza de la parcelación y reparcelación de los terrenos agrícolas próximos a Madrid heredados de su familia y de la construcción de chalets en el propio Madrid y en Torremolinos. Su casa ya no es una mansión decimonónica, sino un moderno chalet que posee los electrodomésticos propios de los años sesenta.

Al mismo tiempo, se hacen algunas alusiones a elementos coetáneos, como el Seat 600, la base norteamericana de Torrejón de Ardoz y el II Plan de Desarrollo. El cambio más importante es el tratamiento que se da a la figura del aristócrata, ya que en la primera versión era un marqués que pedía dinero prestado a Severiano y en la segunda es un conde que intenta timarlo con la venta de unos terrenos. Estos detalles pueden parecer irrelevantes, pero expresan transformaciones en la forma de vida de los ciudadanos, como el desarrollo del transporte, una mayor presencia de la mujer en el ámbito público, la introducción de la estética y pensamiento *hippie* y las consecuencias secundarias de las transformaciones económicas.

Como Martínez Soria y Francisco Pradas afirmaron, su adaptación respeta la esencia de la obra original y su intervención supuso una actualización de su contextualización “por respeto y, además, por considerar que José Fernández del Villar hizo una comedia perfecta –en su género y pretensiones– para la época de su estreno” (ABC, 16/04/1970: 76).

En 1979 y para celebrar el cuarenta aniversario de la Compañía de Paco Martínez Soria, se volvió a representar en el Teatro Eslava de Madrid (ABC, 20/02/1979: 107). Pero antes de esta recuperación teatral la obra fue llevada a la pantalla con un guion literario elaborado por Vicente Coello y Mariano Ozores a partir de la versión que habían realizado Martínez Soria y Francisco Prada de la obra de Fernández del Villar<sup>311</sup>.

---

311 Vicente Coello y Mariano Ozores adaptaron posteriormente *La locura de don Juan* de Carlos Arniches, tal y como ha sido relatado, y elaboraron el guion de *El calzonazos*, dirigida por Mariano Ozores. En esta adaptación introdujeron varias escenas que guardan grandísimas similitudes con el guion de *Hay que educar a papá*: la escena de la remodelación de la casa, con un decorador profesional; el personaje del mayordomo

Si se comparan los dos textos teatrales y la versión cinematográfica se observa que se mantiene la esencia pero también que se realiza una adecuación de la primera a las características de la sociedad contemporánea de las dos segundas.

En la copia del guion que se conserva en la Biblioteca Nacional, fechado en Madrid el 31 de diciembre de 1970, consta una ficha técnica y una ficha artística que no presenta variaciones con la del film<sup>312</sup>, rodado ya en 1971. La película llegó a la cartelera barcelonesa en noviembre de 1971 (*La Vanguardia Española*, 23/11/1971) y fue recibida así por la crítica:

“Aquí, Paco Martínez Soria, alcanza una nota todavía más positiva en cuento a labor de intérprete. Lazaga ha dado a la película, que corría peligro de ser excesivamente «teatral» un ritmo cinematográfico apreciable. Lo mejor de la obra es el diálogo, de una válida comicidad que suscita la continua [sic] carcajada del público, particularmente durante una gran parte de la cinta. Por lo tanto hay más acierto en el juego de palabras que en las propias situaciones, algunas no precisamente originales. Desde luego que no descubrimos ahora a Paco Martínez Soria como actor, pero en «Hay que educar a papá» hace gala de algunos matices interpretativos que añaden valor a su trabajo” (*La Vanguardia Española*, 24/11/1971: 24).

El resto del texto se dedicaba a alabar las actuaciones de los actores secundarios y de reparto.

En la prensa de ámbito nacional la película fue anunciada con una fotografía de Martínez Soria vestido de chaqué y la siguiente sinopsis: “Su abuelo y su padre cultivaron un melonar en los alrededores de Madrid. Pero él vendió el

---

interpretado por Emilio Laguna; el intento de un estafador y su hijo, supuestos millonarios hombres de negocios, de vender unos terrenos falsos al protagonista y el deseo del hijo de casarse con la hija de Juan por dinero; la preparación de la pedida de mano de la hija; las estrategias por parte del protagonista para desenmascarar a los supuestos millonarios; la existencia de un pretendiente de la hija honesto y trabajador y finalizar el film con una partida de mus entre el protagonista y sus amigos.

312 Guion y diálogos de *Hay que educar a papá*: Basado en la comedia “*La educación de los padres*”, original de José Fernández del Villar.

melonar por parcelas y aquí lo tienen, hecho un flamante nuevo rico. Entonces empezaron las complicaciones para él, porque eso de entrar en el «gran mundo» tiene sus dificultades...” y continuaba: “Diviértase con Paco Martínez Soria, el número 1 de nuestros actores cómicos, en «Hay que educar a papá», versión cinematográfica de su gran éxito teatral «La educación de los padres», dirigida por Pedro Lazaga y producida por Hidalgo-Andrés Velasco-Filmayer Producción, que muy pronto será presentada en las pantallas madrileñas” (*ABC*, 18/03/1971: 92).

Se proyectó en el cine Capitol y en el cine Salamanca de Madrid (*ABC*, 23/03/1971: 87-88) y la crítica, menos halagadora que la barcelonesa, vio la luz pocos días después:

“La comedia origen de esta producción pertenece al pasado y a un teatro que no tenía más objeto que divertir, género podado cuidadosamente de todo ingenio y brillantez. Tuvo su éxito en cierto público. El tema, sin mensajes ni dobleces, de que los hijos de un nuevo y castizo rico, que han estudiado en Londres, quieran educar a su padre ofrece muchos contrastes y motivos para reír, todo ello con situaciones y chistes de fácil cosecha, sean de ayer o de hoy porque a la acción de la comedia de Fernández del Villar, de hace ya bastantes años y de tiempos muy diferentes, se le han puesto amplificadores y cristales de aumento, para estar más al día con «hippies», ambiciones, indumentarias de hoy y viajes al sainete que es la vida del desbordado Severiano, el personaje central. La comedia de ayer, como cañamazo y las figuras que se intentan en el bordado actual de la obra, tienen por objeto hacer reír en forma elemental. Situaciones, gracia, diálogo, caricatura de los personajes, se han estirado hasta la actualidad y Pedro Lazaga no tiene otros propósitos que retratar la modesta historia a la que apuntalan unos intérpretes adecuados. Paco Martínez Soria, con su experiencia, personalidad y fuerza propia, es el principal factor de esta adaptación que intenta vestir con prendas y colores nuevos lo que es irremediablemente caduco y poco apto al cine. A. DE O.” (*ABC*, 30/03/1971: 80).

La antigüedad señalada de las fuentes dramaturgicas de las películas del corpus fue una característica que progresivamente se fue considerando como una de las partes débiles de los films, solamente compensada por la actualización superficial de los guionistas y la fidelidad de los espectadores, a quienes parecía no importarles estar viendo una construcción argumental rancia y maquillada con música moderna, colores vistosos y rodajes en exteriores turísticos.

Tras su estreno la película obtuvo una recaudación equivalente a 254.363,34 euros y fue vista por 1.556.985 espectadores (ICCA, Informe 2017: 2017) y desde entonces ha tenido la misma sorprendente cantidad de reposiciones televisivas que el resto de sus compañeras. Por citar algunos ejemplos: *Primera Sesión* de TVE-1 (ABC, 20/07/1980: 94; ABC, 22/05/1983: 118), *Sesión de noche* de TVE-1 (ABC, 15/10/1991: 127), *Cine de barrio* (ABC, 26/04/1997: 126), la apertura de la cuarta temporada de *Cine de barrio* (ABC, 10/10/1998: 116) y en ediciones posteriores del mismo programa, como en octubre de 1998 (ABC, 10/10/1998: 119) y septiembre del año siguiente (ABC, 18/09/1999: 87), emisión que obtuvo la cantidad de 3.105.000 espectadores, siendo el segundo programa más visto de ese día, solo superado por el partido Real Betis-Valencia y por delante de otras películas de cadenas televisivas en abierto (ABC, 23/09/1999: 86). También se incluyó en el programa en fechas más cercanas, como el 30 de junio de 2018, donde Concha Velasco contó con la presencia de José Sacristán para presentar el film, aunque el actor no aparece en el reparto.

El constante éxito televisivo de cualquier film interpretado por Martínez Soria desde 1965 fue reseñado en el año 2000. Un artículo del ABC titulado *Martínez Soria, único español entre las estrellas de cine más rentables en TV* afirmaba que “continúa siendo el único representante de nuestra cinematografía capaz de codearse, en la pequeña pantalla, con las grandes estrellas norteamericanas” y que “en cuanto a las producciones españolas más vistas desde 1993, la relación incluye dos títulos de Paco Martínez Soria («Hay que educar a papá» y «Abuelo made in Spain»)” (ABC, 09/04/2000: 87). En 2008 *Hay que educar*

*a papá* volvió a ser el segundo programa más visto del sábado 15 de marzo, por detrás de *Escenas de matrimonio* de Telecinco. Ese día, 2.610.000 espectadores volvieron a dejar el mando a distancia sin tocar mientras Martínez Soria, una vez más, viajaba a Tenerife y aprendía idiomas (ABC, 18/03/2008: 85).

Pero, ¿qué ocurría en el film de Lazaga que perpetúa el interés de los espectadores cinematográficos y el visionado fiel de los televisivos? Quizás la persistencia del estereotipo del paleta, la variada y acertada interpretación de Martínez Soria con cambios de registro, la reiteración de los mecanismos narrativos, la presencia del aristocrático Jaime de Mora y Aragón, la variedad espacial con la mudanza a Somosaguas y el viaje a Tenerife, la tranquilidad de la univocidad del relato y la evocación de un periodo histórico cuya edulcoración y manipulación se pasan por alto, sean algunos de los ingredientes de una obra que se sigue incluyendo en las parrillas televisivas porque es garantía de generosas cuotas de *share*.

Para la Filmoteca de Cataluña el argumento se resume así: “Aquí, el nostre incansable defensor del subdesenvolupament retornarà al bon camí al seu descarriat fill “hippie” mitjançant cops i obrirà els ulls a la seva filla, tonta perduda pel fet d’haver-se educat a Anglaterra. Una vegada complerta la seva sagrada misió, tornarà a la partida de mus amb els amics”<sup>313</sup>. Para la revista *Cineinforme*, la película era una “[o]bra popular, sentimentaloides, que arranca incluso lágrimas al público sencillo” (*Cineinforme*, nº 124-5, 1971: 34).

Si intentamos elaborar una sinopsis más amplia y aséptica podemos decir que el film parte de las diferencias entre el matrimonio formado por Severiano Paredes (Martínez

313 “Aquí, nuestro incansable defensor del subdesarrollo volverá al buen camino a su descarriado hijo hippie mediante golpes y abrirá los ojos a su hija, tonta perdida por el hecho de haberse educado en Inglaterra. Una vez que complete su sagrada misión, volverá a la partida de mus con los amigos” (Traducción de la autora). Repositorio digital de la Filmoteca de Catalunya. Recuperado de: <<http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/7728>>.

Soria) y Venancia Antón (Julia Caba Alba) y sus hijos Julia (Marta Baizán) y Esteban (José María Guillén). Dichas diferencias comienzan cuando los hijos retornan a Madrid después de haber estudiado en Inglaterra y Julia descubre horrorizada que sus padres siguen viviendo en un anticuado piso de la calle Toledo, a pesar de tener modernos chalets en propiedad. En la introducción del film la voz *over* ya presenta a Severiano como la tercera generación de unos cultivadores de melones en los alrededores madrileños, pero rompiendo con la tradición, el protagonista había cambiado la azada por una hormigonera y aunque al principio del film sigue portando boina, aparece como un adinerado constructor inmobiliario.

Ante la insistencia de la hija, la familia se traslada a uno de los chalets construidos en Somosaguas. Y comienza la transformación de Severiano y Venancia. Ambos intentan adaptarse a su nueva vida, contratan a un decorador para el chalet y lo amueblan al gusto del momento, se compran ropa nueva y abandonan la boina y las faldas rectas, aprenden idiomas, tienen mayordomo uniformado y compran un coche Mercedes nuevo que sustituye a la furgoneta. Ambos entran en un doble proceso de metamorfosis en el que cambian tanto su aspecto externo como su forma de vida sin romper el equilibrio dentro de la pareja: Saturnino aprende inglés porque es el idioma de los hombres de negocios y Venancia estudia francés porque es la lengua de la alta sociedad, al mismo tiempo que ambos amplían sus formas de ocio mientras él mantiene a sus amigos de la taberna.

El proceso de “educación” de los padres correrá parejo a las relaciones de Julia con Toni (Manuel Velasco), el hijo de los condes de Ronda (Jaime de Mora y Aragón, Helga Liné), a quien ha conocido en Londres. Las relaciones de Julia con Toni avanzan y los condes piden la mano de Julia, en una clara estrategia para acceder al dinero de Severiano, ya que denotan un exceso de títulos pero una gran falta de liquidez<sup>314</sup>, intentando estafar a Severiano con la venta de unos

terrenos presuntamente ventajosos en la isla de Tenerife. Mientas, Daniel (Máximo Valverde), el hijo del padrino Isidro (López Somoza), queda relegado en un segundo plano a pesar de que está enamorado de Julia, ya que la joven prefiere a Toni. También aparece en escena Esteban, el hijo *hippie* que reniega de la fortuna familiar y pretende llevar una vida ajena al capitalismo y al progreso material.

Pero el avisado Severiano revela que es menos incauto de lo que él mismo quería aparentar y no se deja estafar por el conde tras ser puesto en aviso por Isidro, logrando hacer ver a su hija las intenciones maliciosas de toda la familia del conde. El film se clausura con la conversión de Esteban de *hippie* a hombre de negocios, con el futuro compromiso de Julia con Daniel y la vuelta del matrimonio protagonista a su ritmo de vida castizo y popular, aunque vivan en su chalet de Somosaguas, vestidos como al inicio y con los amigos de Severiano jugando al mus en la cocina.

Después de estos apuntes sobre el origen teatral del guion literario, en este epígrafe se analizarán tres aspectos que contradicen la pretendida simplicidad de su argumento según palabras de Martínez Soria, quien, al ser preguntado por el mensaje de su versión de *La educación de los padres*, contestó: “No lo tiene, o al menos yo no se lo he visto. Lo que ocurre en la comedia es normal, aderezado con las licencias clásicas del género cómico, para que el público pase dos horas de plena diversión, que es lo que pretendió el autor y que a mí me parece muy importante y muy bueno para la salud pública” (*ABC*, 16/04/1970: 76).

El primero de estos aspectos es la conexión con la realidad económico-social del momento de filmación, en plena vigencia del II Plan de Desarrollo y su adhesión a una visión optimista de las transformaciones económicas que impulsaban las políticas gubernamentales. La segunda, la astracana en la que se convierte el ascenso social del matrimonio protagonista y, para acabar, la resistencia a introducir cambios en los modelos de comportamiento de los personajes, los cuales, siguen constreñidos por la rigidez de estructuras familiares y sociales de concepción patriarcal y una fuerte diferenciación jerárquica de género.

314 Posteriormente se verá que el aristócrata no lo es verdaderamente y que de conde solo tiene el apellido, ya que se llama Tomás Conde.

## 4.2.2

**Doscientas mil pesetas de entrada más banco. El boom inmobiliario desarrollista**

Toda familia necesita un espacio donde vivir, un lugar compartido que acoja el lecho conyugal, las habitaciones de la prole, un comedor donde desarrollar el ritual de las comidas familiares y un salón donde escuchar la radio o ver la televisión, según la década en la que nos encontremos. Un ámbito cerrado y diferenciado, compartido solamente con otros familiares o con las amistades y donde las estructuras de poder asumidas determinen el comportamiento de cada integrante del núcleo familiar. En la sociedad española este espacio está tan ligado a la institución familiar que, una vez abandonado el modelo de la familia extensa<sup>315</sup>, la consecución de una vivienda se convertía en la condición *sine qua non* para constituir una nueva familia<sup>316</sup>.

Siendo la familia la institución más importante que vertebraba los guiones de las películas del corpus, la vivienda familiar ocupa, inevitablemente, un lugar relevante en la

315 Según el informe FOESSA de 1965, de 743 entrevistas realizadas en áreas metropolitanas, un 3,65 de las familias eran nucleares y un 0,54 lo eran extensas. En el ámbito urbano, de 417 entrevistas, un 3,62 eran nucleares frente a un 0,49 y en el rural, de 1.296, eran nucleares 3,84 frente a un 0,51 de extensas (FOESSA, 1965: 41).

316 La necesidad de tener los ingresos suficientes para tener acceso a una vivienda que permita a una pareja formalizar convenientemente su unión era una realidad que aparece en algunas historias de ficción, como en *La vida por delante* (Fernando Fernán Gómez, 1958), *El pisito* (Marco Ferreri, 1959) o en una de las tres partes que conforman el film *Tiempo de amor* (Julio Diamante, 1964), donde la pareja formada por Elvira y Alfonso, los cuales no pueden casarse hasta que él apruebe unas oposiciones, muestran su angustia por encontrarse en una encrucijada: no pueden acabar con su castidad por la presión moral y no pueden casarse por la falta de recursos, con el agravante de que su noviazgo dura unos largos y tediosos más de diez años. Por otra parte, la unión de familia y vivienda es patente en un film del cine de los años sesenta. *Cerca de las estrellas* (César Fernández Ardavín, 1962) está basado en la obra teatral homónima de Ricardo López Aranda y toda su acción transcurre durante la misma jornada en una casa de Barcelona habitada por una familia.

espacialidad de cada una de ellas, completándose con otros tipos de construcciones, como los edificios fabriles, administrativos, religiosos, lúdicos, los hoteles y los espacios de trabajo. Todos ellos son visibles en algún momento del corpus –se obvian los edificios directamente relacionados con los mecanismos de represión del Régimen–, pero la casa familiar, el hogar, sirve de centro espacial, desde la aparición en pantalla de la fachada blasonada de la casa de Agustín Valverde en *La ciudad no es para mí* hasta la casa mexicana de don Felipe en *El alegre divorciado*.

Y es así porque esa es la ubicación natural de las distintas familias que han ido protagonizando los argumentos. Casas de pueblo, lujosos chalets, apartamentos reducidos, castizas viviendas y pisos pintados de verde. Todos ellos han tenido un valor especial en el ciclo y en algunos casos, como *Hay que educar a papá* y en *El calzonazos* se duplica, ya que los protagonistas habitan casas pero también las construyen, sirviendo esta coincidencia para conectar con un contexto de expansión económica y, por otro lado, para reforzar los ideales de todos los protagonistas masculinos, empeñados en mantener unida a la familia, la propia y la ajena, bajo los parámetros patriarcales, encontrando en la casa el símbolo perfecto de esa unión.

Si comenzamos por el principio del film, veremos cómo la introducción arranca en 1900 con unas imágenes de época de la plaza Cibeles, la puerta de Alcalá, la plaza de Cascorro y la calle Toledo, seguidas de imágenes de la I Guerra Mundial, de escenas de caza, de la batalla de flores valenciana, de corridas de toros, de fútbol, de moda, de bailes, de fotogramas de cine y escenas urbanas madrileñas<sup>317</sup>. Todas ellas acompañadas de música de organillo de melodía indudablemente madrileña y de una voz *over* no exenta de ironía que narra que “mientras tanto, los españoles también gastan pólvora pero más pacíficamente, por ejemplo, en el tiro de pichón y

317 En el guion literario la introducción se describe como “una rápida sucesión de imágenes, en celuloide rancia del Madrid de 1900. Para que no haya dudas, un título bordado con una orla muy cursi, muy de la época, señalada 1900. Diversos aspectos de la vida nacional de aquel año” (Coello, Ozores, 1970: 2).



libran sus batallas... de flores, sin más víctimas que las que produce algún que otro ramillete mal dirigido”<sup>318</sup> o que en la “fiesta nacional” “sí que hay pasión” aunque “los toros, ya lo ven, son cada vez más pequeños, con menos fuerza, con menos pitones, unos auténticos borregos”<sup>319</sup>, mientras con sorna también se informa que “acaba de inventarse el «football» [sic], un juego bastante tonto que no sabemos por qué reúne multitudes inmensas. Al último encuentro entre el Moderno y el Madrid asisten 326 espectadores”<sup>320</sup>.

El recorrido histórico prosigue con la moda, con la época de la frivolidad y la sicalipsis, los bailes y el cine, representado en su vertiente más erótica con fotogramas de escenas de películas silentes y del considerado primer beso cinematográfico (*The Kiss*, Thomas A. Edison, 1896). Continúa con imágenes del tráfico de Madrid durante los años veinte donde “hay que jugarse la vida para pasar de una acera a otra” y usa esta imagen para, con un sistema de confrontación del espacio urbano y no urbano que ya conocemos, enlazar con otra imagen que sigue siendo en blanco y negro, pero no urbana, porque “es mejor irse al campo, a doce kilómetros de la Puerta del Sol. ¡Qué paz!, ¡Qué tranquilidad!”.

Con este cambio de ubicación al extrarradio madrileño se abandonan los temas generales y la voz *over* y la imagen se centra en la figura de dos hombres en concreto, dos Severianos, padre e hijo, cultivadores de melones en “una hermosa huerta”. Con la aparición del protagonista, el tercer Severiano, la imagen toma color y el verde intenso de

318 Se está aludiendo al atentado que sufrieron Alfonso XIII y Victoria Eugenia el día de su boda, el 31 de mayo de 1906. Cuando la comitiva pasaba por la calle Mayor de Madrid el anarquista Mateo Morral lanzó una bomba escondida en un ramo de flores que no alcanzó la carroza real, dejando a los reyes indemnes, pero mató a 25 personas entre civiles y militares.

319 Estas críticas no tenían fundamento y se han ido repitiendo de forma continua. De hecho, fueron varios los toreros muertos en los años veinte y treinta, como *Gallito* en 1920, Manuel Granero en 1922 o Ignacio Sánchez Mejías en 1934.

320 Salvo que se indique lo contrario, todos los fragmentos de diálogos incluidos en este capítulo corresponden a *Hay que educar a papá* (Pedro Lazaga, 1971).



Figura 118. Fotograma *Hay que educar a papá*.

los melones penetra en la pantalla, anunciando que se ha llegado a la contemporaneidad. Pero a una contemporaneidad muy concreta, porque el melonar ocupa un primer plano en cuyo fondo aparece el *skyline* madrileño, lleno de altos edificios de viviendas y anunciando la invasión inmobiliaria<sup>321</sup> (fig. 118).

El color lleva aparejado un nuevo registro musical donde García Abril sustituye el monótono organillo anterior por una música con un ritmo más moderno y un *tempo* más acelerado. La celeridad de la voz *over* y los fuertes *zooms* típicos de Lazaga inundan la pantalla. Ha llegado el color, el movimiento, la rapidez, el dinamismo, el progreso, el dinero, la construcción y la expansión inmobiliaria, la compra compulsiva de pisos. Ha llegado el Desarrollismo. La voz *over* emite su última intervención:

321 Como el guion informará más adelante, el antiguo melonar de Severiano se encontraba en Somosaguas, una zona residencial de alto *standing* perteneciente al municipio de Pozuelo de Alarcón. Este municipio es actualmente el de renta más alta de todo el país (ABC, 20/06/2017: s/n, versión on-line). Somosaguas es una zona tradicionalmente habitada por las clases más altas y la nobleza, a diferencia de otras zonas de Madrid que tienen un origen agrícola y que fueron parceladas y edificadas en los años veinte y treinta. Es el caso del distrito de Usera, al otro lado del Manzanares, construido sobre unos terrenos de cultivo del *Tío Sordillo* parcelados a principios del siglo XX.

“Hasta que un día llegó el progreso, la mecanización, el confort, el aire contaminado. Y los sembrados, incluido el melonar de Severiano, se convirtieron en parcelas. Y se inventó una palabra mágica: ur-ba-ni-za-ci-ón. Y empezó la competencia. Viva en el campo con todas las ventajas de la ciudad, respire a pleno pulmón a cuarenta kilómetros de la Gran Vía. Inmejorables condiciones de pago. Doscientas cincuenta mil de entrada y un millón en seis años más banco. Setecientas cincuenta mil más banco, con piscina y calor negro. Dos millones doscientas mil más banco. El hombre de la ciudad había recobrado al fin la paz y el sosiego al volver al campo”.

Si durante la década de los cuarenta el cine había mostrado en pantalla la desigual destrucción urbana bélica y las gravísimas carencias que se vivieron en casi todas las ciudades<sup>322</sup>, especialmente en Madrid, en los años cincuenta el tema de la vivienda se convirtió en recurrente<sup>323</sup>. A lo largo de la década numerosos personajes deambularon por la pantalla mostrando su vida de realquilados, las tristes pensiones en las que malvivían o arrastrando la desdicha de no encontrar una vivienda digna. El film paradigmático de estas producciones es *El inquilino* (J. A. Nieves Conde, 1957), donde Fernando Fernán Gómez se enfrenta a la angustia de ser desahuciado él y su familia sin encontrar una casa donde

322 El problema de la vivienda durante el franquismo ha sido estudiado de forma global y también local dado que cada ciudad tuvo diferentes niveles de destrucción durante la guerra y distintos desarrollos urbanos posteriores. Ver, por ejemplo: Bilbao Larrondo, L. (2016). Debates y controversias en torno a la vivienda en Bilbao (1965-1975). *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 26, 98-119; Fandiño Pérez, R. G. (1999). La vivienda como objeto de propaganda en el Logroño del primer franquismo. *Berceo*, nº 136, 175-192.

323 El deseo de un hogar impregnó también la música. La canción *Mi casita de papel* (música de Francisco Codoñer Pascual y letra de Mercedes Belenguer Machancoses) se popularizó en los años cuarenta y fue interpretada por Jorge Sepúlveda, grabada por la Topolino Radio Orquesta y cantada por Concha Velasco en *Una vez al año ser hippy no hace daño* (Javier Aguirre, 1969). La letra de la canción, muy sencilla, aún el deseo de amor romántico con la posesión del hogar ideal, de la “casita de papel”.

trasladarse antes del derribo de la suya. A causa de la censura, atenta a los mensajes enviados desde la cinematografía, su final acabó estando duplicado: en la versión original la familia se queda viviendo en la calle con sus enseres y muebles y en la versión impuesta la esposa logra encontrar una casa en un barrio con el significativo nombre de La Esperanza, acabando el film con un plano picado que muestra la furgoneta que traslada a la familia a su feliz futuro y que se abre a un plano general donde los altos edificios de nueva construcción se transmutan en una clara propaganda visual de la acción constructiva del Régimen.

Pero un año antes, en 1956, había sido rodada *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1958), cuyo argumento gira alrededor de un inmueble madrileño que actualmente se declararía totalmente insalubre y que, en la diégesis, arrendado a numerosas familias, está a punto de ser declarado en ruina dado su mal estado. Ese es el deseo de su dueño, ya que le permitiría derruirlo y construir un edificio nuevo con el consiguiente beneficio económico, y el temor de sus inquilinos, que “con lo caros que están los pisos”<sup>324</sup> y el problema de que los que han solicitado al Ayuntamiento “van para rato”<sup>325</sup>, se quedarían literalmente en la calle, a pesar de que la mayoría de ellos se encuentran activos laboralmente. Adornado con varias subtramas amorosas paralelas, la esencia del argumento prosigue con el agrietamiento del edificio y el intento por derruirlo de unos bomberos que se encuentran con la resistencia numantina de los vecinos, que plantan cara al dueño y a quien se acerque a desahuciarlos. La cuestión se resuelve con la llegada de un concejal benefactor que les comunica que “desde hoy podrán disponer de nuevas viviendas (...) en la barriada construida por el Ayuntamiento en el Nuevo Madrid (...). Les he traído las llaves y los contratos para que se instalen cuando quieran”<sup>326</sup>. Afirmaciones a las que siguen vítores al Ayuntamiento y al alcalde y la clausura feliz de las historias amorosas.

324 *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1958).

325 *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1958).

326 *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1958).

La llegada del concejal, que consigue lo que no había logrado ni la justicia civil ni el cuerpo de bomberos, es especialmente significativa porque desde la esfera municipal representa al gobierno de la nación y se ajusta a la retórica propagandística elaborada tras la devastación de la Guerra Civil, empeñada en forjar una imagen del franquismo como “reconstructor” de la España posbélica y “constructor” de una Nueva España. Esta atribución, concretizada en la figura de Franco, se componía de un sentido metafórico de recuperación del “auténtico” espíritu nacional y de un sentido material que fue cuajando desde 1938, con la creación del Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones y, posteriormente, con las sucesivas leyes reguladoras, los planes de vivienda, la construcción de obra pública y el desarrollo urbanístico. Un afán constructivo insuficiente durante lustros, pero amplia y regularmente reseñado en el NO-DO. La cuestión de la vivienda adquirió tal importancia que con el Decreto-ley de 25 de febrero de 1957 sobre reorganización de la Administración Central del Estado se creó el Ministerio de la Vivienda “con objeto de agrupar los diferentes Organismos que atienden a resolver los problemas nacionales de la vivienda y el urbanismo” (BOE, 26/02/1957: 1.231)<sup>327</sup>. Sus actividades se prolongaron hasta 1977, año en que fue suprimido<sup>328</sup>.

Frente a las innegables dificultades de los años cincuenta, los sesenta se iniciaron con una serie de medidas gu-

327 La preocupación del Régimen por regularizar la vivienda comenzó en la temprana fecha de 1939 con la creación del Instituto Nacional de la Vivienda (INV) dentro del Ministerio de Acción y Organización Sindical, pasando posteriormente a depender del Ministerio de Vivienda cuando fue creado en 1957. Para regularizar las demandas el gobierno fue promulgando una serie de medidas. Por ejemplo, para adecuarse a la situación de ciudades concretas, como Madrid, se había promulgado el Decreto de 1 de julio de 1955 por el que se autoriza al Instituto Nacional de la Vivienda para desarrollar el Plan de “viviendas de renta limitada” en el término municipal de Madrid, donde “el problema de la vivienda adquiere singular relevancia” y era necesaria la construcción de viviendas “destinadas a la clase media y trabajadora” (BOE, 16/07/1955: 4.315).

328 Se volvió a recuperar en 2004 y se mantuvo hasta 2010, momento en que sus competencias fueron asimiladas por la Secretaría de Estado de Vivienda y Actuaciones Urbanas del Ministerio de Fomento.

bernamentales empeñadas en alentar un *boom* inmobiliario que, aunque nuevamente insuficiente, era presentado como uno de los grandes logros sociales de la década. De forma intermitente pero constante, las inauguraciones de bloques de edificios comenzaron a aparecer en el NO-DO:

“Bajo la presidencia del gobernador civil de Oviedo y con la asistencia del Inspector General del Ministerio de la Vivienda y del alcalde de Gijón, se ha hecho entrega a los beneficiarios de las nuevas casas de Pumarín. Los bloques de edificios contribuyen notoriamente a la resolución del problema de la vivienda, proporcionando albergues cómodos y confortables a numerosas familias. Buen ejemplo de la eficaz política social del Régimen. Esta barriada reúne excelentes características de urbanización y es una prueba más de la intensa y activa labor que se realiza, incrementando la construcción de las nuevas moradas de tipo funcional pero dotadas de línea bella y airosa” (NO-DO, nº 916-B, 25/07/1960).

La construcción de “barrios dirigidos” y nuevas barriadas y sus pomposas entregas de llaves se convirtieron en relativamente frecuentes<sup>329</sup>. Tres meses después de la anterior noticia se informaba que: “En el madrileño Cerro de San Blas, la esposa de su excelencia el jefe del estado, presidenta del Patronato del Carmen, recibe 124 viviendas con destino a los beneficiarios de dicha entidad” y que “en otro poblado dirigido, el de San Cristóbal de los Ángeles, situado en el término de Villaverde, después de contemplar los bloques construidos, se le muestra la maqueta del poblado en que se alzarán varios cientos de viviendas con destino al Patronato de Nuestra Señora del Carmen” (NO-DO, nº 930-B, 31/10/1960). Y más: “En el polígono bilbaíno de Ocharcoaga se construyen en plan acelerado 3.672 viviendas cuyas obras

329 La construcción también se dio en el ámbito rural a través del Instituto Nacional de Colonización, creado en 1939 y responsable de la reordenación agrícola y de la construcción de más de 300 “pueblos de colonización” por todo el país. Ver: Rabasco, P. (2009). La planificación en la construcción de los poblados del Instituto Nacional de Colonización. *Informes de la Construcción*, vol. 61, 515, 23-34.

son visitadas por el ministro del departamento. En la casa consistorial y sobre una maqueta, el proyecto del gran Bilbao es contemplado por el señor Martínez Sánchez-Arjona, que se esfuerza en impulsar el ritmo de la edificación en esta ciudad” (NO-DO, nº 934-B, 28/11/1960).

Los actos oficiales de la entrega de llaves a los ciudadanos que tenían acceso a las viviendas protegidas de nueva construcción siguieron apareciendo en la sección de actualidad española del noticiario e imágenes de barriadas con el cielo recortado por altos bloques de edificios empezaron a ser familiares<sup>330</sup>. Con el devenir del tiempo, a Franco, a su esposa y al ministro de la vivienda se sumaron los príncipes de España como maestros de ceremonias de las inauguraciones de las fases de viviendas que brotaban por todo el estado. Por ejemplo, en 1970 los príncipes Juan Carlos y Sofía asistieron en Aluche a la entrega de llaves de 391 viviendas de la cooperativa de obreros de la construcción (NO-DO, nº 1428-A, 18/05/1970).

Todas estas nuevas construcciones se inscribían dentro del “Plan de la Vivienda 1961-1976”, el cual se dio a conocer a la ciudadanía a través de una exposición de planos y maquetas en el Ministerio de la Vivienda. La exposición fue convenientemente filmada y tuvo su correspondiente espacio en el NO-DO, donde se ratificaba la voluntad gubernamental de construir hasta 1976 la cifra de 3.713.900 nuevos hogares, con lo cual “quedará resuelto el problema en España” (NO-DO, nº 1007-B, 23/04/1962). Efectivamente, el gobierno pretendía subsanar el déficit inmobiliario con la construcción de una media de 230.000 viviendas anuales, cantidad que los sociólogos redactores del informe FOESSA de 1965 ya consideraban insuficiente, calculando que el crecimiento debía situarse en 271.000 nuevas viviendas por año, ya que también tenían en cuenta el estado de antigüe-

dad del parque inmobiliario ya construido, parte del cual databa de antes de 1900 (FOESSA, 1966: 200).

Esta fue la decisión más importante tomada por el gobierno, la de materializar lo establecido en la anterior Ley de Vivienda de Renta Limitada de 15 de julio de 1954 con la promulgación de la Ley 84/1961 de 23 de diciembre sobre Plan Nacional de la Vivienda para el periodo 1961-1976. Con esta ley se inauguraba la década de los sesenta y se establecía una normativa que, de forma muy optimista, pretendía cubrir tres lustros y llegar hasta 1976. Este plan preveía “la construcción en cada año del número de viviendas que corresponda a los años respectivos” y “según las necesidades de cada provincia” (BOE, 28/12/1961: 18.215), estableciéndose para los cuatro primeros años que en 1962 se construirían 139.603 viviendas, en 1963 serían 150.518, en 1964 otras 162.144 y en 1965 aumentarían a 175.051 (BOE, 28/12/1961: 18.216). En total, se calculó que hasta 1976 se edificarían “3,7 millones de viviendas, lo que supone un ritmo de construcción media anual de 232.000” (FOESSA, 1970: 1.104).

En 1966 un nuevo informe amplió el número a 4,3 millones, una cantidad más acorde a las necesidades reales de la población (FOESSA, 1970: 1.104), pero que seguía siendo insuficiente para los sociólogos autores del informe que en 1970 dedujeron que el Plan de 1961 fue un fracaso y “nos deja en carne viva este problema general de la vivienda, que parece no tener una fácil solución” (FOESSA, 1970: 1.104). El déficit en el número de hogares habitables disponibles, sobre todo en áreas urbanas, no logró, efectivamente, ser paliado y la cuestión de la vivienda se convirtió en el “problema” de la vivienda, que fue transitando durante todo el Tardofranquismo. Una parte de dicha dificultad era la antigüedad de parte de los inmuebles, más evidente en ciertas ciudades de provincias, y su confrontación a los mayores niveles de casas de nueva construcción en otras ciudades, situación que creaba una brecha claramente geográfica en el desarrollo inmobiliario (FOESSA, 1970: 1.106)

A pesar del autobombo del gobierno, era tan evidente que no se habían logrado los objetivos iniciales que en 1972

330 En el NO-DO aparecieron 182 noticias relacionadas directamente con el tema de la vivienda (Todas las emisiones se pueden consultar en la página Web: <<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/>>). Su frecuencia, duración, contenido y jerarquización por importancia responde a la generalizada falta de criterios estables con que se organizaba el resto de noticias en el NO-DO (Tranche, Sánchez-Biosca, 2006).



Figura 119. Fotograma de *El verdugo*.

se reconocía que “el estado ha realizado un gran esfuerzo en este campo, esfuerzo que no ha tenido a veces los resultados apetecidos, pues si bien sobran viviendas de lujo, sigue existiendo déficit de viviendas de renta media y baja” (NO-DO, nº 1538-A, 26/04/1972). Pero el estado no podía cejar en su lucha, por lo que “el III Plan de Desarrollo se propone, pues, afrontar decididamente este problema, reconociendo prioridad absoluta a la vivienda de tipo social, es decir, aquella que responde a las necesidades reales de la población menos favorecida económicamente” y “el plan prevé la construcción directa de 120.000 viviendas de carácter social y de un millón más acogidas al régimen de protección social” (NO-DO, nº 1538-A, 26/04/1972).

Este optimismo impregnó las producciones cinematográficas y frente al neorrealismo blanquinegro de los años cincuenta, las parejas y las familias de ficción de los sesenta comenzaron a acceder a espaciosos pisos, a la firma de letras y a la adquisición de modernos electrodomésticos que completaban el sueño del español medio. Esta nueva forma de vida, que inequívocamente se asociaba al progreso y se basaba en la adquisición a plazos de una vivienda y de todos los elementos que el mercado ofrecía para amueblarla, fue calando en el cine popular, desde la sutileza de la aparición de un electrodoméstico en una escena a la explosión de la casa moderna que supuso *Las*

*que tienen que servir* (José María Forqué, 1967) —donde, aunque para americanos, se mostraba el *sumum* de la modernización del hogar—, al sueño de las parejas de ficción por poseer piso propio, incluidas las escenas de visitas a las obras de los edificios (*El verdugo*, García Berlanga, 1963)<sup>331</sup> (fig. 119).

El tema llegó a ocupar la totalidad de la trama en manos del propio Lazaga en films como *¡No firmes más letras, cielo!* (1972), donde la ansiedad consumista de los personajes femeninos, esposa y suegra del protagonista, llegaba a arruinar al hombre de la casa, o de Mariano Ozores y su *Venta por pisos* (1972), cuyo título no deja lugar a dudas del tema del argumento, siendo una comedia que ahora casi constituye un documental sobre la venta inmobiliaria de obra nueva en el inicio de los setenta<sup>332</sup>.

Pero el tema de la construcción inmobiliaria y del desarrollo urbanístico era demasiado complejo para que se presentase de una sola forma y se abría a distintos puntos de vista. Por ejemplo, al triple abanico que suponen los films que recogen las vicisitudes de los futuros propietarios, de los hombres que con sus manos levantaban los edificios (*La piel quemada*, Josep María Forn, 1967) y de los constructores que hacían un gran negocio con la revalorización del suelo rústico.

En *Hay que educar a papá*, igual que haría después en *El calzonazos*, el punto de atención pasa al de los promotores inmobiliarios, al de los hombres que estaban detrás de los bloques de edificios, de los chalets periféricos y del ensanchamiento de la ciudad. Tanto Severiano en *Hay que educar a papá* como Juan en *El calzonazos* se dedican a la promoción de viviendas, siendo la única profesión del protagonista que

331 En el caso de *El verdugo*, el anhelo de comprar un piso se convierte en el objetivo capaz de doblegar la voluntad de un hombre hasta convertirlo en un engranaje de la represión de la dictadura.

332 Las razones de la adquisición de un piso en el film son variadas para ampliar el interés argumental: una tía y una sobrina que van a cerrar la pensión de citas que regentan, un empleado que necesita medrar en el trabajo, una pareja de viudos de mediana edad que quieren casarse y una pareja que también lo necesitan para formalizar su unión.

se repite en el corpus<sup>333</sup>. De esta forma, el matrimonio formado por Severiano y Venancia no se incluye en el grupo de personajes que necesitan buscar un piso nuevo, ni necesita reunir el dinero de la entrada del mismo, ni hacer malabarismos con la economía familiar para acceder a una nueva vivienda que los saque de la calle Toledo, porque se trasladan a un chalet de su propiedad, con todo el aparato simbólico que este cambio conlleva.

El hecho de que la empresa constructora de Severiano se haya centrado en los chalets de urbanización y no en los edificios de pisos permite que el traslado del matrimonio a uno de ellos conecte con el hotel de la calle Goya de la obra teatral original y permite mostrar el gran salto que han dado en la escala social pero, de paso, muestra la polaridad de la situación de la vivienda en ese momento, donde se combinaban las dificultades de las clases populares para acceder a la compra de una vivienda y la creación de zonas de lujo.

De esta manera, se ofrece una visión parcial del ámbito inmobiliario del mundo referencial centrado en las urbanizaciones del extrarradio madrileño, pero sin que se constatará que ese mundo era síntoma de las desigualdades que se daban en el acceso a la vivienda en una realidad social marcada por el asentamiento de la clase media. En el film la problemática de la vivienda no se contempla, se ofrece una imagen parcial del desarrollo urbanístico madrileño que contiene como un logro social que Severiano y Venancia puedan abandonar su vetusto piso de La Latina y trasladarse a su enorme chalet de Somosaguas. Las dificultades de parte de la sociedad para acceder a una vivienda mínimamente habitable y asequible económicamente y los procesos de compra están ausentes. Con esta parcialidad, el film conecta con una visión reduccionista de los procesos económicos desarrollistas, mostrando solamente una parte que favorecía a una parte muy pequeña de la sociedad.

333 Si durante la Posguerra la idea de la reconstrucción había planeado por todo el aparato discursivo oficial, la idea de la construcción aparece en los sesenta ligada al levantamiento de casas y bloques de edificios, pero formaba parte de una idea de regeneración más amplia.



Figura 120. Fotograma de *Hay que educar a papá*.

Efectivamente, durante la segunda mitad de los años sesenta hubo un aumento en la demanda de viviendas y de otros tipos de inmuebles relacionados directamente con el incremento exponencial de la población fija y transitoria del turismo. Por una parte, el generalizado aumento en el nivel de vida permitió materializar la necesidad social de poseer en propiedad una casa, los movimientos migratorios rurales a los núcleos urbanos determinaron la necesidad de absorber su presencia y el turismo obligó a la construcción de hoteles y apartamentos para ofrecer a los extranjeros las condiciones necesarias para su bienestar y fidelización. La disminución en los niveles medios demográficos y la salida de mano de obra hacia otros países europeos no mermó la necesidad, ya que, aunque más reducidas, las familias seguían el modelo nuclear y requerían una casa propia y los emigrantes, en gran medida, lo eran con voluntad transitoria y constituían solamente una parte de la familia, quedando el resto de ella en España.

Pero estos datos se refieren a viviendas en general, presuponiendo que se trataría de bloques de edificios, mientras que en *Hay que educar a papá*, como hemos señalado, el protagonista es una modalidad concreta de inmueble: el chalet individual que conforma las urbanizaciones del extrarradio madrileño (fig. 120)<sup>334</sup>.

334 Una modalidad distinta fue la segunda residencia en la sierra madrileña, protagonista del film *Las verdes praderas* (J. L. Garcí, 1979), donde se evidencia la falsedad y frustración del “sueño burgués”.

Una falsa promesa de recuperación del modo de vida rural en el ámbito urbano – “viva en el campo con todas las ventajas de la ciudad” –, solamente accesible a un número más que reducido de ciudadanos y que en realidad encerraba la pertenencia a una élite alejada de cualquier actividad rural. La existencia de este tipo de vivienda de obra nueva, de gran tamaño, con jardines anexos y orientada a las clases medias-altas y altas, ya había aparecido en *Abuelo Made in Spain*<sup>335</sup> y formaba parte de la problemática permanente perpetuada por unas directrices gubernamentales empeñadas en los datos cuantitativos pero no en los cualitativos. Se primaba más mostrar, con un sentido muy propagandístico, el éxito en el número de viviendas construidas que su accesibilidad por parte de las capas menos favorecidas de la sociedad. De esta forma, los edificios de pisos seguían siendo insuficientes para acoger a los habitantes propios y a los emigrantes rurales, produciendo un “contraste entre un exceso de viviendas de lujo y la escasez de viviendas modestas” (FOESSA, 1970: 1.105).

La clave del film que nos ocupa reside en la combinación de la naturalidad y facilidad del desarrollo económico de Severiano, quien solamente tuvo que convertir su melonar en un terreno urbanizable, obviando a su vez dicho proceso y las vicisitudes que es posible que tuviese que solventar, con las dificultades que sí le plantea su nuevo estatus social. La elipsis temporal que conecta al Severiano que aparece en pantalla midiendo con sus propias zancadas el melonar familiar con el Severiano dueño de una inmobiliaria y con 40 millones en el banco, elude todo el proceso de fundación y puesta en marcha de la empresa, presentando de forma directa los beneficios del desarrollo económico.

Veamos con qué naturalidad Severiano habla con su hija sobre su patrimonio, acumulado en el tiempo extradiegético que va desde su imagen en el melonar de la introducción con voz *over* hasta la conversación que tiene lugar en su castiza casa del centro de la ciudad:

335 El chalet donde vive Nieves, una de las hijas de Marcelino, es amplio, moderno, con un gran jardín y con piscina.

— Julia: Papá.

— Severiano: ¿Qué?

— Julia: Dime la verdad. ¿Tienes dinero?

— Severiano: Unos sesenta duros. Cómo acabo de echarle 15 litros a la furgoneta...

— Julia: Te estoy hablando en serio. Llevamos casi tres años estudiando en Inglaterra, en los mejores colegios.

— Severiano: Sí...

— Julia: Si no teníais dinero para pagarnos una educación así, ¿por qué lo habéis hecho?

— Severiano: Tú lo que quieres saber es si tengo dinero en el banco, ¿no?

— Julia: ¡Claro!

— Severiano: Pues tranquilízate porque precisamente en el banco es en el único sitio donde me llaman don Severiano.

— Venancia: Tu padre tiene el riñón bien cubierto.

— Severiano: Sí, (risas).

— Julia: Entonces, ¿tienes mucho dinero?

— Severiano: Pero bueno, ¿es que me vas a hacer la declaración de la renta? (A la criada): ¡Y tú a la cocina, eh!, ¡que estás siempre de radioyente!

— Criada: Sí, señor, ahora mismo me voy, como si a una le importara lo que se habla en esta casa...

— Julia: Perdona papá, pero cuando os vi en Barajas, y la furgoneta y esta casa... me llevé un susto terrible.

— Severiano: Pues puede que el conde se asustase más. Por eso se le cayó la lupa.

— Julia: No, ellos son muy ricos, tiene muchos negocios.

— Severiano: Pues nosotros, modestamente, aparte la constructora, la urbanización y alguna que otra cosilla, pues... andaremos por... por los cuarenta...

— Julia: ¡¿Millones?!

— Severiano: Hombre, no van a ser duros, (risas). Pero eso, aquí el que lleva las cuentas es el Isidro.

— Venancia: Tu padrino...

— Julia: Entonces, ¿por qué seguís viviendo aquí, en un piso interior, sin aire, sin luz?

— Severiano: Porque aquí en esta casa hemos vivido toda

la vida y se está muy bien. No falta de nada. ¿O es que nos falta algo, Venancia?

— Venancia: Tenemos televisión y túrmix”.

Y Julia concluye:

“— Julia: No, papá, tienes que cambiar. Aunque solo sea por mí. Por nosotros”.

En esta conversación entre el matrimonio y su hija que acaba de llegar a Madrid encontramos varias cuestiones interesantes. En primer lugar, se muestra con naturalidad y así lo expresa Severiano, que su patrimonio lo sitúa en una posición más que desahogada. Se expone de forma directa el resultado de la anterior conversión del melonar en una urbanización, obviando los problemas que haya podido tener una persona tan evidentemente iletrada y poco educada formalmente como es Severiano. Su acceso a una clase media más que acomodada y su capital en efectivo acumulado parece ser reflejo y consecuencia de los avances que en materia financiera y económica estaba teniendo el país, como si esa remontada fuese común a todas las clases sociales y fuese posible para cualquier ciudadano de azada y boina. Como si cualquier “paleto de extrarradio” pudiese convertirse de la noche a la mañana en un empresario de cuenta corriente abultada y el acceso a la clase media-alta no encontrase ninguna barrera en su camino. La conversión de Severiano, de huertano melonero en promotor inmobiliario, es la condensación de las aspiraciones de todos los ciudadanos que pensaban que avanzar consistía en tener acceso a todos los bienes de consumo que ofrecía la modernidad urbana. Para el matrimonio lo importante no son los 40 millones en el banco, de los cuales no saben ni la cifra exacta, sino la satisfacción de “tener el riñón bien cubierto” y tener también televisión y túrmix, es decir, de haber podido colmar las necesidades consumistas de la nueva forma de vida desarrollista. Porque incluso tienen teléfono, cuando en 1965 solamente un 31% de los hogares urbanos lo poseían (FOESSA, 1966: 211).

Pero esta transición, mostrada como si fuese el resultado natural de una evolución general e ineludible que no

parece dirigida por nadie, no acaba de ser perfecta, ya que el matrimonio ha accedido al mundo de los electrodomésticos pero no ha acabado de asimilar la riqueza que poseen y no viven acorde a ella. Teniendo en propiedad una promotora y una urbanización, permanecen apegados físicamente a una vivienda que a todas luces peca de anticuada y que no de forma casual se ubica en el corazón de la ciudad, creando la paradoja de ser los constructores pero no los habitantes de las nuevas edificaciones de extrarradio. Tiene que ser Julia, representante de la nueva generación, la que los empuje a dar el último paso en la asimilación de su riqueza y les haga vivir en el hogar que pueden permitirse. Lo que ocurre es que el avance en el disfrute del ámbito económico y material llevará aparejada una serie de cambios en la forma de vida para los que el matrimonio no está preparado.

#### 4.2.3

### **De los barquitos de pan al chófer filipino. Transformación en el seno familiar**

Mientras que en los países occidentales desarrollados los cambios demográficos y sociales tuvieron lugar al final de la segunda mitad del siglo XX, sobre todo tras la II Guerra Mundial, España permaneció anclada a una estructura social más arcaica ligada al único gobierno de corte fascista que sobrevivió en Europa. El país no accedió a la modernidad hasta mediados de los años sesenta y este atraso determinó que los cambios llegasen al país de forma retardataria y, más importante aún, que se aplicasen con una rapidez y celeridad ausente en el resto de países, impidiendo un ajuste gradual y provocando una necesidad de adaptación extraordinaria. Los cambios económicos y sociales se condensaron en un espacio de tiempo tan breve que los ciudadanos vieron cómo sus estructuras variaban dentro de una misma generación, sin casi tiempo de comprenderlas y asimilarlas.

Con la línea genealógica expuesta en el prólogo del film y de forma muy visual, se muestra la gran diferencia entre



la vida de los tres Severianos, ya que el tercero, el protagonista, es el que, yendo acorde a su contexto, transformará el melonar en una parcela urbanizable, consiguiendo a la larga un patrimonio consistente en una empresa constructora, una urbanización y unos cuarenta millones de pesetas en efectivo guardados en el banco. Unas sumas más que respetables en una ciudad donde un piso nuevo podía costar menos de un millón de pesetas<sup>336</sup>.

Estas dificultades y la distancia generacional que se produce entre unos padres que han dado el salto económico, pero no el social, y unos hijos que han disfrutado de una educación reglada, un contacto directo con clases sociales más altas y otras realidades foráneas, es la esencia de *La educación de los padres* que se adaptó al contexto desarrollista de la versión cinematográfica de Lazaga<sup>337</sup>. Los mismos problemas que tenían Severiano y Venancia para entender las nuevas formas de vida que afloraban a su alrededor y afectaban directamente a sus hijos, eran los mismos que atravesaba la sociedad española, obligada a un desarrollo vertiginoso en el plano social, económico, cultural y religioso. Y para aumentar la peculiaridad del caso español, todo

336 Por ejemplo, a principios de 1970 se anunciaban pisos de hasta un millón de pesetas en la calle Doce de Octubre y Calle Toledo, de uno a dos millones en la calle Mayor, calle Matías Turrión y Reyes Católicos, de dos a tres millones en calles San Bernardo, Gutiérrez Solana, Alberto Aguilera, Matías Turrión, Fuencarral y Paseo de la Habana, de tres a cuatro millones en la calle Segre y hasta seis o siete millones en el Paseo de la Castellana (*ABC*, 28/01/1970: 76). Otras zonas de Madrid resultaban más económicas: la segunda fase del edificio Maudes 15, en Cuatro Caminos, se anunciaba en la prensa como una oportunidad de vivir en Madrid por el precio de 150.000 pesetas de entrada y 550.000 pesetas restantes con facilidades durante cuatro años (*ABC*, 11/12/1970: 104).

337 El tema del contacto con costumbres foráneas que contrastan con las propias y la defensa de las primeras por considerarlas más avanzadas, tiene antecedentes en la literatura española, por ejemplo, la obra de teatro *Un loco hace ciento. Comedia en un acto en prosa para servir de fin de fiesta*, de María Rosa de Gálvez, editada en 1801. En la obra la autora expone el exagerado gusto por lo francés de algunos personajes frente a lo castizo. Pero el tema es anterior y se retrotrae al siglo XVIII, cuestión explicada en: Díaz-Marcos, A. M<sup>a</sup>. (2010). Ciudadanos del mundo: cosmopolitismo, civilización y barbarie en *Un loco hace ciento*. *Anagnórisis: revista de investigación teatral*, nº 1, 104-129.

este rápido proceso tenía lugar bajo el palio de una dictadura empeñada en perpetuarse y que conservaba intacta toda la vertebración de su aparato represor.

De este modo, la presencia de transformaciones económico-sociales en un espacio de tiempo tan breve, palpable en la realidad de los años sesenta y principios de los setenta constituye, precisamente, una de las esencias argumentales del guion de *Hay que educar a papá*. Traspasando el enfrentamiento original entre unos hijos educados en un ambiente extranjero y unos padres pegados a su casticismo, el film se aproxima de forma extraordinaria a su contexto al convertir a Severiano y a Venancia en el paradigma del español medio sometido a las transformaciones de su entorno, con un proceso de adaptación medidamente exagerado e hiperbólico para lograr el tono de comedia que planea por todo el corpus.

Para que la transformación general del país se encarne en los dos personajes protagonistas se hace necesario, a nivel narrativo, explicitar de todas las formas posibles la transición por la que pasan y recurrir al contraste entre su forma de vida al inicio del film y su rápida y profunda evolución durante el metraje restante. Para examinar la caracterización inicial de los protagonistas recurriremos al análisis de una de las primeras escenas.

Tras la introducción, la voz *over* cesa para dar paso a los títulos de crédito, a la música de García Abril y, posteriormente, a la acción, que comienza con Severiano y Venancia viajando hacia el aeropuerto de Barajas en una vieja furgoneta gris rotulada con las palabras “Urbanización «El sosiego»”. La primera frase que pronuncia Venancia ya anticipa uno de los elementos que va a adquirir importancia en la posterior evolución de ambos. Veamos el diálogo, banal pero premonitorio:

— Venancia: ¿Y los calcetines? ¿Te los has cambiado?

— Severiano: No, ¿por qué?

— Venancia: Porque son rojos y no van bien con el azul.

— Venancia: Los calcetines no me se van a ver. Además, que me figuro que los chicos, digo yo, me abrazarán, me besarán, pero no me se van a tirar a los pies.” [sic].

Esta dejadez en cuidar el aspecto físico y la forma de vestir de ambos servirán de contrapunto a la nueva imagen que adquirirán durante su nueva vida en el chalet de Somosaguas. Severiano aparece en su furgoneta vestido con traje oscuro de rayas, camisa de cuadros abrochada hasta el cuello y boina, un *look* que no desentonaría en Calacierva



Figuras 121, 122 y 123. Fotogramas de *Hay que educar a papá*.

o en Valdemorillo del Moncayo. Su esposa viste de forma equivalente, apenas maquillada y con el pelo recogido, con un sencillo conjunto de blusa y falda y una chaqueta de punto gris. Un aspecto más que similar al que había ofrecido en su papel de ama de llaves en *¡Se armó el belén!* (fig. 121 y 122).

Hasta ahora, nada parece indicar que el nivel de vida de ambos pueda ser alto, dando la impresión de ser un matrimonio de clase social baja, idea reforzada con la forma de expresarse de Severiano, que vuelve a recuperar un habla sin acento aragonés pero poco refinada y con llamativas incorrecciones lingüísticas, así como poblada de expresiones en desuso o propias del ámbito rural. Toda esta construcción iconográfica de los personajes, sumada a la desvincijada furgoneta –motivo de mofa de otros conductores– y la forma tosca de comportarse –Severiano vuelve a parecer un “pez fuera del agua” en el aeropuerto– son confrontadas con las figuras de los condes de Ronda, que aparecen en el mostrador del aeropuerto y se colocan justamente detrás de Severiano y Venancia, él detrás de él y ella detrás de ella, jugando con la escala, ya que los condes son ostensiblemente más altos que el matrimonio protagonista (fig. 123).

La diferencia de altura, visualmente explotada, es aprovechada para crear un chiste verbal:

— Conde: No creo que ningún palurdo tenga que darme lecciones de civismo.

— Severiano: ¡Anda, mi madre! ¡Y a lo mejor de boxeo!

— Condesa: ¡Por dios, Juan! No descendas a discutir con cierta gente.

— Venancia: Si lo de descender lo dice porque mi marido es bajito, yo le aúpo...

— Severiano: No te metas, Venancia, que esto es cosa de hombres...

— Conde: Sí, no se preocupe, Venancia.

— Severiano: ¡Oiga, sin cachondeo, eh! ¡Que se llama así mi mujer!”.

Y sirve también para crear una jerarquía entre las dos parejas, ya que la cámara se sitúa a la altura del matrimonio protagonista, enfocando de forma levemente contrapicada

a los condes cuando entran en el contraplano, consiguiendo así que el espectador adopte el punto de vista de Severiano y de Venancia. La elección de Jaime de Mora y Aragón (1925-1995) para dar vida al conde de Ronda conseguía redoblar el talante aristocrático del personaje y diluir la frontera entre este y la persona real, ya que el aspecto y la maneras que muestra en el film son prácticamente las mismas que las que lucía en su agitada vida pública<sup>338</sup>.

Tras eliminar una escena del guion literario (“La secuencia 4 transcurre en el interior de la torre de mando del aeropuerto de Barajas. Severiano y Venancia han llegado hasta el interior de la torre de control subiendo una escalera y los encargados del control aéreo les dicen que salgan” (Coello, Ozores, 1970: 17)), se pasa a la escena siguiente en la que los condes reciben a su hijo y conocen a Julia, quedando definida también su actitud, ya que descubren al espectador que tienen un interés sospechoso por la potencial fortuna de Severiano.

Con esta escena, el aeropuerto como no-lugar vuelve a recuperar su identidad de lugar al convertirse en un espacio donde transcurren nudos narrativos importantes. La aparición de los medios de transporte en la cinematografía ha sido constante, y no en vano tanto el cine como el automóvil y el ferrocarril son algunos de los grandes inventos que nacieron en el siglo XIX, pero en los films de Lazaga tienen un perfil simbólico particularmente explotado en ejemplos como *Sor Citroen* y a lo largo de parte del corpus. En los films interpretados por Martínez Soria el tránsito por los aero-



Figura 124. Fotograma de *Hay que educar a papá*.

puertos se repite y constituye uno de los lugares donde el protagonista toma contacto con otras realidades, siendo, al mismo tiempo, uno de los escaparates de la modernización del país, que aparentemente dejaba de estar aislado. Los protagonistas salen de aeropuertos, las turistas entran por ellos, parecen ser el reflejo de un tránsito con el exterior que se presenta como total pero que en realidad era limitado y unidireccional, ya que no todos los españoles podían viajar y, mucho menos, al extranjero<sup>339</sup>.

El aspecto de la hija, moderno y más acorde con los condes, también contrasta con el de sus padres, creando un alejamiento que se refuerza con el cristal que les separa en la terminal cuando se reencuentran (fig. 124).

La desilusión que Julia no puede ocultar cuando ve a sus padres y sufre el desplante de Toni se acentúa cuando llegan al hogar familiar, situado en el número 3 de la calle Arganzuela, frente a la conocida como Fuentecilla y colindante con la calle Toledo, en el barrio de La Latina. El piso, antiguo, de altos techos y decoración barata y abigarrada, desilusiona

338 Jaime de Mora y Aragón Fernández del Olmo y Carrillo de Albornoz fue un noble español muy popular por pertenecer a la *jet-set* marbellí y encarnó el estereotipo de aristócrata de abolengo, usando monóculo, elaborada perilla, pañuelo, bastón y trajes de corte tradicional pero de colores llamativos. Entre sus variadas actividades figuró la de actor de reparto y de publicidad. El propio Severiano alude a esta última faceta cuando hace un comentario sobre el conde: “¿El de la perilla? ¡Anda, pues yo juraría que lo había visto anunciando algo en la tele!”. Su inclusión, interpretando un papel tan parecido a la vida real (salvo la vertiente de estafador), resulta hasta redundante y acorde a la univocidad del film. En el film *Jenaro, el de los 14* (Mariano Ozores, 1974), volvió a interpretar un papel similar.

339 La movilidad femenina era más reducida todavía, porque las mujeres estaban obligadas a vivir dónde el esposo tuviese su residencia y no tenían pasaporte propio, estando incluidas en el de sus maridos. Un buen resumen de la legislación que afectaba a las mujeres se encuentra en: Moraga García, M<sup>a</sup> Á. (2008). Notas sobre la situación jurídica de la mujer en el franquismo. *Feminismo/s*, n<sup>o</sup> 12, 229-252.

todavía más a Julia, quien pensaba que sus padres se habían trasladado a vivir a un chalet en Somosaguas.

Hasta aquí, Severiano reproduce el mismo habla (castizo y sin acento aragonés), forma de comportarse, modales y vestimenta conocidos por el público, porque su figura consiste en una reinterpretación del estereotipo creado por Agustín Valverde. Las fricciones que surgen con su hija –su hijo todavía no ha aparecido en escena– se transmiten en lo banal:

- “— Julia: ¿Pero, qué estás haciendo?  
 — Severiano: Barquitos, ¿es pecao?  
 — Julia: No, pero el pan se come y el café se bebe.  
 — Severiano: ¡Y los caramelos se chupan! ¡Mira esta...!” [sic].

Pero también en lo trascendente:

- “— Venancia: Pero ahora se trata de la felicidad de tu hija.  
 — Severiano: ¡Je! ¡Tú te has empeñado en ser condesa madre!  
 — Venancia: No es eso, pero les hemos educado a lo grande y no podemos obligarles ahora a vivir como hemos vivido nosotros. No se puede dar langosta de primer plato y boquerones de segundo.  
 — Severiano: Sobre todo porque sería mucho pescao.  
 — Julia: ¡Déjalo, mamá! Si no lo comprende. Es mejor lo que yo te he dicho.  
 — Severiano: ¿Pero qué le has dicho?  
 — Julia: Vosotros podéis seguir viviendo aquí, tan felices, en esta cocina que huele a repollo y haciendo barquitos, pero yo me voy.  
 — Severiano: ¿Que te vas? ¿A dónde?  
 — Julia: A un apartamento, ya he visto uno muy bonito en Doctor Fleming. Y no te preocupes por el alquiler, me he buscado unas clases de inglés y me las pagan muy bien, por cierto.  
 — Severiano: ¿Que te vas a ir a vivir a un apartamento, tú sola?

— Julia: ¿Por qué no? ¡No aguanto más esta casa! No estoy acostumbrada a esa vida que a ti te encanta. No sé por qué teniendo tanto dinero...

— Venancia: Es verdad, ¿para qué lo quieres?

— Severiano: ¿Tú también? ¿Te has buscado otro apartamento?

— Venancia: Ahh...

— Julia: No. Aquí la que sobra soy yo, por eso me voy.

— Venancia: ¿Vas a dejar que se vaya?

— Severiano: ¡No! ¡Claro que no! A lo mejor tienes razón, ¿eh? Lo que pasa es que yo nunca he sabido gastar dinero, solo ganarlo, eso sí. Pero, que se vaya sola a un apartamento... ¡no!, ¿pa qué?, ¿qué queréis, vivir a niveles uropeos, como se dice? Pues ahora verás...” [sic en todo el texto].

Tras estas iniciales desavenencias, Julia logra imponer su voluntad de trasladar a sus padres de casa y ella misma, en ausencia de Esteban, supervisa todo el proceso de adaptación porque “la educación de los padres es obligación de los hijos” y aconseja a su padre que aprenda inglés, a su madre que reciba clases de francés y a ambos que cambien su aspecto exterior y sus modales.

Cuando comienza la transformación del matrimonio la evidencia de la primera fractura entre su nueva vida y la anterior tiene lugar en la escena de la plaza de Cascorro, que resume el tipo de ocio popular del personaje estereotipado y tiene su acción antagónica en las carreras de caballos que disfrutará posteriormente junto a los condes.

Después de ver en pantalla que Venancia ya se encuentra en el chalet de Somosaguas, suena la tonadilla de organillo del prólogo, la de indudable aire madrileño, y un plano general se abre con un *zoom* de retroceso desde la estatua de Eloy Gonzalo García en la plaza de Cascorro, en el barrio de El Rastro. Estos breves segundos que dura el plano de situación sirven para reubicar al espectador en el corazón de la capital y romper con la secuencia anterior, que había tenido lugar en el nuevo chalet. A través de un corte de montaje, el plano general que muestra el lateral de la estatua conecta con el interior de una tasca que, al aparecer en pantalla a



Figura 125. Fotograma de *La ciudad no es para mí*.  
Figura 126. Fotogramas de *Hay que educar a papá*.

continuación, situamos en la misma plaza. En la tasca se encuentra Severiano y tres amigos jugando al mus y el primero aparece en un primer plano similar a la primera aparición en pantalla de Agustín Valverde jugando al *tute* en el bar de Calacierva de *La ciudad no es para mí* (fig. 125 y 126).

Ambas escenas, alejadas por la ubicación espacial (Calacierva y Madrid) y por el uso del respectivo blanco y negro y color, están rodadas de una forma muy similar, ya que tras un corte por montaje la cámara recoge el plano medio de ambos protagonistas y se abre a un plano más general a través del uso del *zoom* de alejamiento, encuadrando a los correspondientes correligionarios de cada personaje, unos ubicados en el bar de Calacierva y otros en la plaza de Cascorro.

Hasta esta escena en la tasca, y aunque Severiano se halla en una posición económica presumiblemente superior a la de sus compañeros de juego, parece ser que esa

jerarquización no interfería en su homosociabilidad y su camaradería masculina, pero cuando comienzan los cambios derivados de su traslado de residencia, es cuando se introduce la brecha en su grupo social, ya que mientras discuten con el argot propio del juego, hablan sobre la nueva vida de Severiano con cierta sorna:

- Isidro: ¿Qué, os habéis mudao al chalet?  
 — Severiano: Lo están arreglando entre la madre y la hija. A mí no me dejan ni ir por allí.  
 — Isidro: ¿Y cómo le vais a poner por fin?  
 — Severiano: Julita dice que “carnaval estrich”. Que no sé lo que es. Pero Venancia prefiere que se llame “villa Severiano”.  
 — Isidro: Pues yo creo que habiendo nació tú allí, lo que tenías que ponerle es “el melonar”.  
 — Risas.  
 — Severiano: A ti lo que te pasa es que te cae mal que los demás vayamos con el pograma y estemos incluidos en los planes de los desenrollos” [sic en todo el párrafo].

Mientras tiene lugar este diálogo y en paralelo, el gusto de Lazaga por los *zooms* que parten de un personaje o de un objeto y abren el encuadre se vuelve a manifestar en el plano que anuncia la aparición del chófer filipino a través del emblema de la marca automovilística Mercedes, expresión máxima del lujo automovilístico (fig. 127).



Figura 127. Fotograma de *Hay que educar a papá*.



Figuras 128, 129, 130. Fotogramas de *Hay que educar a papá*.

Cuando aparece en la entrada de la tasca un uniformado chófer filipino que claramente desentona en el ambiente de bar de barrio del local y que pregunta por don Severiano Paredes se alcanza el punto álgido de las burlas de sus amigos y se transmite visualmente el germen de la ruptura en la homosociabilidad del protagonista. Con un uso sencillo del

encuadre y el seguimiento de los códigos del montaje, que separa visualmente los planos medios de Severiano, Isidro y los otros dos hombres a través del sistema del plano-contraplano, se consigue remarcar la separación que está comenzando a hacer mella entre el protagonista y su círculo amistoso (fig. 128, 129, 130).

El aumento de su patrimonio le había permitido a Severiano seguir perteneciendo al mismo grupo de amigos, pero cuando cambia algunos aspectos de su forma de vida se vuelve dificultosa su relación con ellos. Esta escena tiene su réplica al final del film, cuando los mismos hombres vuelven a jugar al mus en el chalet de Somosaguas, evidenciando que el inmovilismo social ha triunfado sobre la transformación social y es compatible con el progreso económico y material.

Al salir de la tasca con su nuevo chófer, Severiano es trasladado a su nuevo hogar, donde el mayordomo le hace entrar por la puerta de servicio al desconocer su identidad y al no reconocer su estatus, tal y como le pasó a Agustín Valverde al llegar a la casa de su hijo. Al iniciar su vida en su nueva residencia Severiano inicia un recorrido por unos ámbitos espaciales y sociales que le eran desconocidos.

Por una parte, comienza una serie de actividades que le permiten explicitar una virilidad heterosexual que hasta ahora había sido obviada. Mientras que en las escenas iniciales se había comportado con el mismo desinterés por el género femenino que Agustín o que Marcelino al principio de *Abuelo Made in Spain*, el cambio de nivel social le abre las puertas a la explicitación de un deseo sexual que parecía dormido o latente. La escena con la profesora de francés pertenece a la escena-tipo, frecuente en el cine popular y explotada en el *landismo*, protagonizada por un español medio de edad variable y una joven y bella señorita que recibe de forma pasiva el deseo sexual masculino y que sirve, dadas las duras condiciones de la censura previa, para mostrar la máxima cantidad posible de cuerpo femenino a unos espectadores que actúan de voyeurs.

Desde que pone los pies en el chalet, Severiano hace algo más que prescindir de la boina: toma contacto con un

mundo que hasta entonces le era ajeno y que está lleno de peligros y desviaciones morales. El protagonista no se ha desplazado a una ciudad, pero se repite el mismo esquema de *La ciudad no es para mí* y *Abuelo Made in Spain*, ya que aunque el trayecto haya sido solamente ir desde La Latina hasta Somosaguas, Severiano recorre el trayecto simbólico del paleta que toma contacto con una realidad que lo somete a las mismas pruebas, que le obliga a tomar decisiones y a ejercer actuaciones para defender la integridad económica y moral de su familia.

Mientras que el cambio en la homosociabilidad de Severiano es el primer indicio de que se abre una brecha entre su nueva y vieja vida, a Venancia, sin embargo, no se le presupone ningún tipo de vida social paralela a su vida matrimonial, por lo cual, no sufre ninguna variación en ese sentido. Su transformación es externa, como la de su marido, con el uso de pantalones, lujosos vestidos y pamelas que a todas luces se le resisten y un poco más intelectual con el aprendizaje del francés.

Paralelamente al inicio del acceso de ambos a las formas y usos de una clase social superior, tiene lugar un enfrentamiento entre Daniel, el hijo de Isidro, y Toni, el hijo de los condes de Ronda, dos modelos antagónicos de masculinidad juvenil que se sitúan orbitando alrededor de Julia, ya que es evidente que Daniel se ha enamorado de ella y que Toni prosigue con su cortejo aconsejado por la avaricia de su propio padre<sup>340</sup>. Ambos representan dos maneras de ser dentro de la misma nueva generación. Por una parte, Daniel, quien ha llegado a ser apareador desde su clase humilde, quien no conoce el extranjero y quien desde su aspecto varonil ibérico sigue reproduciendo los valores de esfuerzo, sacrificio y honradez de los que presume la generación anterior, encarnada por Severiano y por Isidro. Frente a él, Toni representa la blandura de quien no ha logrado nada

340 Los actores que interpretaron a ambos personajes (Manuel Velasco, hermano de Concha Velasco, y Máximo Valverde) intervinieron en la presentación de la emisión de *Hay que educar a papá* en *Cine de Barrio* (TVE-1) el día 25 de febrero de 2012. Esta emisión conmemoraba el treinta aniversario de la muerte de Martínez Soria.

por sí mismo y su vida ociosa y regalada es reflejo de la miseria moral de su padre y la antítesis de un posible cabeza de familia productor.

El primer enfrentamiento entre ambos, ambientado en un espacio tan competitivamente masculino como es el circuito del Jarama<sup>341</sup>, no deja de ser un encontronazo entre dos hombres interesados por la misma mujer, pero en consonancia con el momento desarrollista que se vive en el film, es vehiculado a través del objeto automóvil y de su dimensión simbólica<sup>342</sup>.

341 Como en otros films del ciclo, Lazaga incluye exteriores que evidencian la evolución de la ciudad de Madrid y alrededores, tanto relacionados con los medios de transporte (estación de Atocha, aeropuerto de Barajas) como relacionados con lo lúdico (parque de atracciones, cafeterías, etcétera.). En este caso incluye el circuito del Jarama, inaugurado el día 1 de julio de 1967.

342 El papel simbólico de determinados objetos se ha hecho constar en algunos de los epígrafes de este texto, sobre todo de aquellos que claramente contribuyen a la construcción de personajes estereotipados o se asocian al espíritu desarrollista que transmiten los films. Los electrodomésticos, el teléfono, los medios de transporte, etcétera, ocupan un puesto relevante no solamente en el ciclo que nos ocupa sino también en todo el cine coetáneo y su estudio es un campo todavía sin explorar, salvo contadísimas contribuciones, como los trabajos de Santiago García Ochoa sobre la iconografía y dimensión simbólica del automóvil en la obra de Carlos Saura (García Ochoa, S. (2004). *El automóvil en el cine español: valor iconográfico y conceptual en la obra de Carlos Saura*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela; García Ochoa, S. (2009). Una contribución al revisionismo filmosemiológico con su aplicación práctica: iconología del automóvil-máquina del tiempo en el cine de Carlos Saura. *Revista Signa*, nº 18, 283-297) y en el film *Sor Citroen* (García Ochoa, S. (2005). Cine e iconología: análisis del film desde la historia del arte. *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, núm. 4, 153-163). Desde otro punto de vista, considerado como un motivo visual, el coche ha sido tratado en: Quintana Morraja, A. (2016). El paisaje visto a través de la ventana del coche. En Balló, J., Bergala, A. (coord.). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg S. L. En el ciclo, el coche adopta un función especial al expresar la importancia del sector automovilístico, clave en el desarrollo industrial: “Entre 1958 y 1972, el valor de la producción de esta industria creció al 21,7 por 100 anual, cuando la media fue del 10,4, logrando que su contribución al crecimiento industrial total fuera del 13,3 por 100 y su participación en el valor añadido de 1972 del 10,6 por 100, solo superada por la del sector químico que también había experimentado una rápida evolución” (García Ruiz, 2001: 138).

Por una parte, el coche tiene una lectura social, ya que “la posesión de automóvil se ha convertido en uno de los indicadores más significativos para estudiar el paso de una sociedad tradicional a una sociedad de consumo de masas” (FOESSA, 1965: 77) y son abundantes los vehículos que aparecen en el film: la furgoneta y el Mercedes nuevo de Severiano, el descapotable azul de Julia, el coche de carreras y el deportivo de Toni, el utilitario de Daniel, el descapotable rojo que usan en Tenerife, el coche del novio de la profesora de inglés y los multicolores automóviles *hippies* de los amigos de Esteban. Las características de cada uno de estos vehículos, que se inscriben dentro de la variedad disponible en el mercado coetáneo, sirve para adjetivar a cada personaje y, sobre todo, para describir su estatus socio-económico, siendo evidente el caso de Severiano, que pasa de viajar en la destartada furgoneta a desplazarse en un flamante Mercedes conducido por un uniformado chófer.

Por otra parte, el coche y su potencia son fácilmente asimilables a una sublimación del deseo y vigor sexual, convirtiéndose en metáforas de las características opuestas de Toni y Daniel. Mientras que este último tiene un vehículo modesto, ganado con el sudor de su frente, y conoce perfectamente su funcionamiento, Toni posee un coche deportivo de mayor potencia, seguramente financiado por los negocios turbios de su padre, y del cual desconoce por completo su interior, ya que “para eso tengo un mecánico”. Sacrificio, conocimiento y pobreza material frente a vida disipada, ignorancia y bienes de lujo. Y en medio de ambos hombres y coches, Julia, quien a pesar de gozar de un poder adquisitivo inmensamente mayor que ninguno de los dos jóvenes, no viaja en su propio coche más que en una ocasión<sup>343</sup>.

343 En el informe FOESSA no se incluyen datos sobre el porcentaje de mujeres que poseían el permiso de conducir en los años 1965 y 1970, pero sí según datos del Anuario Estadístico General de la Dirección General de Tráfico del año 2008 en fecha posterior como el año 1999 había 13.622.620 hombres conductores con licencia y 7.329.699 mujeres, es fácil suponer que a finales de los años sesenta la distancia entre hombres y mujeres era muchísimo más acusada. Aun así, Julia posee permiso de conducción, siendo una característica más de su modernidad.

Cuando el coche de Toni se queda detenido en la carretera y Daniel para a ayudarles, introduce un ingrediente más, su astucia, para aprovechar la ineptitud de su rival y forzar que Julia se vuelva con él a Madrid. El traslado de Julia del coche de Toni al de Daniel, es decir, del deseo sexual del uno hacia el deseo del otro, plantea una duda en su relación con el primero, ya que ha sido consciente de la estratagema de Daniel pero no le ha delatado, dejándose llevar sin imponer su voluntad, como buena *fémmina* que es, y anticipando la sustitución de uno por el otro (fig. 131).

El automóvil vuelve a tomar protagonismo en la escena en la que Julia sale del hospital de ver a su hermano y, conduciendo un pequeño descapotable azul, colisiona con otro coche, que es precisamente el de Daniel. Ambos conversan con cierta tirantez y de los datos de la póliza del seguro pasan a una conversación donde sale a relucir la próxima boda de la chica con el hijo del conde de Ronda. El vehículo se convierte de nuevo en objeto simbólico, esta vez, de la separación que hay entre ambos e introduce una sutil jerarquía de género, ya que en la primera ocasión en la que la chica se pone al volante, muestra su ineptitud para la conducción. Pero desde este desencuentro el coche vuelve a aparecer como objeto de unión, ya que la forma que tiene Julia de acercarse a Daniel al final del film, tras enterarse del intento de estafa del conde, es dejar su coche en la puerta de la oficina de la obra donde trabaja el primero. Allí, simulando una avería y con el capó del coche



Figura 131. Fotograma de *Hay que educar a papá*.





Figura 132. Fotograma de *Hay que educar a papá*.

significativa y simbólicamente abierto, se ofrece a Daniel porque “sabe tanto de mecánica” y ella metió “a tiempo la marcha atrás” en su intento de boda con Toni que espera un futuro junto al joven. Los guionistas pensaron que no hacía falta concluir la escena para que el espectador dedujese que ambos van a comprometerse y a casarse fuera del tiempo diegético.

Frente al nuevo circuito del Jarama, donde tiene lugar el enfrentamiento entre los dos jóvenes, los mayores se miden en el hipódromo de la Zarzuela, un lugar más aristocrático y de mayor raigambre entre ciertas clases sociales y donde es más fácil que se evidencie la falta de habilidades sociales de Severiano y Venancia. La escena en el hipódromo y en la pedida de mano de Julia muestra las dificultades de la pareja para acomodarse a un nuevo estatus social que requiere de ellos unas formas, actitudes y saber estar de los que carecen. Julia no padece los mismos aprietos porque se ha educado fuera de España, en un ambiente selecto que le ha permitido codearse con Toni, con quien coincide en muchos aspectos a

pesar de pertenecer a dos familias contrapuestas: los “paletos urbanos” reconvertidos en nuevos ricos y los supuestos aristócratas de gran abolengo pero economía depauperada y moral despistada. Al hipódromo acude el matrimonio vestido de punta en blanco para conocer a los condes y desde este primer encuentro oficial, con ecos del acaecido en el aeropuerto, se marca la relación que se va a establecer entre los cuatro (fig. 132).

Entre carrera y carrera, los falsos aristócratas van a empezar a organizar su engaño para acceder a la fortuna de Severiano a través de dos elementos: su superioridad social, con la seguridad que les proporciona su dominio de los modales más exquisitos, y el uso como cebo del cuerpo erótico de Ani<sup>344</sup>.

344 Helga Liné (1932-) es una actriz de origen alemán que participó en películas del género de terror y en varias películas del *landismo* y del destape. Se encasilló en papeles de mujer sensual, bella, elegante e inaccesible.



Arriba, figura 133. A la derecha, figuras 134, 135, 136 y 137.  
Fotograma de *Hay que educar a papá*.

La primera parte es desarrollada por el conde, quien de forma directa y desde su autoridad de noble interroga a Venancia sobre los negocios de Severiano (fig. 133).

En cuanto a la segunda, no es casual que sea la condesa la primera persona que despierta el deseo sexual de Severiano. Hasta entonces, ligado al estereotipo creado por Agustín Valverde, su vertiente sexual ha quedado obviada, pero al cambiar de registro, al igual que le pasó a Marcelino de *Abuelo Made in Spain* cuando llegó a la ciudad, se despierta un gusto por las mujeres que vuelve a estar regido por otro estereotipo, el de hombre maduro atraído por las mujeres especialmente jóvenes y bellas, un *vert-galant*.

Este nuevo estereotipo conjuga su condición de casado con la admiración por las mujeres guapas a las que intenta tocar, sobre todo las piernas, y a las que en realidad nunca llega a tener acceso carnal<sup>345</sup> (fig. 134, 135, 136 y 137).

La escena se resuelve fílmicamente a partir de un plano general que incluye a las dos parejas tras la marcha de los jóvenes, y de la alternancia, a través del montaje, de dos planos medios. Uno de ellos incluye al conde y a Venancia y el otro a Ani y a Severiano, creando dos “falsas” parejas que



<sup>345</sup> Abundan los ejemplos de este tipo de escena en *El turismo es un gran invento*, *Abuelo Made in Spain*, *El padre de la criatura*, *El calzonazos* y *El alegre divorciado*.

siguen con la construcción del plan de estafa del conde, ya que él se encarga de sonsacar información a Venancia y ella de atraer sexualmente a Severiano.

Una vez desatado el instinto erótico del protagonista a partir de su traslado a Somosaguas, este se manifiesta también con la profesora de francés de Venancia, cuya edad similar a la de su propia hija, a quien negó el derecho a vivir sola en un apartamento, no parece ser razón suficiente para no atosigarla (fig. 138).

Durante la escena, el protagonista relata a la joven profesora que ya había conocido antes a una francesa y da a entender que tuvo un *affaire* con ella, pero ese recuerdo, digno del Severiano actual, no parece creíble en el Severiano anterior al traslado a Somosaguas. Este desdoblamiento del personaje principal a través de la ausencia/presencia de su impulso sexual le hace conectar con dos grandes tipos de protagonistas del ciclo. Los primeros, los que no exhiben su deseo sexual, como Agustín Valverde o el necesariamente casto don Mariano de *¡Se armó el belén!*, y los segundos, los ya citados, que encuentran en la exaltación de su virilidad el axioma indiscutible sobre el que basar una masculinidad que necesitan considerar vigente para demostrar que nada tienen que temer de la nueva generación.

La apertura a una nueva sexualidad que se limita a ser voyerista, las clases de idiomas, la ropa nueva, el mayor-domo, el acontecimiento de la pedida de mano de Julia, el monóculo, el Mercedes, etcétera, constituyen la amalgama heterogénea de elementos que irán participando de la construcción de unas situaciones cómicas que acabarán demostrando que no todos los cambios sociales son tan positivos como los cambios económicos.

Pero la trama se complica más y después de que a Esteban, que hizo su aparición durante la pedida de mano de Julia, le den una paliza y quede maltrecho e ingresado en el hospital bajo los cuidados de Venancia, porque prevalece su función de madre, se produce el viaje a Tenerife, clave para el desarrollo argumental.

Para Severiano las dificultades no cesan en las escenas siguientes que tienen lugar en la isla canaria. Allí el pro-

tagonista sigue mostrando sus burdos modales y se hace más que evidente que está siendo engañado por el conde. Los pequeños intentos de estafa que Agustín Valverde sufrió al llegar a la ciudad aquí toman proporciones superlativas, ya que se trata de una estafa de millones de pesetas que, aunque sin arruinarle, se llevaría un buen pellizco de su fortuna. Las estrategias de los condes parecen ir viento en popa pero Severiano, siguiendo el modelo estandarizado del paleta poco inteligente y formado pero astuto y sagaz, descubre casi al final del film que conocía las intenciones fraudulentas del conde y, paradójicamente, se toma la libertad de corresponderle con un acto ilegal al extenderle un cheque sin fondos.

La parte filmada en Tenerife, claramente ausente por inviable en las versiones teatrales anteriores, es fruto de la voluntad de los guionistas de utilizar los films como escaparates de uno de los ámbitos económicos que se estaba convirtiendo en motor de la economía y en fuente constante de entrada de divisas. El turismo, fenómeno emergente a principios de los años sesenta y crecido exponencialmente a finales de la década, había tenido una completa dedicación en *El turismo es un gran invento*. Allí se habían mostrado las zonas turísticas de la costa mediterránea y el estudio de campo de los protagonistas servía para mostrar al espectador realidades que él mismo podía ignorar, ya que la movilidad turística era superior en los extranjeros que en



Figura 138. Fotograma de *Hay que educar a papá*.



Figura 139. Fotograma de *Hay que educar a papá*.

los españoles. La inclusión de Tenerife, justificada narrativamente por el intento de estafa del conde con la venta de unos terrenos en la isla, conforma un bloque de escenas definibles como una sucesión de postales en movimiento de imágenes típicas de la isla.

La venta de los terrenos podía haber sido simplemente mencionada o estos podían haber pertenecido a alguna anodina zona próxima a Madrid, de forma que la elección de Tenerife como su lugar de ubicación obedece a razones fílmicas y discursivas. Fílmicas porque el recorrido de los protagonistas por la isla introduce variedad y frescura al guion, aportando planos generales de paisajes de una gran belleza formal. Y discursiva porque se publicita una de las esferas económicas que le servían al gobierno para justificar su política económica y su afán de aparentar una modernidad que no se aplicaba a todos los ámbitos<sup>346</sup>.

La llegada a Tenerife y a su aeropuerto incluye uno de los actos cómicos recurrentes del ciclo, el traspié que Martínez

Soria da en espacios ajenos para demostrar su inadaptabilidad, en este caso, al bajar por la escalerilla del avión (fig. 139).

Tras la llegada al hotel de las dos familias, salvo Esteban que ha quedado convaleciente en Madrid y Venancia que se ha quedado para cuidarle, los condes y Severiano inician un recorrido en descapotable por la isla con el acompañamiento de una música extradiegética que García Abril compuso con aires canarios y la intervención del timple. En pantalla, la costa, los cultivos de plataneros, el drago milenario de Icod de los Vinos, el castillo de Los Realejos y el parque nacional del Teide aparecen con amplios planos generales y zooms de aproximación que, al igual que en *El alegre divorciado*, como se verá, están unidos por el montaje salvando la distancia geográfica que media entre ellos. En medio de este recorrido hay insertado un plano de una telaraña cuyo significado obvio y enfático recuerda al espectador que el trasiego por la isla forma parte de la trampa que el conde le está tendiendo a Severiano.

El protagonista acompaña en camello al conde a ver los terrenos, se deja engatusar por Ani, llega a firmar un cheque con una cifra demasiado alta y parece haber caído en la estafa. Pero al espectador no se le hace sufrir durante mucho tiempo y de forma poco sorprendente, porque conoce demasiado bien al personaje-tipo protagonista, descubre que Severiano conocía las intenciones del conde, que el cheque que le había firmado era falso y que simular que se dejaba engañar era una estratagema para descubrir la verdad ante su hija. Una vez más el paleta, en este caso, enriquecido, sabe defenderse de ser estafado y manipula los acontecimientos para reencauzar las acciones de uno de los miembros de su familia. Nada nuevo para quien ya había visto *La ciudad no es para mí, ¿Qué hacemos con los hijos?* o *Abuelo Made in Spain*.

Tampoco es novedoso que, una vez superadas todas las adversidades, el protagonista vuelva a calarse la boina, a abrocharse la camisa hasta el cuello y retorne a su lugar de origen, en este caso, a la plaza de Cascorro a jugar al mus. Tras la escena comentada anteriormente de la visita de Julia a Daniel se clausura el film de forma especialmente escl-

346 En las Islas Canarias se habían rodado producciones como *Moby Dick* (John Huston, 1956) y *Hace un millón de años* (*One Million Years B. C.*, Don Chaffey, 1966), y también películas españolas como *Escala en Tenerife* (Leon Klimovsky, 1964), cuyos bellos parajes no compensan lo insufrible de una mera acumulación de actuaciones musicales del Dúo Dinámico, o *Acompáñame* (Luis César Amadori, 1966), otro musical para lucimiento de Rocío Dúrcal que transcurre en Tenerife.

recedora y se confirma el tono discursivo del mismo. El colofón tiene lugar en el chalet de Somosaguas, con Severiano jugando a las cartas en la cocina con sus amigos, mientras Esteban se ha reconvertido en la antítesis del *hippie* que era y se ha transformado en un *yuppie* –antes de nacer el término y a la española– y con la adaptación del mayordomo a los hábitos de sus patrones.

De esta forma, el matrimonio sigue viviendo en la urbanización, es decir, asume su estatus económico, pero rompe con la transformación social paralela y retorna a su forma de vestir, a la homosociabilidad de Severiano y a su modo de vida anterior. Se ha cambiado de escenario, de espacio físico, se ha asumido la posesión del dinero, pero se ha rechazado cualquier tipo de cambio que implique una distorsión en la estructura familiar y una modernización de los hábitos sociales.

#### 4.2.4

### Esteban toma el mando. Una estructura familiar inmutable

La cuestión de los padres y los hijos y el entramado de relaciones que los interconectan entre sí vuelve a estar en el corazón del argumento de un film que, además, retoma el modelo de la caracterización del personaje protagonista de *La ciudad no es para mí*, *El turismo es un gran invento* o *Abuelo Made in Spain* para reconvertir al Severiano teatral en el cinematográfico. Martínez Soria interpreta una variante del paleta que con su astucia e inteligencia natural no solamente intenta realizar el tránsito de una clase social a otra, con las correspondientes consecuencias cómicas, sino que mantiene la estructura de su familia y la resguarda de los cambios que la modernidad imponía. Decimos que vuelve a encarnar el estereotipo del paleta porque tanto en su aspecto físico como en sus modales y forma de vida reproduce los rasgos de Agustín, Benito o Marcelino, aunque se dedique a los negocios inmobiliarios y viva en el centro de la capital.

Al igual que sucedía en *La ciudad no es para mí*, se crea un abismo entre el protagonista y sus descendientes que en el caso de *Hay que educar a papá* se desdobra en las, para él incomprensibles, necesidades vitales de su hija y la forma de vida *hippie* de su hijo. Esteban, que en la versión teatral original presentaba una apariencia de *dandy* acorde a su re-



Figuras 140, 141 y 142. Fotogramas de *Hay que educar a papá*.

ferente histórico, es nombrado verbalmente desde el inicio del film y las primeras referencias que el espectador tiene de él proceden de su hermana Julia: “Él no viaja en avión, está contra el progreso material”, “odia el capitalismo, el dinero”.

Cuando por fin participa visualmente en la diégesis lo hace sometido a la rigidez del estereotipo del joven *hippie* influido por las modas anglosajonas que carece de una ideología política o un planteamiento vital meditado y coherente y se limita a ser un parásito social entregado a una vida disoluta llena de música, amor libre, alcohol y otras drogas (fig. 140, 141 y 142).

Esteban y sus amigos aparecen con un atuendo falsamente exagerado y con una adhesión parcial al movimiento *hippie*, ya que no aparentan ningún interés por la música folk, la filosofía no occidental o por el crecimiento intelectual y parecen limitarse al consumo de drogas financiadas con el dinero capitalista que tanto parecen repudiar. La fragilidad de sus ideas y de su falsa fraternidad es evidente cuando abandonan a Esteban en el momento de ser atacados. Esta forma de presentar a los *hippies* como una influencia externa perniciosa y reducir su caracterización a una vestimenta extravagante, al consumo de drogas y al poco apego al trabajo era una manera de intentar contrarrestar el influjo de una forma de vida que contradecía los principios básicos morales más elementales, sobre todo los que se relacionaban directamente con la sexualidad, la maternidad y la organización familiar, así como otros que tenían que ver con el respeto a la jerarquía y a la propiedad privada y a todos los engranajes del sistema capitalista.

En la película *Los desafíos* (José Luis Egea, Víctor Erice, Claudio Guerin, 1969), el tema de la confrontación entre dos modelos de vida antagónicos se había mostrado con muchísima más contundencia. En el segundo episodio una pareja de jóvenes extranjeros que viajan en una colorida furgoneta llega al micro-cosmos de un cortijo regido por el control de un dueño (Alfredo Mayo) que establece con sus empleados y su esposa relaciones verticales. Entre ambas parejas se produce un encontronazo que evidencia todas sus diferencias:

amor libre frente a marido donjuanesco e infiel, libertad de movimiento frente a espacio cerrado, deserción frente a hidalguía, etcétera, un choque de mentalidades que explota violentamente y acaba con el dueño del cortijo asietando a los jóvenes desde su caballo y borrando todo rastro de su presencia.

Este mecanismo reduccionista, más o menos acusado, tiene su paralelismo en su entorno referencial y coincide claramente, por ejemplo, con una noticia de un NO-DO de 1970. En ella, con un vivaz color que contrasta con las grises imágenes de las secciones anteriores, se muestra a tres *hippies*, necesariamente extranjeros, en el castizo rastro madrileño. La noticia se titula *Trovadores del siglo XX*. “Rastro blue” y la voz *over* afirma al comienzo que “al madrileño Rastro han llegado los hippies y en su mundo multicolor y abigarrado han hallado inspiración. Veamos y oigamos cómo lo sienten ellos” (NO-DO, nº 1443 B, 31/08/1970). Y cesa para dar paso a una canción en inglés, titulada *Rastro Blue* e interpretada con guitarras, flautas y armónica, que acompaña sucesivas imágenes de ellos por el rastro. Los jóvenes quedan así limitados a ser unas pintorescas figuras que se dedican a cantar mientras son observados por los transeúntes, sin que nada se explique sobre su forma y filosofía de vida, ideas o pretensiones y sin que haya una interacción entre visitantes y visitados más allá de la curiosidad mutua. Peor era la imagen ofrecida a principios del mismo año en una noticia del NO-DO sobre los festivales musicales. Para informar sobre unos conciertos de pop y jazz libre en una población belga se apuntaba que “una especie de carpa circense sirve de dormitorio, sala de conciertos y comedor a los devotos de estos espectáculos”, “los *hippies* han declarado la guerra a las obligaciones sociales y al jabón y se recrean con los ruidos de las músicas de moda. Hasta las ratas están encantadas con esta existencia primitiva” (NO-DO, nº 1410 B, 12/01/1970). Y en la imagen que acompañaba a esta última afirmación, efectivamente, aparece una rata blanca transitando entre la gente sentada en el suelo.

Esta deformación premeditada de un elemento de la modernidad foránea que intentaba abrirse paso en la juventud



Figura 143. Fotogramas de *Hay que educar a papá*.

española de los años sesenta también se daba en la ficción cinematográfica, donde las apariciones de *hippies* siempre estaban rodeadas de una visión partidista que ridiculizaba el movimiento y los presentaba como unos adictos a las sustancias ilegales llenos de abalorios y sin ninguna ideología o filosofía de vida que los avalase.

Cuando por fin se produce la llegada de Esteban a Madrid lo hace en un momento tan inoportuno como el día de la pedida de mano de Julia. Expulsado del hogar familiar se marcha con su otra “familia” y cuando vuelve a la acción diegética permite una escena que tiene precedentes similares en las películas anteriores del ciclo (*La ciudad no es para mí*, *Abuelo Made in Spain*, etcétera). Severiano llega a una *boîte* psicodélica y se mezcla con los jóvenes, donde vuelve a ser retado a beber un combinado de alcohol. Su llegada tenía como objeto auxiliar a su hijo, pero en realidad los amigos de Esteban querían robarle para pagar la cuenta de la discoteca (fig. 143).

En *Hay que educar a papá* el gravísimo problema que supone que Esteban lleve el pelo largo, las camisas de colores y no quiera trabajar y sí seguir viviendo del dinero de Severiano con su nueva “familia” es resuelto a través de unas estrategias que resultan familiares al espectador.

Marcelino ya había cortado el pelo a su nieto en *Abuelo Made in Spain*, Antonio había usado todo tipo de tácticas con sus hijos en *¿Qué hacemos con los hijos?* y otros personajes habían proferido amenazas violentas de su boca en varias ocasiones. Si unimos todo esto no resulta sorprendente que el protagonista sea capaz de contratar a un matón para que dé una paliza a su propio hijo y le corte el pelo, símbolo de la rebelión juvenil, consiguiendo hacerle ver que familia no hay más que una y que los “hermanos” *hippies* no eran tales.

Precisamente porque ser *hippie* es algo accesorio que no tiene nada que ver con la verdadera esencia de un español, en el film resulta tan fácil que Esteban deje de serlo y se convierta justamente en lo contrario, en un trajeado promotor inmobiliario obsesionado con el trabajo y perpetuador de la línea masculina de abastecimiento familiar. De este modo, convertida Julia en la futura esposa de Daniel, hombre convencional donde los haya, y ubicado Esteban en el papel de nuevo cabeza de familia productor de bienes materiales, queda perpetuado el modelo de familia tradicional que reproduce los esquemas de las generaciones anteriores, sin que ningún aspecto de la modernidad contemporánea haya logrado hacer mella. Y ese es el verdadero triunfo de Severiano. No ha sido conseguir tener 40 millones en el banco ni saber zafarse del intento de estafa del falso conde de Ronda, sino que, a pesar de haber conseguido todo eso, ha logrado mantener la estructura de su familia impermeable a los cambios sociales de finales de los años sesenta y principios de los setenta.

Aunque con más dinero y educación reglada, Julia y Esteban van a reproducir los esquemas familiares de sus padres, él dedicado en cuerpo y alma al negocio familiar, repitiendo el esquema de miembro masculino productor y ella como futura ama de casa casada con un hombre que, aunque también más formado, carece de la sofisticación de Toni y pertenece a la misma clase social de origen que Julia. El esquema familiar sigue siendo así inmune a la acción de la modernidad. Una modernidad que puede permitir cambios espaciales, el traslado geográfico familiar, pero no la

ruptura de las relaciones de poder, marcadas por el género, que rigen la estructura del núcleo familiar.

Venancia ha aprendido francés y ha usado pantalones, pero en la escena final hace punto en el salón mientras Severiano juega al mus. Alberto, el mayordomo, sirve frascas de vino y pide boquerones en la cocina. Severiano vuelve a llevar camisa de cuadros abrochada hasta el cuello y boina (fig. 144).

Y la música de García Abril cierra la imagen mientras el protagonista borra con la boina la palabra *The End* de la pantalla, mientras dice: “Ponlo en cristiano, que lo entendamos” (fig. 145). Una vez más, la boina le ha ganado el pulso a la modernidad.

La forma más convincente de difundir un mensaje es utilizar todos los mecanismos formales para intentar aparentar que no se está difundiendo ese mensaje y, en este caso, consiste en crear artificios cómicos que desvían la atención de la esencia fundamental. Con el uso de la comicidad, los personajes estereotipados, la linealidad temporal, la contemporaneidad del tiempo diegético, el montaje



Figura 144. Fotograma de *Hay que educar a papá*.

estándar, el uso de la música y el uso constante de la repetición y la reiteración, se conseguía crear el espejismo de un film aparentemente despolitizado cuyo mensaje, existente a pesar de las palabras de su actor protagonista, se intentaba cubrir con capas de comicidad blanca, como en el resto del ciclo.



Figura 145. Fotograma de *Hay que educar a papá*.



## Rechazo de los cambios sociales: *El alegre divorciado*

(Pedro Lazaga, 1976)

De forma paralela a la integración en la vida de las familias ficticias de los cambios económicos y de acceso a bienes materiales, fruto de las transformaciones socio-económicas del Tardofranquismo, las películas seleccionadas para el estudio de caso muestran un permanente rechazo hacia aquellas acciones, particulares o colectivas, que cuestionan los principios de organización familiar basados en la jerarquía patriarcal y la moral nacionalcatólica.

Con el rodaje de *El alegre divorciado* este rechazo alcanzó su cénit al condensar todos los cambios que pueden afectar a la vida familiar en la posibilidad de disolver la institución matrimonial y romper permanentemente el núcleo familiar. Esta variación supone uno de los indicadores de que el corpus presenta una cierta evolución interna. El divorcio, considerado por algunos sectores como la mayor agresión que se puede realizar a la familia porque supone el desmembramiento de la unidad de convivencia, aparece por primera vez en el ciclo al final del mismo, cerrando la línea ascendente de rechazo de las transformaciones sociales y familiares que se había iniciado con *La ciudad no es para mí*. De esta manera, en una sociedad

cada vez más polarizada entre quienes se debatían entre la salvaguardia del arraigo de la tradición y quienes consideraban la necesidad de evolucionar hacia otras formas de organización familiares y sociales, el film y, por extensión, el ciclo, conectaba de forma directa con los defensores del inmovilismo social y ratificaba el camino discursivo emprendido en 1965.

Hasta ahora, varios eran los peligros que habían ido acechando a las familias ficticias de los films, concebidas como instituciones que debían permanecer moralmente compactas, pero la acción del protagonista masculino siempre había logrado eliminarlos, siendo otra importante variación del film que precisamente el protagonista, Ramón Pozuelo (Martínez Soria), sea quien dinamite la base familiar al solicitar el divorcio de su esposa Socorro (Florinda Chico).

Por estas razones, por ubicarse en el colofón del corpus que hemos establecido y crear una relación de circularidad con *La ciudad no es para mí*, así como por constituir la explicitación más evidente de la línea decididamente inmovilista del ciclo, el siguiente epígrafe se dedicará a reseñar

las tres principales aportaciones de *El alegre divorciado*: la introducción de una nueva temática, la ampliación espacial y la variación en la masculinidad del protagonista desde la lógica interna del sistema de poder establecido en las sucesivas diégesis del ciclo.

#### 4.3.1

### Un antecedente teatral antivorcista, la pre-producción del film y su recepción

El último film del ciclo, *El alegre divorciado*, parte de una obra teatral escrita a dos manos por Pedro Muñoz Seca (1879-1936) y Pedro Pérez Fernández (1885-1956), conocidos en el ambiente teatral como *Los Pericos*. La coautoría de la obra se da por aceptada: “De entre todas las fuentes, sólo JAIME (2000) señala a Pedro Muñoz Seca como autor en solitario de la obra. El resto considera acertadamente que está escrita en colaboración con Pedro Pérez Fernández” (Herederro, Santamaría, 2010: 360), situándose en el numeroso grupo de obras escritas por los dos dramaturgos. El texto teatral fue editado en Madrid por la editorial La Farsa en 1933 y en esa edición se indica que la obra había sido estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid el día 2 de mayo de 1932, contando con Rafael López Somoza en el papel de Anacleto (Muñoz Seca, Pérez Fernández, 1933: 3) (fig. 146).

Pedro Muñoz Seca vuelve a repetir el patrón de ser un autor prolífico y de evidente éxito entre el público coetáneo pero cuyo estudio riguroso sigue siendo escaso y condicionado por las opiniones negativas de la crítica especializada<sup>347</sup>. Sus obras superan las dos centenas y fueron

347 Algunas referencias sobre su obra: Conde Guerri, M. J. (1987). Pedro Muñoz Seca, cincuenta años después. *Anales de Literatura Española*, nº 5 (1986-1987), 25-37; Dougherty, D. (1997). Espectáculo y pequeña burguesía: el público de Pedro Muñoz Seca. *Hispanística XX*, nº 15, 71-78; Jurado Latorre, R. (1998). La censura franquista y el teatro conservador: el caso de Muñoz Seca. *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of*

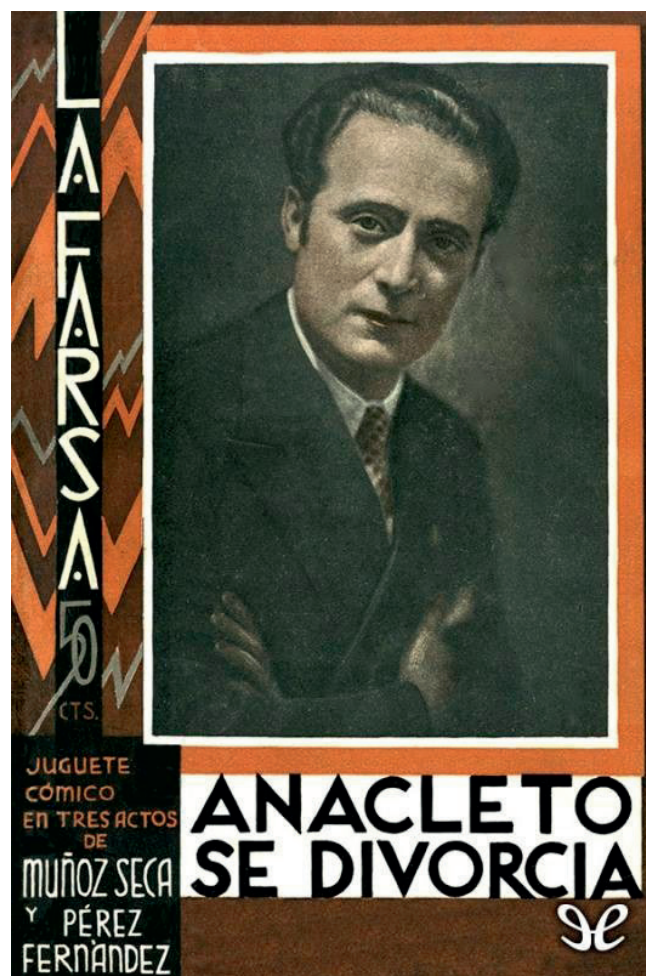


Fig. 146. Edición de 1933 de *Anacleto se divorcia*.

elaboradas en solitario o con frecuentes colaboradores, sobre todo con Pedro Pérez Fernández. De forma paralela y posterior a la escritura de su producción, la cinematografía española ha ido mostrando, sin alcanzar los nive-

*Cultural Studies*, nº 13-14, 237-255; Alba Peinado, C. (2008). La censura del teatro republicano de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández. *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, nº 22, 117-147.

les de otros autores como Carlos Arniches, un interés por realizar adaptaciones de sus obras<sup>348</sup>.

Es un hecho unánimemente aceptado que la redacción de *Anacleto se divorcia* suponía una respuesta directa a la promulgación, por parte del Gobierno de la II República, de la Ley de divorcio del 2 de marzo de 1932 (*Gaceta de Madrid*, 12/03/1932: 1.794) y que se enmarcaba en una parte de la producción de ambos autores dedicada a expresar una oposición a cualquier aspecto de la vida española del periodo comprendido entre 1931 y 1936 que pudiese diferir de sus concepciones católicas y conservadoras (González, 2007)<sup>349</sup>. Ambos utilizaron los mecanismos propios de la comedia para convertir las tablas teatrales en tribunas públicas de exaltación de los valores conservadores frente a las rupturas progresistas que, de forma paulatina, iba logrando el gobierno republicano. En este caso, se desprestigiaba la ley de divorcio a través de una astracanada que lanzaba un mensaje de defensa de la indisolubilidad del sacramento matrimonial católico frente al deseo de las parejas que

---

348 Adaptaciones cinematográficas españolas: *Trampa y cartón* (Muñoz Seca, Pérez Fernández) dio lugar a *Trampa y cartón* (Juan Solá Mestres, 1913), *El modelo de virtudes* (Muñoz Seca, Pérez Fernández) a *El modelo de virtudes* (Enrique Blanco, 1914), *Los cuatro Robinsones* (Muñoz Seca, García Álvarez) a *Los cuatro Robinsones* (Reinhardt Blothner, 1926) y *Los cuatro Robinsones* (Eduardo García Maroto, 1939), *La pata del muñeco* (Muñoz Seca) a *La pata del muñeco* (Javier Cabello Lapiedra, 1928), *El último bravo* (Muñoz Seca, García Álvarez) a *¡Qué tío más grande!* (Josep Gaspar, 1934), *El rayo* (Muñoz Seca, López Núñez) a *El rayo* (José Buchs, 1936), *Pepe Conde o el mentir de las estrellas* (Muñoz Seca, Pérez Fernández) a *Pepe Conde* (José López Rubio, 1941), *¡Mi padre!* (Muñoz Seca, Pérez Fernández) a *El ilustre Perea* (José Buchs, 1944), *La venganza de don Mendo* (Muñoz Seca) a *La venganza de don Mendo* (Fernando Fernán Gómez, 1961), *Los extremeños se tocan* (Muñoz Seca, Pérez Fernández) a *Los extremeños se tocan* (Alfonso Paso, 1970) y *Anacleto se divorcia* (Muñoz Seca, Pérez Fernández) a *El alegre divorciado* (Pedro Lazaga, 1976).

349 Como es sabido, el conservadurismo político y su declarado anti-republicanismo determinaron el fusilamiento de Muñoz Seca en Paracuellos del Jarama el día 28 de noviembre de 1936. Las circunstancias de su juicio y muerte han sido recopiladas por su nieto, Alfonso Ussía (1948-), y narradas de forma dispersa en diversas entrevistas (*La Razón*, 30/11/2016: s/n, edición *on line*).

demandaban regularizar legalmente su situación tras una ruptura sentimental.

Pero a pesar de que *Anacleto se divorcia* es una refutación de la ley promulgada en marzo de 1932, existe una referencia sobre la obra en la prensa de febrero del mismo año, es decir, un mes antes de la promulgación y de la publicación oficial de la ley:

“Que Ortas, al frente de su compañía, se presentará en el Poliorama, de Barcelona, el día 16, y allí actuará hasta el 16 de marzo, para debutar en la Zarzuela, de Madrid, el Sábado de Gloria con el estreno de Muñoz Seca y Pérez Fernández «Anacleto se divorcia». Que probablemente se estrenará dicha obra antes en Barcelona, porque el ofrecer las primicias a los catalanes parece que les da buena suerte a los alegres autores sevillanos” (*Heraldo de Madrid*, 12/02/1932: 5).

Quizás, los “alegres autores sevillanos” (*Heraldo de Madrid*, 12/02/1932: 5) estaban especialmente preocupados por la inminente legalización y regulación del divorcio, cuestión que chocaba con la declarada religiosidad de, por lo menos uno de ellos, Muñoz Seca.

Ambos estrenaron catorce obras conjuntas durante la República, a las que se suman las quince que firmó solamente Muñoz Seca y las treinta y ocho que se repusieron (Alba Peinado, 2008: 119). Pero a pesar de sus constantes críticas al gobierno republicano, durante la dictadura la representación de sus obras pasó por graves apuros. Por una parte, porque no se quería representar ninguna obra que tuviese referencias a la República y, por otra parte, porque el conservadurismo de Muñoz Seca fue declaradamente monárquico. De esta forma: “Si nos detenemos a considerar la cantidad de tachaduras que existen en el ejemplar del A. G. A. podemos ver la dificultad que tenía su representación. La mayoría de ellas tienen que ver con la realidad de aquellos primeros meses republicanos sin renunciar a algunos chistes sobre motivos religiosos que a la censura le resultan ya problemáticos” (Alba Peinado, 2008: 126). Sin embargo, *Anacleto se divorcia* salió adelante, siendo uno de los cerca de

cuarenta textos de Muñoz Seca que fueron autorizados a ser representados a partir de 1940 (Jurado Latorre, 1998: 238).

Pero volvamos al estreno de la obra. La puesta en marcha de la ley coincidió con su representación en el Teatro de la Zarzuela y, posteriormente, comenzaron los preparativos de su representación en el Teatro de la Comedia:

“Muñoz Seca y Pérez Fernández han leído a la compañía de la Comedia su obra «Anacleto se divorcia», la que ha motivado la terminación de Ortas en la Zarzuela. Al comentar los artistas, muy regocijados, las peripecias del juguete de los dos Pedros, Antonio Paso (hijo) y Salvador Valverde, sevillano éste [sic], se han enterado de que «Anacleto se divorcia» tiene varios puntos coincidentes con una obra de actualidad que ellos tienen escrita. El principal es un truco de comunistas que se visten de nazarenos.

Los señores Paso y Valverde tienen el interés en hacer constar a tiempo la coincidencia para que no se les inculpe de plagiadores o imitadores” (*El Imparcial*, 08/04/1932: 5).

En la prensa se anunció el inicio de las representaciones en el Teatro de la Comedia para el día 22 de abril (*ABC*, 16/04/1932: 36; *ABC*, 17/04/1932: 63; *Ahora*, 16/04/1932: 22; *Ahora*, 19/04/1932: 31; *La Nación*, 16/04/1932: 10), pero tal y como la misma prensa explicó, el evento se pospuso porque “ante el creciente éxito y los continuados llenos de «La oca», ha sido preciso aplazar el estreno de «Anacleto se divorcia»” (*ABC*, 20/04/1932: 44)<sup>350</sup>, y “el viernes, Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández debían estrenar en la Comedia su nueva producción *Anacleto se divorcia*; pero en vista del creciente éxito de *La oca* –así, al menos, dicen las gacetillas– se ha aplazado el estreno, sin señalar fecha” (*La Voz*, 20/04/1932: 4).

350 *La oca* era una obra de teatro también escrita por Muñoz Seca y Pérez Fernández en 1931. Tal y como ha analizado Luis M. González se trataba de un “intento de neutralizar, vía el humor y sátira, la ansiedad que produjo entre las clases privilegiadas la proclamación de la II República y su agenda reformista, a la vez que propone soluciones imposibles al problema del campo andaluz” (González, 2007: 80).

A finales de abril se confirmó que el juguete cómico saldría a escena el día dos de mayo (*ABC*, 28/04/1932: 13; *ABC*, 28/04/1932: 43): “Lunes, noche, estreno del juguete cómico en tres actos, original de Muñoz Seca y Pérez Fernández, «Anacleto se divorcia». Despáchase [sic] en Contaduría” (*Ahora*, 28/04/1932: 20). Y efectivamente, así fue (*Luz*, 02/05/1932: 2; *La Tierra*, 02/05/1932: 3; *La Voz*, 02/05/1932: 10): “[Teatro] Comedia. A las seis y media (popular, tres pesetas butaca): *La oca*. A las diez y media: *Anacleto se divorcia*” (*La Época*, 02/05/1932: 5), publicándose los días siguientes varias críticas de distintas orientaciones. La primera de ellas trata de forma bastante aséptica el talante ideológico de la obra:

“Emparejado con un tema de actualidad, la implantación del divorcio, Muñoz Seca y Pérez Fernández, que han jugado este año, y con fortuna, la serie completa de los estrenos en la Comedia, han escrito un juguete cómico, donde se ensamblan lo grotesco y lo sentimental, cuya exégesis tiende a demostrar que no es el divorcio cosa tan hacedera al llevarlo a la práctica por los cónyuges que quieran ampararse en su ley, sobre todo cuando no existan entre ellos diferencias o causas graves que lo justifiquen. Porque éste es el caso del protagonista de la nueva producción de Muñoz Seca y Pérez Fernández. Cuanto alega Anacleto para divorciarse de su mujer, influido por su compadre, que pretende ser su sucesor en el disfrute de la coyunda matrimonial, es que ella, limpia como los chorros del oro, tanto que ya raya en manía, lo martiriza en fuerza de obligarle a ser aseado. Y Anacleto es muy tímido para la limpieza, y sobre esto se siente igualmente humillado –él, que se considera un hombre de ideas modernas y progresivas– por el aire de marimandona de su mujer.

Tan fútil motivo separa a este matrimonio, que desde su ruptura, y pese a cuantas peripecias y episodios acumulan los autores para aviar en los divorciados sus odios y sus celos estamos bien seguros de que en el tercer acto se reconciliarán, porque hay en ellos algo indestructible,

que vinculó sus humildes vidas para siempre, con recíproca lealtad. No fueran necesarias tantas reiteraciones en los motivos de la obra para el objeto pretendido por los autores, que le restan agilidad y ligereza, ni el apurar exageradamente otros extremos que conducen a un seudoesentimentalismo [sic] cuando se logra con ubérrimo ingenio y sin tasa lo que el público saborea más a su gusto en los prolíficos autores: el diálogo, ese diálogo de desbriada y galopante gracia, que en *Anacleto se divorcia* tiene una inagotable y certera expresión. Sirva como modelo en su género aquel reparto de bienes gananciales en el primer acto, el mejor y más ponderado de los tres, donde se dibuja una bonita escena de comedia, que hicieron de modo irreprochable Milagros Leal y Soler Mari.

Aunque los actos sucesivos no tienen la misma consistencia, la gracia derramada en el diálogo y sus frecuentes alusiones a cosas y problemas actuales fueron suficientes a sostener el feliz éxito inicial, con gran aplauso del auditorio, que requirió la presencia de los autores al finar todos los actos.

La parte interpretativa fue [sic], como siempre en la Comedia, un importante elemento colaborador. Señalemos en primer término a María Mayor, a Milagros Leal, a Guadalupe Muñoz Sampedro y a los Sres. Zorrilla, López Somoza, Soler Mari y Azaña, a los que el público dedicó sus complacidos aplausos. F.” (ABC, 03/05/1932: 47).

Si se reproduce el artículo íntegro es porque el crítico lanza una serie de rasgos del texto teatral que son importantes. En primer lugar, la modernidad del relato residía en la conexión que establecía con una ley que apenas tenía unos meses de vigencia, pero la obra no se limitaba a reflejar la actualidad. Enlazando escenas cómicas y diálogos ingeniosos los autores no solamente ridiculizaban la ley presentando unas causas irrelevantes para solicitar el divorcio, sino que convertían todo el proceso en un acto superficial, arbitrario e intrascendente. Las verdaderas causas de un divorcio, establecidas en el primer capítulo de la propia ley, quedan reducidas a la incomodidad que sufre Anacleto por el

carácter exageradamente limpio de su esposa. Y aunque este pudiese ser un indicio de un comportamiento compulsivo que encerrase una personalidad trastocada, no parece ser una causa seria para pedir una separación, salvo que, claro está, se interprete que la manía obsesiva por la limpieza sea en realidad un intento de menoscabar el poder patriarcal del marido y, por tanto, sí se considere razón para deshacer el vínculo matrimonial. Que la obsesión de la esposa protagonista sea la limpieza y la rendición final de Anacleto permite una lectura basada en que nadie puede escapar de la limpieza y la pureza, entendidos ambos conceptos como una metáfora de la idea de orden que rige el pensamiento conservador.

Siguiendo con la crítica, razón tiene su autor en señalar que desde el primer momento el espectador barrunta que ese divorcio tiene los días contados y que el matrimonio de Anacleto y Baldomera logrará resistir los embistes de la modernidad progresista contenida en la ley republicana. Y también coincidimos en que, sin haber visto nunca representada la obra en el teatro pero sí habiendo leído el texto, su fuerza está en sus diálogos, en los modismos y el marcado acento andaluz de sus protagonistas, sin que, efectivamente, el desenlace encierre ninguna sorpresa. A pesar de lo previsible de su final, la obra fue un éxito, seguramente porque conectaba con el conservadurismo ideológico de los espectadores, con el temor a una ley tan rupturista o porque el público priorizó el tono cómico al discurso antirrepublicano<sup>351</sup>.

La primera prueba del triunfo de la obra es que dos días después de su estreno la prensa ya decía que en el Teatro de la Comedia se representaba “todas las noches, el nuevo e inmenso acierto de Muñoz Seca y Pérez Fernández, «Anacleto de divorcia», cuyo ruidosísimo, fantástico éxito no tiene precedentes en el teatro” (ABC, 04/05/1932: 43). La representación madrileña prosiguió y cambió de teatro: “Como la temporada que realiza la compañía del [teatro]

351 Ver: Dougherty, D. (1997). Espectáculo y pequeña burguesía: el público de Pedro Muñoz Seca. *Hispanística XX*, nº 15, 71-78.

María Isabel de Madrid tiene el tiempo limitado, ha de estrenar y estrenar, y así el viernes va otra obra de Muñoz Seca, su último éxito: «Anacleto se divorcia», que se está representando actualmente en Madrid en el Teatro de la Comedia” (*La Vanguardia*, 31/05/1932: 19).

Pero una obra con un posicionamiento antirrepublicano tan fuerte tenía que producir reacciones más variadas y a la neutral crítica anterior se pueden sumar las que expresaban un profundo malestar por parte del crítico:

“«Anacleto se divorcia», de Muñoz Seca y Pérez Fernández, en la Comedia. Al parecer es bastante divertida la pieza de los señores Muñoz Seca y Pérez Fernández que se estrenó anoche en el teatro de la Comedia. El público al menos lo entendió así, a juzgar por las carcajadas con que recibió los chistes puestos en boca de los artistas, las alusiones de fondo político que de vez en cuando surgen en el diálogo—Muñoz Seca y Pérez Fernández no se privan de nada—y hasta las escenas de pista de circo que animan la representación, sin duda para dar la medida exacta del ingenio de los regocijantes y prolíficos autores. Y, pues que ello aconteció tal y como lo referimos, no vale decir que a nosotros todo aquello nos parecía deleznable, viejo—no importa que el tema sea actual en nuestro teatro, porque es vetusto, manido y rancio hasta dejarlo de sobra—, torpe, chabacano y hasta desmedido en las licencias permisibles, porque nuestra opinión personal no cuenta en una reseña objetiva del estreno, ceñida a términos de brevedad. Algo, sin embargo, por lo que tiene de fenómeno de tipo absolutamente moderno, conviene registrar en este trance, aun siendo excéntrico a la representación. Este algo son los comentarios del público en una pieza de esta clase. Al finalizar el primer acto no se hablaba de la gracia de la obra, de la agudeza de los chistes ni de la originalidad de los tipos. Se hablaba, sí, de la intención satírica de algunas frases que apuntan al momento español con cierto desenfado partidista que Pérez Fernández no ha podido, a lo que se ve, amortiguar en su colaborador y amigo, propenso a esta suerte

de desahogos de algunos meses a esta parte. Aquel juego de palabras del «consciente» y el «consiente»—son andaluces los que hablan—, para decir que «España lo consiente todo»—¡qué razón tiene Muñoz Seca!—, aquel alfilerazo—o así— a don Ángel Ossorio y Gallardo; aquella opinión sobre el trabajo de los obreros manuales, fueron repetidas en el entreacto con cierta inocultable fruición por los espectadores de una facecía astrakanesca [sic]. Como en los actos siguientes no se insiste en el mitin. Los aplausos bajaron de tono y se estimó que el horno se enfriaba. Ni siquiera supieron agradecer el delicado sentimentalismo del remate del acto segundo, cuando López Somoza se pone serio y rompe en llanto amargo, mientras besa el «pijama» de María Mayor, que finge ser la esposa repudiada... Pero aplaudir, siguieron aplaudiendo, y Muñoz Seca y Pérez Fernández salieron muchas veces al proscenio, de la mano de Milagritos Leal—la simpatía hecha carne—, de la saladísima Sampedro y de María Mayor, que con Zorrilla, Soler Mari, Somoza, Azaña y Biquelme forman a la cabeza del reparto. L. B.” (*Ahora*, 03/05/1932: 43).

O las que suponían un aplauso por su postura antivorcista:

“COMEDIA. —Estreno del juguete cómico en tres actos de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández «Anacleto se divorcia». La máscara que ríe de la comedia, está llenando en los días actuales su misión de castigar con el regocijo los vicios y ridiculeces sociales bajo el imperio de Muñoz Seca y Pérez Fernández. El oficio principal de este género de literatura y de teatro está en reírse de todo aquello que por su falta de adaptación a la naturaleza humana, a las tradiciones, a la recta razón, a las costumbres, a la índole especial y específica de los pueblos y razas constituyen en la vida de los hombres y las sociedades un desorden, una desviación peligrosa de la coordinada, que amolda los medios a los fines y les dirige todos al verdadero destino de los seres racionales.

Una desviación del camino recto, un error social de los que merecen más riguroso castigo es el divorcio. Cuando por debilidad mental y moral de unos pocos grupos sociales o de un país determinado, se impone el divorcio en las leyes de una nación, es natural que lo ataquen los comediógrafos de buen sentido y opongán la carcajada franca y noble a la parte ridícula que se observa de continuo en todos los absurdos sofismas, incongruencias, faltas de sentido, dislates, errores y procedimientos de tan cacareado laicismo.

Muñoz Seca y Pérez Fernández han escrito en su nueva comedia la sátira de la ley del Divorcio, que jamás ni en derecho ni en lógica puede ser una ley. Por ello, el pueblo sano de España ha de estarles agradecido. Por ello, el numeroso público que llenaba anoche el teatro de la Comedia aplaudió con entusiasmo todas las escenas y parlamentos de la graciosa producción teatral de Muñoz Seca y Pérez Fernández, celebró las alusiones a los despropósitos del socialismo, en todas partes fracasado y en cuyas doctrinas falta toda consistencia de verdad y razón; se deleitó con el perpetuo ridículo en que se hallan los divorciados, sobre todo en países que, como el nuestro, conservan en el fondo del alma nobleza de proceder y buen sentido al discurrir; admiró los verdaderos conceptos de honor, honradez, hombría, amor al trabajo y esfuerzo de la voluntad simbolizados en los personajes de don Felipe y de Carlos; siguió con interés las peripecias de una obra que si es cierto que no tendría razón de ser sin la sátira del divorcio, se impone, no obstante, por la limpieza y dignidad artística y por el optimismo en que va inspirada y concebida; se satisfizo con la marcha lógica de las situaciones, en las cuales queda demostrado hasta la evidencia por el ridículo que sólo la ignorancia de lo que son en su esencia las instituciones y el desconocimiento absoluto de la historia y de la vida española puede admitir en las costumbre y en las leyes un disparate tan rotundo como el divorcio en la forma concebida por el judío Naquet, para imponerlo a un siglo estúpido... Ante el cúmulo de desatinos, consecuencia

perfectamente lógica del divorcio en lo más sano del pueblo español los espectadores ríen y se regocijan merced al arte de dos comediógrafos, que ya en su comedia anterior en el mismo teatro estrenada, y que ha obtenido cientos de representaciones, se colocaron en primera fila entre los autores dramáticos de España, y ganaron el cetro de la comedia con el «castigat ridendo mores». De seguir el camino comenzada con «La oca» y continuado con «Anacleto se divorcia», Muñoz Seca y Pérez Fernández serán andando el tiempo y en los horizontes del género comedia, los testigos más fieles y conscientes de lo que ha sido la España gobernada por los socialistas y de espaldas a sus tradiciones y a su historia.

¡Buena jornada la de anoche en la Comedia! A ella contribuyeron el arte incomparable de María Mayor; la gracia y la soltura de Milagros Leal; la conciencia artística y el talento de interpretar papeles simpáticos, una vez más acreditados, por Guadalupe Muñoz San Pedro; la disciplina de las señoritas Donnay, Noriega y González; la autoridad de Pedro Zorrilla; los méritos sobresalientes de López Somoza, cada día mejor actor; la gracia «suí generis» de Mariano Azaña; la ponderación y tono elegante de Soler Marí; la simpatía de Riquelme, maestro en el arte de pisar las tablas; el acierto de Casimiro Hurtado, en un papel episódico de cocinero francés nacido en España.

«Anacleto se divorcia» obtendrá, como «La oca», crecido número de representaciones, mientras esperamos de los comediógrafos otra sátira que castigue con carcajadas otra estupidez del socialismo o el laicismo, y en la cual, de vez en cuando, aparezca el *Archilochum propio rabies armavit jambo*. Luis Araujo-Costa” (*La Época*, 03/05/1932: 1)<sup>352</sup>.

Por su parte, el experto teatral de *El Heraldo* organizó de forma más estricta su crónica:

352 *La Época* fue un diario madrileño de corte conservador que se publicó desde 1849 hasta el comienzo de la Guerra Civil, momento en que fue incautado para imprimir en sus talleres la publicación *El Sindicalista*.

“Espectáculo. —El teatro lleno, bellísimas mujeres en palcos y butacas, muchas risas a lo largo de los tres actos y algún conato de protestas en las alturas ante ciertas alusiones sociales del acto primero, conato sofocado prontamente, más que por la presión de los incondicionales por la gracia desbordada de la obra.

En el escenario, el espectáculo más grato, la blancura limpia y cegadora del acto primero, en la pulquérrima conserjería de la fundición sevillana donde la acción del juguete se desarrolla.

Impresión personal mía. —El primer acto, francamente cómico, tiene gracia, gracia de buena ley, con sus pequeños alfilerazos al cambio de cosas y todo; y tiene, además, una escena de comedia sobriamente trazada, que dio ocasión a Salvador Soler-Mari de demostrar que es todo un galán de comedias, digno de que se le sirvieran papeles de alguna entidad y enjundia. Encuentro justo que se aplaudiera en el mutis, después de la escena con Milagritos Leal, también comediante de cepa. El segundo acto, con escenas sueltas graciosas, pesa un poco, sobre todo, en la parte seria y tiene—o tenía, al menos en la versión del estreno—algunos desmanes del gusto que no debieran admitirse. Por lo demás, cosa de poca monta, porque la obra nada perderá si se le suprimen.

El tercero, de puro trámite para llegar al previsto desenlace, «cumplió», como se dice en la jerga taurómaca de que tanto abusan, a veces con peligro, los autores de «Anacleto se divorcia».

Reseña objetiva. —El público aprobó por la casi unanimidad de sus votos—los que no votaron a favor, aplaudiendo o riéndose abiertamente, se abstuvieron de votar en contra—la obra presentada anoche en la Comedia por Muñoz Seca y Pérez Fernández a la sanción de todos. Se aplaudieron también escenas sueltas y algún que otro golpe de oportuno gracejo, amén de varios mutis de Soler-Mari, María Mayor, Riquelme, Azaña, López Somoza y Guadalupe Muñoz Sampedro. En apreciar la labor de los intérpretes no hubo la menor discrepancia. Y tanto como a los autores—que salieron a escena al fin de cada

acto—, se celebró por el público el buen arte de la compañía titular de la Comedia. J. G. O.” (*Heraldo de Madrid*, 03/05/1932: 5).

Poco después se estrenó en la ciudad condal, en el Teatro Barcelona: “Compañía de comedia del teatro María Isabel de Madrid. Noche, ESTRENO del juguete cómico en tres actos, de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, ANACLETO SE DIVORCIA” (*La Vanguardia*, 02/06/1932: 16). Y: “Otro estreno cómico en el Barcelona. La compañía del Infanta Isabel, de Madrid, cumple lo prometido de que nuestro público conozca las obras más salientes, y en tal caso se halla «Anacleto se divorcia», que sigue representándose en el teatro de la Comedia, de Madrid, a teatro lleno, durante noches y noches”, con el siguiente reparto: “Baldomera, María Bru; Gracia, Julia Lajos; Manolita, Isabel Garcés; Sara, Adela Santaularia; Rosa, Lola Argenti; María, Carmen de Toledo; Don Felipe, Luis Manrique; Anacleto, José Isbert; Juncosa, Alfonso Tudeña; Carlos, Manuel Collado; Luis, Jesús Valero; Dupont, Rafael Ragel” (*La Vanguardia*, 02/06/1932: 25).

También se llevó al escenario del Teatro Novedades “la mejor obra festiva de Muñoz Seca y Pérez Fernández” (*La Vanguardia*, 04/06/1932: 16) y fue comentada en la sección “Teatro menor” y considerada “fuera ya de sañetes [sic], melodramas y zarzuelas a base de color local” se describió como “la ocurrencia de los señores Muñoz Seca y Pérez Fernández con el título «actual» de «Anacleto se divorcia», ocurrencia astracanesco-sentimental que el público acordó admitir” (*La Vanguardia*, 06/05/1932: 5).

La representación de la obra fue exitosa según las notas de prensa que se fueron sucediendo en la prensa barcelonesa desde el mes de junio hasta final de año:

“La vena inagotable de comicidad que poseen Muñoz Seca y Pérez Fernández luce en «Anacleto se divorcia», última obra de estos inyectadores [sic] de optimismo y de alegría en el alma del espectador. Son tres actos de gracia sana, son tres horas consecutivas de carcajeo al modo que lo promueven quienes tanto han contribuido al saludable



regocijo, «Anacleto se divorcia» es de lo mejor logrado en el teatro cómico, y de ahí su éxito, al que hay que asociar la interpretación de la compañía, modelo de estudio de los personajes imaginados por autores” (*La Vanguardia*, 07/06/1932: 28).

Posteriormente, la obra pasó al Teatro Español barcelonés aunque “no es corriente que las compañías titulares de los teatros de importancia pasen del centro a la periferia de la capital”, pero “Arturo Serrano, empresario del María Isabel, de Madrid, reconocido al favor y simpatía demostrados repetidamente para sus dirigidos, quiere corresponder a tanto afecto, y desde esta noche actúa en el teatro Español, a base, naturalmente, de las obras más cómicas” de forma que “«Anacleto se divorcia» inaugura esta actuación, que seguirá todos los días, tarde y noche, a fin de que el público modesto pueda solazarse con las producciones que monopolizan la gracia y el ingenio” (*La Vanguardia*, 15/06/1932: 15).

El éxito en el Teatro Español fue grande: “—La presentación, en el popular teatro Español de la compañía del María Isabel, de Madrid, ha sido, como estaba previsto, un verdadero y sonado acontecimiento”. Y la prensa insistía en que “naturalmente que es un caso desusado que una compañía integrada por tan valiosos elementos se ponga en comunicación fraternal con el pueblo para alegrarle la vida con la representación de obra de tanta fuerza cómica y tan bien hechas como «Anacleto se divorcia», en la que la risa es libre y se desborda a chorros”, reconociendo que “a ello contribuye la perfecta interpretación de artistas especializados ya de hace mucho tiempo en el género preferido por el público. «Anacleto se divorcia» ha sido recibido con aclamaciones y franco regocijo y por ello se hará todos los días, tarde y noche, en el deseo de la empresa, ya logrado, de complacer a público tan amable” (*La Vanguardia*, 17/06/1932: 23).

En Madrid, se siguió representando en el Teatro de la Comedia (*Luz, Diario de la República*, 19/05/1932: 2, 24/10/1932: 2, 02/11/1932: 2) y un par de años más tarde en el Teatro Cervantes (*El siglo futuro*, 04/03/1935: s/n).

Durante 1933 la obra se repuso en teatros barceloneses, por ejemplo, con Valeriano León como Anacleto, y coincidió con las representaciones de *La moral del divorcio* (*Comedia en tres actos*), de Jacinto Benavente, también escrita en 1932 (*La Vanguardia*, 28/05/1933: 14)<sup>353</sup>. Otra obra de temática similar y anterior fue *¡A divorciarse tocan!* (*Juguete cómico, en tres actos*), de Jacinto Capella y José de Lucio, estrenada en el Teatro Cómico de Madrid el día 10 de diciembre de 1931 (*ABC*, 10/12/1931: 47; Crítica en: *ABC*, 11/12/1931: 42) y editada por la Editorial La Farsa en 1932.

Posteriormente, sobrepasó la cronología republicana y aunque el tema de la obra entroncaba directamente con las circunstancias sociales y legales de la II República, la obra se fue representando a lo largo de la dictadura<sup>354</sup>. En 1939 lo fue por la compañía de Valeriano León y Aurora Redondo, dándose la casualidad de que coincidieron en San Sebastián con la compañía de Rafael López Somoza, quien también la llevaba en cartel (*ABC*, 04/08/1939). Somoza la volvió a interpretar en 1940 (*ABC*, 15/06/1940: 2), 1941 (*ABC*, 22/01/1941: 2) y 1942 (*ABC Sevilla*, 17/02/1942: 2). En una entrevista televisiva Martínez Soria narraba: “Con Somoza debuté en Madrid, en el Teatro Fontalba, ya desaparecido. Y... en eso, yo hacía... debuté con Anacleto se divorcia, que a Rafael le gustaba mucho. El hacía el Anacleto y yo hacía de Juncosa, y le gustaba mucho. Y me decía a veces, con mucha sinceridad: el día que tú no me hagas el Juncosa, yo no hago más el Anacleto. Y así le ocurrió. Probó y buscó otro Juncosa y no lo encontró y dejó de hacer el *Anacleto se divorcia*” (*Nombres de ayer y de hoy*, TVE-1, 1981).

353 Sobre el tratamiento del divorcio en el teatro español de la II República ver: Villamil-Acera, R. (2014). ¡Qué divertido es divorciarse!: La desentimentalización del divorcio en el teatro madrileño antes y después de la Segunda República. *Hispania*, vol. 97, nº 2, 233-243.

354 Calibrar si el número de representaciones durante la dictadura es escaso, como han afirmado algunos autores que se han basado en las solicitudes administrativas para representar la obra (Alba Peinado, 2008), escapa de nuestra competencia por carecer de información comparativa, pero las continuas referencias en la prensa indican que no fue, ni mucho menos, una obra que cayese en el olvido. Al contrario, se mantuvo, aunque fuese de forma intermitente, en los escenarios españoles, tanto los profesionales como los *amateurs*.

El propio Martínez Soria llevó “el Anacleto” a escena junto a la actriz Laura Pinillos en el madrileño Teatro de la Zarzuela (*ABC*, 28/07/1942: 2). Al año siguiente, la ofreció el Cuadro Artístico del Grupo de Empresa de Prensa del Movimiento (*ABC*, 04/03/1944: 18), en 1946 Valeriano León y Aurora Redondo la repusieron en el Teatro Beatriz (*ABC*, 14/11/1946: 18) y en 1946 la versión de Somoza fue recibida por la crítica así:

“Muchos se preguntan al presenciar comedias, como «Anacleto se divorcia» escrita hace años y sobre un tema circunstancial, en este caso el divorcio, entonces de actualidad y objeto de encontradas opiniones, si los estrenos actuales del género resistirán el paso del tiempo, conservando la lozanía, la galanura, siempre fresca la vena cómica, permanente en cualidad de arquetipos de comedias hilarantes, recibidas una vez y otra, a cada repetida reposición, con las rotundas carcajadas y los calurosos aplausos de un público adicto y satisfecho. Es preferible a una respuesta que muy bien pudiere ser poco alentadora, recibir con agrado estas periódicas reposiciones que algunas Compañías nos ofrecen. Anoche fue la de Rafael López Somoza, llevando a la escena del Borrás la comedia de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, dos autores de solera, «Anacleto se divorcia». A las cualidades cómicas de la obra, pervivientes [sic] a través del tiempo, deben añadirse los méritos de una interpretación ajustada a las situaciones y a los tipos. López Somoza, en la escena final del segundo acto, tan llena de matices y de transiciones, demostró el Índice de su propia valía, completado a lo largo de toda la comedia. Fuensanta Lorente, la gentil Elvira Quintilla y Lolita Lemos, Antonio Fernández, Rafael Arcos (hijo), aplaudido en un mutis y José Marín, entre otros, colaboraron en el buen acierto Interpretativo. Un público numeroso no regateó en ningún momento sus cordiales aplausos. — S. O” (*La Vanguardia Española*, 06/10/1946: 16).

Sigue habiendo referencias de la representación de la obra en 1947, 1948 y 1949. La compañía de José de Lucio

la repuso en el Teatro Pavón en 1951 (*ABC*, 04/07/1951: 17). Las representaciones de compañías profesionales (*ABC*, 12/08/1952: 27; *ABC*, 06/09/1959: 72) se simultanearon con otras más amateurs (*ABC*, 11/03/1960: 55) y continuaron durante 1961, 1963, 1967, 1971, 1973, 1974 y 1975, traspasando nuestra frontera cronológica del final del franquismo. De esta forma, y con las continuas representaciones durante todo el franquismo, las desventuras del divorciado Anacleto no se habían perdido en la memoria del público teatral español.

La obra, dedicada a Buenaventura L. Vidal<sup>355</sup>, transcurre en Sevilla, en pleno mes de abril. El primer acto tiene lugar en la conserjería de una fábrica donde todo está reluciente y donde Baldomera, la esposa de Anacleto, el protagonista masculino, limpia de forma compulsiva. El marido, harto de una situación que se produce desde hace años, le recuerda a su esposa que existe la posibilidad del divorcio, introduciendo al principio de la primera escena la clave temática de la obra. En este primer acto también participa Juncosa, el realquilado del matrimonio y Manolita, una doncella al servicio de don Felipe, el dueño de la fábrica.

Al avanzar el acto se descubre que Manolita flirtea de broma con Anacleto y que Juncosa alienta esta relación porque está enamorado de Baldomera y le conviene que Anacleto se quiera divorciar. Pero en realidad Manolita no tiene ningún interés por Anacleto, es solamente una estrategia para hacerse notar ante Carlos, el hijo estudiante del primero. La acción prosigue con la llegada de don Felipe, quien plantea la cuestión de las consecuencias de un hipotético divorcio del protagonista, que posibilitaría que Baldomera también pudiese casarse, aspecto que Anacleto no logra entender ni admitir por cuestiones de honor masculino.

Ante uno de los enfados de Baldomera por su obsesión por la limpieza y su intención de limpiar a Juncosa, Anacleto explota y le pide que vayan al juzgado a divorciarse. Mientras, Carlos declara su amor a Gracia, la hija de don Felipe,

355 Buenaventura L. Vidal (1882-1934) fue un periodista y escritor teatral, autor de obras como *La emperatriz Eugenia*.

y le cuenta sus planes de seguir estudiando para trabajar a las órdenes de su padre y ser digno de su amor. Gracia le permite el cortejo y acuerdan ir al teatro por la noche. Cuando vuelven todos después de firmar el divorcio, don Felipe propone a Baldomera que vaya a vivir a su casa, ante el enfado de Juncosa, que también estaba interesado en la mujer, y Anacleto se queda con Carlos en la suya.

El acto segundo comienza en la casa de don Felipe. Ha pasado el tiempo y es junio. Baldomera tiene la casa limpi-sima y el lector ignora si se ha casado o no con don Felipe, pero dispone sobre los criados como si fuese la señora de la casa. Anacleto les visita y ante la desenvoltura de Baldomera y un semi-desnudo suyo en su presencia, comienza a flaquear: “¿Y pa eso han votao el divorsio? ¿Pa poné a un hombre sano en redículo?” [sic] (Muñoz Seca, Pérez Fernández, 1933: 49). Se descubre que Carlos y Gracia hablan “tras la reja” y ante la negativa de don Felipe a que prosiga su relación, Carlos se marcha de la fábrica para iniciar su propio camino y merecer a la chica, lo que provoca la dimisión de Anacleto por el trato recibido por su hijo. Baldomera también intenta irse pero don Felipe le descubre que todo es una estrategia suya para que Carlos forme su propia empresa y su hija se reafirme en su amor. El acto acaba con Baldomera, don Felipe y Gracia yéndose de viaje.

El acto tercero sitúa la acción en casa de don Felipe y contiene el desenlace de la obra. Tras diez meses de viaje regresan los tres personajes que se habían marchado y antes de que ellos aparezcan en escena lo hace un sucio y harapiento Anacleto, quien desesperado reflexiona:

“Esto del divorsio está bien pa los señoritos tanguistas, o pa los que se casan por dinero, porque se separan, y como tienen guita, la mujé se puede bandeá dirna y sola por la vía; pero pa nosotros los pobres, los que sabemos que cuando pedimos er sí a una mujé no nos puede da más que er sí y la ayuda de sus brazos y er mimo de sus carisicas... er divorsiarse de ella es una sinvergonzonería, y usté el sinvergonzón más grande del mundo” (Muñoz Seca, Pérez Fernández, 1933: 67) [sic en todo el párrafo].

Finalmente, don Felipe admite que pretendía que se consolidase la relación entre su hija y Carlos, mientras Anacleto reconoce no poder vivir sin Baldomera, volviendo con ella y renegando claramente del divorcio.

Varios lustros después la obra fue recuperada para servir de base argumental al film que Lazaga rodó en una co-producción con México. No debe dejarse de remarcar la significación de este precedente teatral, ya que es más que significativo que en una línea ascendente de reivindicaciones que incluían la legalización del divorcio se rodase un film escrito décadas antes y abiertamente antidivorcista.

En el caso de *Anacleto se divorcia* su traslación al medio cinematográfico estuvo marcada por la experiencia previa de Martínez Soria sobre las tablas teatrales y el deseo de los productores de seguir asegurándose éxitos de taquilla. Sin la presencia de Pedro Masó, el film sigue conectando con los anteriores a través de su guion literario, realizado por la terna formada por Vicente Coello, Mariano Ozores y Alfonso Paso y de la dirección de Pedro Lazaga. Del guion se conservan dos copias en la Biblioteca Nacional de España, una fechada en diciembre de 1974 y otra en 1975, ambas semejantes y sin que presenten diferencias entre sí. De su lectura se trasluce que los guionistas, aunque efectivamente partieron de la obra teatral, necesitaron integrar algunos cambios para transformar el texto en una historia que pudiese ser filmada.

El primer cambio que se observa entre la obra original y el guion literario no se puede incluir en la categoría de necesario y atañe al título. Sin datos sobre los motivos de su elección, puesto que en el ciclo conviven los films homónimos a las obras teatrales de los que proceden con aquellos que los cambiaron, este puede proceder de una masculinización del título del film *La alegre divorciada* (*The Gay Divorcee*, Mark Sandrich, 1934), un musical estadounidense protagonizado por Fred Astaire y Ginger Rogers y producido por la RKO Radio Pictures<sup>356</sup> (fig. 147). Esta película fue estrenada en Es-

356 Posteriormente, y siguiendo con el juego de títulos, en México se rodó la comedia *La alegre casada* (Miguel Zacarías, 1952), cuyo argumento giraba en torno a un ama de casa que decide ser infiel a su esposo.

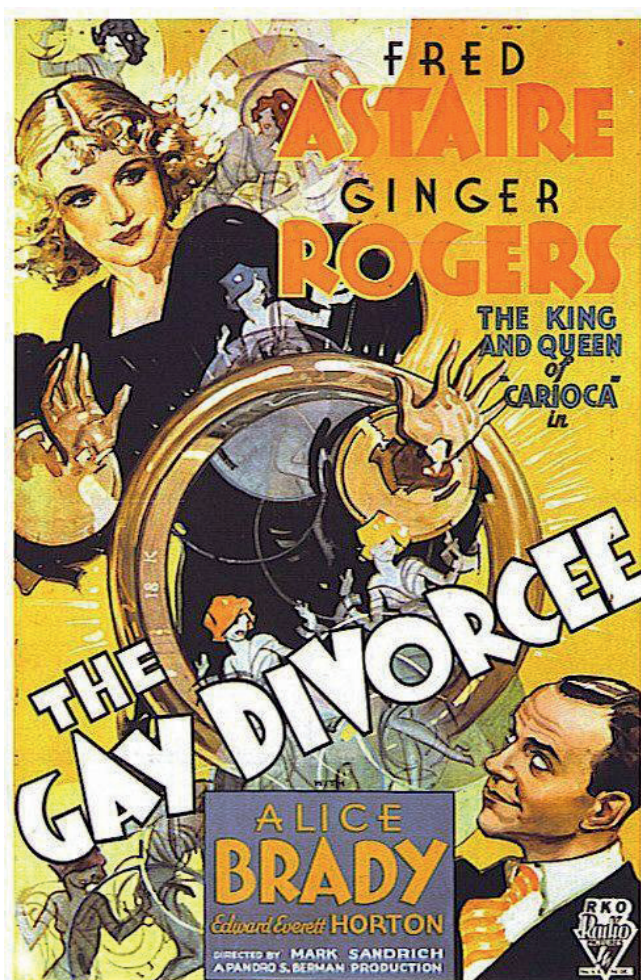


Figura 147. Cartel de *La alegre divorciada* (*The Gay Divorcee*, Mark Sandrich, 1934).

paña y un error en su traducción hizo que en 1936, de forma muy sorprendente, se publicase el siguiente comentario: “El cuadro oriental, con el tema espectacular de un mercado de esclavas, se sale un poco, por sus dimensiones, y también por su alto estilo, de lo acostumbrado en este género. Hay asimismo [sic], para que nada falte, un «Continental», siguiendo la moda coreográfica que impuso este invierno la película «El alegre divorciado»” (*El Heraldo de Madrid*, 23/01/1936: 9).

La variación más evidente es la internacionalización forzosa del guion y el desarrollo del argumento en un espacio doblemente alejado, ya que México se ubica a miles de kilómetros de distancia geográfica, pero también se encontraba en ese momento en una situación legal opuesta a la española respecto a la regulación del divorcio<sup>357</sup>. La separación legal de los protagonistas, eje de todo el relato, no era posible en una España donde, por imposición religiosa, regía la indisolubilidad del vínculo matrimonial, siendo totalmente necesario focalizar la acción en un país donde fuese posible. El contexto social y legal concreto de la obra teatral original y de la adaptación cinematográfica difiere y mientras que la obra de Muñoz Seca y Pérez Fernández suponía la reacción a un hecho consumado, a una realidad legal y social, el guion elaborado por Ozores, Coello y Paso presentaba un hecho posible solamente fuera de España, pero que cada vez parecía más cercano y era demandado por sectores de la población más amplios que no veían ninguna contradicción entre la posibilidad de obtener un divorcio y la defensa de la institución familiar.

El obstáculo de mantener el argumento en Sevilla o en cualquier otra ciudad de la España contemporánea obligó a los guionistas primero, y al equipo artístico y técnico después, a traspasar la frontera hasta un país extranjero, siendo México el elegido, un país con fuertes vínculos con España, no solamente por su pasado colonial sino porque

357 Durante el periodo colonial en México rigió la indisolubilidad matrimonial de la Iglesia Católica y solamente la muerte de uno de los cónyuges podía deshacer el vínculo matrimonial. Tras la independencia, la primera ley que introdujo la posibilidad de una separación fue la Ley de Matrimonio promulgada por Benito Juárez en 1859, que permitía una separación temporal de los cónyuges pero les prohibía volver a contraer matrimonio. El siguiente paso lo dio José Venustiano Carranza al promulgar el decreto del 29 de diciembre de 1914, publicado el 2 de enero de 1915. En 1917 entró en vigor la Ley de Relaciones Familiares, la cual permitía de forma clara la disolución definitiva del vínculo matrimonial y permitía formar nuevos matrimonios. Desde entonces, la legislación mexicana ha ido modificando las circunstancias y consecuencias legales del divorcio. A la anticipación del país mexicano en la regulación del divorcio respecto a España se une su mantenimiento, circunstancia diferenciadora con el caso español.

el país azteca se convirtió en nación receptora de exiliados durante la guerra y Posguerra española. De esta forma, el film se concibió como una co-producción mexicano-española en la que el país americano aportaba una parte del capital económico, gran parte del elenco de actores y la práctica totalidad de los espacios de rodaje, tanto en exterior como en interior, salvo las escenas iniciales rodadas en Madrid<sup>358</sup>. En films anteriores, como *Abuelo Made in Spain*, ya se había abandonado el país como lugar natural de ubicación, con la inclusión de una parte del metraje rodado en Portugal, pero en este caso el desarrollo de la trama en el extranjero es prácticamente total, constituyendo una de las novedades que aporta la película que cierra el corpus.

De *Anacleto se divorcia* solamente se ha hecho una versión filmica en España, la que nos ocupa, pero precisamente se había rodado en México una adaptación homónima de la obra (*Anacleto se divorcia*, Joselito Rodríguez, 1950) interpretada por Carlos Orellana (Anacleto), Rita Montaner (Esperanza), Andrés Soler (Ladislao), Miguel Arenas (don Felipe), Rosita Arenas (Rosita) y Rogelio A. González (Carlos) (fig. 148).

Lo más destacado de la versión mexicana es que el guion es bastante fiel a la obra teatral original –salvo el cambio de nombre de algunos personajes– y en algunas partes la reproduce escena por escena, introduciendo, no obstante, tres variaciones. La primera es la inserción de varios cuadros musicales que la convierten en una mezcla de comedia y musical, aspecto ausente en el texto primigenio. La segunda consiste en la “traducción” del habla andaluza de los personajes originales al habla y acento mexicanos, manteniendo las expresiones y frases comunes a ambas variantes del castellano e introduciendo aquellas expresiones que son patrimonio exclusivo del país azteca. Por último, difiere de la obra teatral por la inclusión de

358 La presencia de actores del país azteca determinó que el actor que interpreta al hijo del matrimonio protagonista sea Fernando Luján (1938-), un actor de nacionalidad mexicana que en el film presenta un marcado acento mexicano que contrasta con el acento castellano de su padres.

unas escenas que transcurren durante el viaje que realiza don Felipe con su hija y con Esperanza/Baldomera, así como otras que tienen lugar en Veracruz y resultan ser un sueño de Anacleto.

Antes de la adaptación de *Anacleto se divorcia* el medio cinematográfico español no había sido ajeno al debate político, social y religioso planteado en torno a la posibilidad de promulgar una ley de divorcio y ya en 1926 se rodó *La malcasada*, de Francisco Gómez Hidalgo, donde se ofrecía la ruptura del matrimonio como un avance social y familiar y dónde, curiosamente, la acción comenzaba en México. Precisamente en 1926 había visto la luz el libro *El divorcio vincular y el dogma católico* del escritor y teólogo Jaime Torrubiano Ripoll (1879-1963), una de las primeras voces en demandar el divorcio con argumentos teológicos, pero la dictadura de Primo de Rivera no era el momento más adecuado para solicitar la promulgación de una ley que se enfrentase de forma directa al dogma católico<sup>359</sup>.

Tras promulgarse la ley de 1932 la cinematografía fue menos rápida en asumir la temática y hasta dos años después no se hizo una película en España que abordase el tema directamente. El film *Madrid se divorcia* (Alfonso Benavides, Adelquín Miller, 1934), uno de los trece rodados íntegramente en Madrid en 1934 (Esteban, 2000) y basado en una novela de Enrique López Alarcón, fue más un film oportunista enganchado a la novedad del tema que un análisis posicionado (Caparrós Lera, 1981: 23-4).

Por su parte, la versión de Lazaga narra el viaje que Ramón (Martínez Soria) y Socorro (Florinda Chico) realizan a México con motivo de la boda de su hijo (Fernando Luján) con una chica mexicana (Norma Lazareno) hija de un industrial adinerado (Pancho Córdova). Al llegar al país Ramón descubre que allí el divorcio es posible y decide pedirselo

359 Por sus posturas críticas con la Iglesia Torrubiano ya había sido excomulgado en 1925 y hasta que no llegó la II República no pudo dar rienda suelta a su anticlericalismo y a su concepción del catolicismo, más acorde al aperturismo del futuro Concilio Vaticano II que a su propia contemporaneidad.

a su esposa para vivir una vida de soltero presumiblemente llena de aventuras, más sexuales que amorosas. Pero la realidad le demuestra que esa forma de vida no es tan fácil y que es mejor regresar con su esposa, así que, después de una serie de acontecimientos, Ramón vuelve con Socorro renegando del divorcio.

Las circunstancias del rodaje determinaron que se redujese la constante repetición de nombres en el equipo técnico y artístico presentes en los films anteriores y que se contase solamente con los dos actores españoles para los papeles protagonistas, repitiendo Florinda Chico como esposa de Martínez Soria.

Del proyecto de rodaje de *El alegre divorciado* se dio cuenta en la prensa diaria española: “Martínez Soria intervendrá como protagonista, junto a Florinda Chico, en el rodaje de la película de Pedro Lazaga «El alegre divorciado»” (*ABC*, 11/01/1975: 62) y en la prensa especializada, señalando que se trataba de una co-producción con un 65% de capital español y un 35% de capital mexicano (*Cineinforme*, 01/02/1975: 14). La finalización del rodaje en el país americano también fue motivo de noticia:

“Dos grandes ídolos frente a frente. La foto recoge la llegada al aeropuerto de Barajas, procedentes de Méjico, de Paco Martínez Soria, Florinda Chico, el director Pedro Lazaga y el productor ejecutivo Jesús R. Folgar, que son recibidos por el famoso diestro Palomo Linares, que coincidió con ellos. La película, que se ha rodado en tierras aztecas, tiene por título «El alegre divorciado», siendo cabecera de reparto Paco Martínez Soria y Florinda Chico, secundados por actores de la máxima categoría del cine mejicano, y todos ellos dirigidos por el experto Pedro Lazaga” (*Cineinforme*, 01/03/1975: 8).

A pesar de que el rodaje se produjo a principios de 1975 el estreno no tuvo lugar en Madrid hasta mayo de 1976. En diciembre de 1975 se anunció su estreno en Sevilla: “¡La más divertida película de estas fiestas! ¡Risa, mucha risa, con el más popular de nuestros cómicos! (...) Hoy un divertidísimo y gran estreno” (*ABC Sevilla*, 17/12/1975: 58).

La crítica del momento se limitó a aludir al origen teatral, a resumir el argumento y a apuntar que “Lazaga, con la base que le proporciona el ingenio de aquellos prolíficos comediógrafos, ha articulado una cinecomedia [sic] divertida, abundante en lances cómicos, ligera, simpática, muy apta para el lucimiento de Paco Martínez Soria, en el papel de Ramón” y que “la película entra bien en el público, que ríe con las trifulcas del matrimonio y las «salidas» de Ramón, y funciona bien como un agradable pasatiempo, que cuenta con unos bellos exteriores de Méjico capital y Acapulco y unos adecuados fondos musicales” (*ABC Sevilla*, 19/12/1975: 66).

La llegada de la película a la cartelera madrileña se comenzó a anunciar durante el mes de mayo (*ABC*, 22/05/1976: 75) y finalmente se estrenó en el Palacio de la Música y en el cine Mola el día 26 de ese mes (*ABC*, 26/05/1976: 93), sin que se publicase ninguna reseña crítica posterior en el diario *ABC*. Sí se hizo en la publicación *Cineinforme*:

“Muñoz Seca en un autor desconocido para las generaciones actuales, del que se podía sacar abundante y útil material para este tipo de comedias que sólo buscan un rato de solaz esparcimiento para el espectador. Claro está que partiendo siempre de la base de que las obras de Muñoz Seca, como las de Jardiel y las de tantos autores cómicos, son de difícil adaptación a la pantalla. De la comedia «Anacleto se divorcia», famoso éxito de tiempos pasados, han sacado ahora Ozores y Coello un guión [sic] que da al incansable Pedro Lazaga motivo para hacer otra de sus producciones, una más, en las que hay un oficio probado, pero nada que la haga destacar de la ya centenaria filmografía de su realizador. La interpretación queda también a un nivel apreciable de estimación y los bellos parajes de Acapulco y otros lugares mejicanos, sirven de marco a este divertido enredo familiar. El veterano Rafael Baledon, encabeza la lista de los intérpretes aztecas. A. F. NORMAL realización, con un marcado lastre teatral, pero divertida y regocijante, como nueva muestra de la continúa [sic] actividad

de un director con artesanía. FILMAYER” (*Cineinforme*, 15/06/1976: 8).

La película fue vista en cines por 677.664 espectadores y recaudó la cantidad equivalente a 269.671,58 euros (ICAA, Boletín informativo 2017), cifras modestas que evidenciaban



Figuras 148 y 149. Carteles para el estreno mexicano.

que el gusto del público comenzaba a derivar hacia otros intereses cinematográficos.

En el presente texto se ha considerado solamente la recepción española del film, dejando fuera del estudio la recepción del mismo en otros países. Pero como muestra de su exportación apuntamos que, naturalmente, fue distribuido en México con el título de *La casada es mi mujer* (fig. 149). Posteriormente, y siguiendo con el juego de títulos, en México se rodó la comedia *La alegre casada* (Miguel Zacarías, 1952), cuyo argumento giraba en torno a una ama de casa que decide ser infiel a su esposo.

También se estrenó en países como Checoslovaquia: “1978 uvedené adaptace divadelní hry Veselý rozvod (*El alegre divorciado*, Pedro Lazaga, Mexiko, Španělsko, 1978)” (Nytra, 2015: 46), apareciendo en un listado de películas hispanoamericanas distribuidas en el antiguo país europeo (Nytra, 2015: 99). Incluso las distribuidoras checoslovacas realizaron versiones del cartel de este y otros films de Martínez Soria: “Al de *El abuelo tiene un plan*, exhibido en la Filmoteca de Extremadura, se suman los de *Estoy hecho un chaval*, *Vaya par de gemelos* y *El alegre divorciado*<sup>360</sup>. En este último, Vladimír Gottvald inserta un estuche de guitarra española cuyo contorno evoca, mediante un oportuno paralelismo con los ídolos cicládicos «de caja de violín», una figura femenina de formas rotundas y voluptuosas” (García Manso, 2008-9: 240. Nota al pie) (fig. 150).

En el ámbito televisivo posterior la película ha mantenido una vigencia considerable. Se emitió en TVE-1 el día 25 de junio de 1983 (*ABC*, 24/06/1983: 102) y dentro del ciclo que TVE-1 dedicó al actor, el día 31 de agosto de 1990 (*ABC*, 31/08/1990: 85) y en 1991 (*ABC*, 22/10/1991: 127). También en Tele-5 (*ABC*, 21/09/1993: 119), en Antena 3 TV (*ABC*, 11/05/1996: 127). En TVE-1 se volvió a emitir el día 18 de diciembre de 1999, siendo el segundo programa más visto con una cuota de pantalla de 4.572.000 espectadores (*ABC*, 22/12/1999: 93).

<sup>360</sup> Los carteles se pueden consultar en: <<https://www.s-antikvariaticz/antikvariatic/plakaty/filmove-plakaty-a3-spanelske>>.

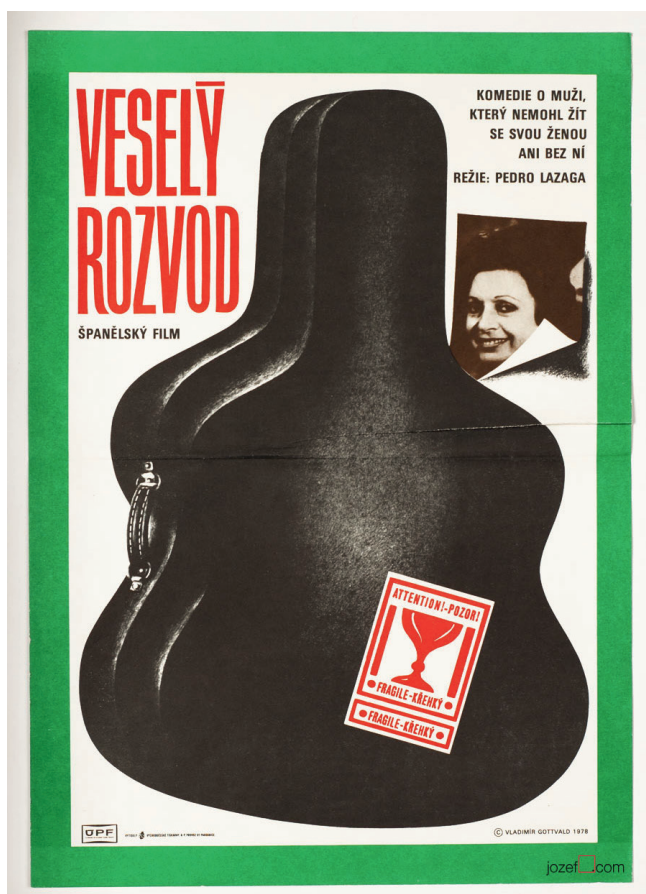


Fig. 150. Cartel checoslovaco de *El alegre divorciado*.

En el programa *Cine de barrio* también ha tenido sus correspondientes reposiciones: en febrero de 1998 (ABC, 14/02/1998: 111) la emisión fue vista por 3.758.000 espectadores y obtuvo una cuota de *share* de 25'7 (ABC, 17/02/1998: 132). Volvió a reponerse en *Cine de barrio* en 1999 (ABC, 18/12/1999: 111), siendo visto por 4.572.000 espectadores (ABC, 22/12/1999: 93), en 2001 (ABC, 21/07/2001: 87), en 2005 (ABC, 13/08/2005: 99), en 2006 (ABC, 04/11/2006: 107), en 2009 (ABC, 11/07/2009: 109), en 2011 (ABC, 14/08/2011: 71), en agosto de 2012 (ABC Sevilla, 25/08/2012: 93) y en

marzo de 2015 (ABC Sevilla, 21/03/2015: 95). En 2011 también fue incluida en la parrilla de TVE-1 (ABC, 13/04/2001: 248) y constantemente puebla, al igual que el resto del corpus, la programación de canales de televisión de pago, como el Canal Somos.

La extraordinaria actividad cinematográfica de Pedro Lazaga hizo que en 1976 estrenase otras cuatro películas más (*Terapia al desnudo*, *Ambiciosa*, *Fulanita y sus menganos* y *La amante perfecta*). Así como que al año siguiente retomase el tema del divorcio pero desde una perspectiva muy distinta, integrado en el cine de la Tercera Vía y con un trasfondo ideológico distinto. El día 11 de marzo de 1977 se estrenó *Hasta que el matrimonio nos separe*, un producto Dibildos con guion del propio productor y de Antonio Mingote<sup>361</sup>. Para el crítico del ABC, “a través de las relaciones de Miguel, un santanderino de treinta y poco años, perteneciente a una familia muy tradicional tanto en el orden moral como en el social, con Anne, una muchacha norteamericana y católica, asistimos a un proceso prácticamente completo en cuanto a los problemas que la institución matrimonial puede presentar” (ABC, 18/03/1977: 78). Sin el tono cómico de *El alegre divorciado*, con la más naturalista interpretación de un José Sacristán que por momentos se consolidaba como el actor que encarnaba al español medio de la Transición y con una perspectiva alejada de la simplicidad panfletaria, el film ofrecía una visión realista, anclada en los vaivenes de su tiempo y que respondía a las angustias de unos hombres y mujeres que necesitaban cada vez más una ley que se acomodara a sus necesidades vitales y no al revés.

Mariano Ozores escribió y dirigió en 1981 la película *¡Qué gozada de divorcio!*, donde Andrés Pajares interpreta a Alberto, un espabilado que, amparado en el divorcio, mantiene tres relaciones sentimentales simultáneas. La cuestión es que el film contiene una escena, interpretada por Florinda

<sup>361</sup> Antonio Mingote (1919-2012), conocido por su labor como dibujante, tuvo cierto contacto con la cinematografía como guionista y director artístico. Para televisión escribió el guion de la serie *Este señor de negro* (Antonio Mercero, 1975-6).



Chico y Juanito Navarro que es muy similar al enfrentamiento que mantienen la misma actriz y Martínez Soria en *El alegre divorciado*. Los mismos personajes estereotipados, los mismos motivos del marido para pedir el divorcio y el mismo argumento basado en aceptar unas posibles segundas nupcias en el caso masculino pero no en el femenino. El filón prosiguió con *El primer divorcio*, escrita junto a Manuel Summers y estrenada en 1982.

#### 4.3.2

### El divorcio, una nueva temática

La palabra divorcio proviene etimológicamente del término latino *divorcium*, que se distinguía de *repudium* en que en el primer caso la iniciativa de la ruptura matrimonial provenía de la esposa y en el segundo del esposo, así como de *discidium*, que expresaba un consenso entre ambos. Pero, a pesar de la gran influencia del Derecho Romano en el devenir legal del país, en lo concerniente a la regulación del matrimonio, el mayor dominio ha provenido del ámbito religioso, ya que la confesionalidad casi perpetua de la nación española y de los reinos previos que la formaron ha determinado durante siglos que la regulación de la unión matrimonial fuese competencia de la Iglesia –salvando la época musulmana y las comunidades judías– y que esta se negase sistemáticamente a aceptar su disolución en cualquier circunstancia, ya que la indisolubilidad del matrimonio, salvo por muerte de uno de los cónyuges, constituye uno de sus dogmas más arraigados y ha sido refrendado de forma continua en encíclicas y concilios.

Pero la insistencia eclesial por mantener la unidad matrimonial no podía evitar que las rupturas de las parejas fuesen una realidad y, por ejemplo, durante la Edad Moderna (desde 1564 el matrimonio válido había sido el canónico) se llegó a regularizar una solución intermedia, conservándose documentos “procedentes de los archivos eclesiásticos y civiles de los siglos XVI, XVII y XVIII, en

que se detallan procesos perfectamente asociados e identificados con la expresión «hazer divorcio», tanto por los recurrentes como por las autoridades ante quienes se dirimía el pleito” (Espín López, 2016: 168). Estos documentos confirman que durante este periodo existió un proceso que permitía el cese de la vida en común de los cónyuges pero sin que implicase la disolución del enlace matrimonial, que seguía considerándose irremediabilmente indisoluble (Espín López, 2016: 168).

El primer intento de separar el carácter sacramental del puramente contractual fue la promulgación, por parte del Gobierno Provisional de 1869–71 y, siguiendo la Constitución de 1869, de la Ley Provisional de Matrimonio Civil del 18 de junio de 1870, que fue completada con el Reglamento para la ejecución de las leyes de matrimonio y registro civil (*Gaceta de Madrid*, 14/12/1870: 1). Esta ley, de corte liberal decimonónico, establecía el matrimonio civil como obligatorio pero seguía reconociendo al mismo tiempo un ineludible carácter “perpetuo e indisoluble” (artículo 1) que provenía del derecho natural<sup>362</sup>.

Durante la Restauración borbónica se promulgó el Decreto de 22 de enero de 1875, que consolidaba el matrimonio civil y lo equiparaba al canónico, incluso de forma retroactiva. En 1889, con el Código Civil de 24 de julio, se reconoció la vigencia legal de las dos formas de matrimonio: el civil y el canónico, una diferencia que provocaba las protestas de la Iglesia Católica, quien seguía considerando la distinción como artificiosa y contraria al derecho divino y natural.

De forma lenta, la idea del divorcio se fue abriendo hueco en la opinión pública y a principios de siglo mujeres como Consuelo Álvarez Pool, *Violeta* (1867–1959) y Carmen de Burgos, *Colombine* (1867–1932) empezaron a solicitarlo de forma directa como una parte ineludible de los derechos

<sup>362</sup> Sobre esta ley ver: Grahit Ferrer, E. (1992). El matrimonio civil obligatorio: ley española de 1870. Los promotores del matrimonio civil en defensa de la indisolubilidad. *Cuadernos doctorales: derecho canónico, derecho eclesiástico del Estado*, nº 10, 501–560.

de la mujer. Que las primeras voces en concebir y demandar el divorcio como un derecho fundamental proviniesen de mujeres muestra el desequilibrio en las consecuencias del contrato matrimonial para los dos cónyuges, ya que suponía una limitación de derechos para la parte femenina, sometida a la *autoritas maritalis* desde la legalidad vigente y desde la presión social. La encuesta sobre el divorcio que Carmen de Burgos publicó parcialmente en 1903<sup>363</sup>, su posterior libro *El divorcio en España*, escrito en 1904 y que tuvo una gran repercusión en una sociedad donde el talante conservador y las directrices marcadas por la Iglesia tenían un gran peso, y el libro *La mujer moderna y sus derechos* (1927) forman la parte de la obra de esta autora que de forma más clara abordó el tema.

Estas primeras demandas, nacidas con el nuevo siglo, fueron sumando defensores femeninos y masculinos y eclosionaron en la novedad más importante respecto al vínculo marital: la proclamación de la II República Española y la primera regularización legal de la disolución matrimonial. Para legislar lo determinado en el artículo número 43º de la Constitución de 1931, que establecía que “la familia está bajo la salvaguardia especial del Estado” y que “el matrimonio se funda en la igualdad de derechos para ambos sexos, y podrá disolverse por mutuo disenso o a petición de cualquiera de los cónyuges, con alegación en este caso de justa causa» (*Gaceta de Madrid*, 10/12/1931: 1.582-1.588), el gobierno re-

---

363 Carmen de Burgos realizó una encuesta sobre el divorcio que fue publicada en el *Diario Universal*, publicación afín al Partido Liberal, donde escribía como columnista. En ella preguntaba su opinión sobre el divorcio a distintas personalidades coetáneas de campos diversos, como escritores, feministas conservadoras, etcétera. La encuesta causó un gran impacto, sobre todo por la defensa sin trabas del divorcio de escritores tan conocidos como Vicente Blasco Ibáñez o Pío Baroja. Cuando, debido a las presiones, las encuestas dejaron de publicarse, la autora las recogió en el libro *El divorcio en España* y las dividió en dos bloques: las respuestas de figuras de la cultura y política y las enviadas por los lectores del diario. Ver: Sanz Romero, A. (2010). Hasta que la ley de divorcio nos separe... *Arbor, Ciencia, pensamiento y cultura*, nº CLXXXVI, 59-63. El trabajo de Carmen de Burgos supuso el primer estudio sobre la percepción de los españoles ante la cuestión del divorcio (Becerril Ruiz, 2008: 189).

publicano promulgó la Ley de divorcio del 2 de marzo de 1932 (*Gaceta de Madrid*, 12/03/1932: 1.794-1.799), la primera norma legal<sup>364</sup> que regulaba la disolución del matrimonio civil en España<sup>365</sup>.

La ley se componía de sesenta y nueve artículos, unas Reglas Transitorias y una Disposición Final, estructurándose en cinco capítulos. El primero de ellos, titulado *Del divorcio. Sus causas*, establecía los hechos que debían concurrir para demandar la separación matrimonial, comenzando por el común acuerdo de los cónyuges y siguiendo por un número limitado de razones, como el adulterio no consentido o “la separación de hecho y en distinto domicilio, libremente consentida durante tres años” (*Gaceta de Madrid*, 12/03/1932: 1.794). La ley también establecía quién y cómo se podía iniciar el proceso de separación, cuáles eran las consecuencias legales y patrimoniales de la disolución matrimonial para ambos cónyuges y cuáles eran las medidas a adoptar en el caso de la existencia de hijos en común.

De forma previsible, la ley fue suspendida durante la guerra en territorio rebelde por el Decreto del 2 de marzo de 1938 y derogada de forma definitiva en toda la nación en 1939, ya que según la nueva jefatura del estado: “El nuevo Estado Español anunció, desde un principio, la derogación de la legislación laica, devolviendo así a nuestras Leyes el sentido tradicional, que es el católico” y era imprescindible “una derogación explícita de la misma, por tratarse de Ley distinta de la mencionada de Matrimonio Civil y radicalmente opuesta al profundo sentido religioso de la sociedad española” (*BOE*, 05/10/1939: 5.574).

Con esta anulación, junto a una progresiva ordenación de la jurisprudencia que afectaba directamente al matri-

---

364 En Francia la primera ley se promulgó en 1792, en Portugal en 1910 y en Italia en 1970. Esta última, por ser próxima en el tiempo y proceder de otro país mayoritariamente católico, fue el espejo donde se miraban los españoles de los años setenta que abogaban por gozar de una ley similar.

365 Sobre la ley de 1932 ver: Daza Martínez, J. (1992). La ley de divorcio de 1932. Presupuestos ideológicos y significación política. *Alternativas: Cuadernos de trabajo social*, nº 1, 163-175.

monio y, por extensión, a la familia, la dictadura franquista volvió a convertir el matrimonio en indisoluble, salvo en contadas excepciones otorgadas por un tribunal eclesiástico, y el derecho familiar comenzó a determinar una nula igualdad entre los hijos legítimos y los ilegítimos; una penalización legal de los métodos anticonceptivos, del adulterio y del amancebamiento; un freno al trabajo remunerado de las mujeres, obligadas a abandonar el trabajo tras el matrimonio; una educación reglada no mixta y discriminatoria; el fomento de la natalidad; el matrimonio religioso obligatorio para los bautizados; la única competencia de la Iglesia para conceder la nulidad matrimonial en casos debidamente justificados y la desigualdad de derechos en función del sexo fuera y dentro del matrimonio (Iglesias de Ussel, 1990: 23).

El entramado de normas legales que afectaba directamente al núcleo familiar mantuvo, en general, la tendencia anteriormente descrita, aunque fue introduciendo algunas variaciones, como la derogación de la ley que obligaba a las mujeres a abandonar su trabajo tras contraer matrimonio. Pero las normas legales que regulaban la constitución, mantenimiento y forma del matrimonio se mantuvieron firmes durante toda la dictadura. En la doctrina de la Iglesia, ni siquiera los nuevos aires del Concilio Vaticano II dejaron de ratificar su concepción del matrimonio como una institución confirmada por ley divina que se materializa en un sacramento irrevocable. La Constitución *Gaudium et spes* dedicó el primer capítulo de su segunda parte a la “dignidad del matrimonio y de la familia” y, después de reconocer que la institución estaba amenazada por “la poligamia, la epidemia del divorcio, el llamado amor libre y otras deformaciones” (Morcillo González, 1970: 330), ratificaba su carácter sagrado por ser “el mismísimo Dios el autor del matrimonio” (Morcillo González, 1970: 331). De esta manera, el Concilio blindaba la institución matrimonial sin dejar ningún resquicio de duda sobre su carácter permanente, dando, aquí sí, un respiro a los sectores más conservadores de la Iglesia española.

No obstante, la demanda de una ley que permitiese la separación matrimonial se fue gestando durante los años sesenta, en gran parte en el seno del movimiento femi-

nista, y aumentó de forma constante y progresiva durante los primeros setenta, hasta el punto que el debate provocó respuestas como la del catedrático de derecho civil Gabriel García Cantero. En su texto titulado *Matrimonio y divorcio, hoy en España*, de 1974, admitió la existencia de “una corriente de opinión favorable a la introducción del divorcio vincular” (García Cantero, 1974: 435) y expuso de forma rigurosa todas las razones jurídicas que refrendaban el mantenimiento de la indisolubilidad del matrimonio. La primera de ellas era la inexistencia de leyes anteriores que lo contemplaran, salvo la ley republicana de 1932, hecho que dotaba a la indisolubilidad matrimonial de una categoría de “ley natural” indiscutible. A las razones jurídicas se sumaban las religiosas, con una retahíla de textos oficiales que ratificaban una y otra vez el carácter sagrado y perpetuo del matrimonio, incluidas las últimas disposiciones del Concilio Vaticano II. Otra parte importante del artículo se centraba en la ley del divorcio italiana y el posterior referéndum de mayo de 1974 que denegó la abolición de la ley<sup>366</sup>, un espejo sobre el que deseaba mirarse parte de la población española, aunque centrándose en el caso español, el autor analizaba los resultados de la encuesta sobre el divorcio realizada por el Instituto de Opinión Pública, finalizando con un bloque de conclusiones que pueden resumirse en su convencimiento de que “una ley permisiva del divorcio sería gravemente atentatoria al bien común” (García Cantero, 1974: 452-3), puesto que “la indisolubilidad matrimonial es un principio de Derecho natural enraizado en la más antigua tradición española” (García Cantero, 1974: 453).

---

366 La importancia del ejemplo del país vecino se debía a razones de proximidad geográfica, pero, sobre todo, porque Italia era uno de los principales países tradicionalmente católicos de Europa. Quizás sea casual, pero en 1974 vieron la luz diversos textos sobre el tema del divorcio en Italia, como: Bardón Fernández, E. (1974). El divorcio en Italia. *Revista española de la opinión pública*, nº 37, 309-325. Y sobre su posible implantación en España, como: García Cantero, G. (1974). *Matrimonio y divorcio, hoy en España. Persona y derecho: Revista de fundamentación de las Instituciones Jurídicas y de Derechos Humanos*, nº 1, 435-456; Arbeloa Muru, V. M. (1974). ¿Divorcio en España? *El Ciervo: revista mensual de pensamiento y cultura*, nº 243, 14-5.

Tras la muerte de Franco y, a pesar de los profundos cambios producidos durante la Transición, el derecho civil avanzó progresivamente y, por ejemplo, hasta 1978 siguió siendo delito el adulterio y el amancebamiento. La ausencia de una ley de divorcio duró, como es sabido, hasta 1981, cuando el gobierno presidido por Leopoldo Calvo Sotelo promulgó la Ley 90/1981 de 7 de julio, por la que se modifica la regulación del matrimonio en el Código Civil y se determina el procedimiento a seguir en las causas de nulidad, separación y divorcio (BOE, 20/07/1981: 16.457)<sup>367</sup>. La nueva ley, más extensa que su predecesora de 1932, constaba de ciento siete artículos divididos en once capítulos, de dos disposiciones transitorias, quince disposiciones adicionales, una disposición final y una disposición derogatoria. Y al igual que su antecesora obedecía a lo establecido en la Constitución vigente, en este caso, en el artículo número 32 de la Constitución de 1978, que anunciaba que “[l]a ley regulará las formas de matrimonio, la edad y capacidad para contraerlo, los derechos y deberes de los cónyuges, las causas de separación y disolución y sus efectos” (Gaceta de Madrid, 29/12/1978: 29.319).

En este rápido recorrido por el devenir cronológico de la legislación española encargada de regular el vínculo matrimonial son dos los momentos que nos interesan. Uno, como hemos indicado, es el momento de redacción de *Anacleto se divorcia*, coincidente con la vigencia de la ley de divorcio republicana. Y el segundo, es el ocaso del Tardofranquismo, un tiempo en el que aumentaba la demanda social de una ley que permitiese la legalización de unas rupturas matrimoniales que se daban *de facto*, pero cuya promulgación todavía era una bruma en un futuro que se percibía incierto<sup>368</sup>.

Esta separación temporal determinaba que, mientras

367 Sobre la ley de 1981 ver: De Santa Olalla Saludes, P. M. (2001). La ley de divorcio de junio de 1981 en perspectiva histórica. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, nº 14, 519-551.

368 Algunos films abordaron el tema desde la perspectiva de los ciudadanos que deseaban regularizar unas situaciones personales que chocaban con la rigidez legal. En 1980 se estrenó *El divorcio que viene*

que la obra teatral supuso una pronta reacción a la realidad que tenía enfrente, a la posibilidad efectiva de acceder al divorcio, el film de Lazaga acudía al pasado literario para enfrentarse a los miedos de una parte de la sociedad que veía como el futuro podía cambiar las pautas que habían regido toda la estructura familiar durante décadas. Este temor contrastaba con los anhelos de otra parte de la misma sociedad que exigía poder regularizar sus situaciones personales o contar con el derecho a poder hacerlo en un momento determinado. Para los primeros, la posible ley de divorcio era más que una simple disposición reguladora, era el medio que posibilitaría deshacer una de las instituciones básicas que había normativizado la vida social del país y atentaba a uno de los principios básicos del catolicismo. Para los segundos, constituía un derecho individual digno de una sociedad moderna y democratizada.

Dada esta contextualización, tan distinta entre una obra cronológicamente republicana y otra tardofranquista, entre dos contextos histórico-políticos antagónicos y dos situaciones legales opuestas, el punto de conexión se encuentra en el talante conservador del discurso de ambos relatos, ya que la versión fílmica, a pesar de las variaciones que introduce, respeta y comparte la esencia antidivorcista de la obra de Muñoz Seca y Pérez Fernández.

También coinciden en la elección de la comedia y de sus recursos, tanto textuales como audiovisuales, como medio vehicular de un relato que habría obtenido resultados muy distintos si se hubiese planteado como un drama o un melodrama. Esta opción habría sido extraña en la producción de unos autores dramaturgicos especializados en la comedia, y prácticamente imposible en un ciclo marcado por la presencia de Martínez Soria como actor principal. *El alegre divorciado* es un film que se adscribe al género de la comedia popular de forma ineludible y que sigue explotando algu-

(Pedro Masó, 1980), con guion del propio Masó y de Rafael Azcona. El argumento se basaba en la necesidad del personaje interpretado por José Sacristán de obtener el divorcio para poder casarse con la esposa de uno de sus amigos, de quien se había enamorado y con quien mantenía una relación.



Figura 151. Fotograma de *El alegre divorciado*.

nos de los recursos cómicos que habían salpicado las producciones anteriores. Pero la adscripción cinematográfica se puede afinar un poco más y *El alegre divorciado* puede incluirse dentro de la denominada *comédie du remariage* (Cavell, 1993, 1999), ya que su argumento no trata de la formación de un nuevo matrimonio, como en la anterior *El abuelo tiene un plan*, sino de la disolución transitoria y posterior reconstrucción de un matrimonio de larga trayectoria. Este matrimonio tiene, una vez más, un número reducido de hijos respecto a las estadísticas coetáneas, ya que Ramón y Socorro son padres de un apuesto muchacho que, sin que se explique la razón, vive y trabaja en Ciudad de México. Se trata, pues, de una familia formada por tres adultos separados geográficamente, con lo cual el divorcio diluye el enlace matrimonial pero no afecta a un hijo que va a seguir viviendo en un continente distinto y que está a punto de crear su propia familia. Precisamente, la boda del hijo es la causa que origina el viaje de Ramón y Socorro al

país americano, creando el juego narrativo de que una boda sea la causante de un divorcio.

Este divorcio, elemento esencial y corazón de la obra, dota al film de una importancia argumental al constituir la primera aparición en la diégesis fílmica de la posibilidad de la ruptura matrimonial. En las películas anteriores el espectador había sido testigo de intentos de adulterio, de pequeñas crisis matrimoniales por la ausencia o exceso de hijos, de falta de comunicación entre parejas que habían perdido la ilusión o de maternidades extraconyugales, pero el protagonista masculino siempre había logrado imponer su voluntad con el mismo espíritu que guiaba a Rodrigo en *Don erre que erre*, por estar convencido de estar en posesión de la razón, y con el mismo paternalismo de Agustín, Marcelino o don Mariano.

En *El alegre divorciado* la aparición del divorcio se produce tras el primer giro de guion, consecuencia de la aparición en escena de *Gonzalitos* (José Ángel Espinosa, *Ferrusquilla*),

el contable de don Felipe. Este personaje es quien informa a Ramón de que en México es posible divorciarse y de que él mismo está separado de su esposa, proporcionándole al protagonista una vía de escape a un matrimonio que vive como una condena. Ramón recibe esta información como una revelación, casi divina, porque de pronto es consciente de que puede separarse de Socorro y su entusiasmo se transmite visualmente a través de dos recursos: la habitual gesticulación propia del actor y la coincidencia en la vestimenta de Ramón y *Gonzalitos*, que parece transmitir que el primero quiere mimetizarse con el segundo (fig. 151).

El interés del protagonista por el divorcio no es una actitud que resulte sorprendente porque hasta entonces el guion se ha dedicado de forma machacona a presentar a Socorro como una esposa obsesionada por la limpieza, castradora de los constantes deseos sexuales de su marido por otras mujeres y coartadora de su libertad, hasta en decisiones tan cotidianas como qué comer o si fumar o no un puro. La relación matrimonial de ambos se ha presentado utilizando los arquetipos del esposo resignado y de la esposa dominante, en una aparente inversión de los roles del sistema patriarcal, ya que el control de Socorro no supone una toma de poder, sino una actitud pseudo-maternal que es resultado de una hiperbolización de las cualidades domésticas femeninas. En el film no se cuestiona que Socorro sea una mujer limpia que se ocupe del bienestar físico y de la contención sexual de su marido, sino que se utiliza la exageración de esos rasgos para crear situaciones cómicas y poder justificar el hartazgo de Ramón.

Tanto los diálogos como la imagen se han encargado de forjar una imagen precisa del tipo de relación del matrimonio desde el inicio del film hasta la llegada del contable *Gonzalitos*. Por ejemplo, la obsesión por la limpieza de Socorro comienza en la primera escena, cuando Ramón cierra la persiana de su taberna y se mancha las manos de grasa, limpiándose en la gabardina. A la inicial pregunta de Socorro de “pero bueno, ¿aún no hemos salido de casa y ya te has manchado?” le siguen una retahíla de reproches como “cuando me casé contigo no sabía que me casaba con

el hombre más sucio de España”, “pero si da asco mirarte, a ti y a tus amigotes”, “ven acá, so guarro” [sic], “acabas de echarte una mancha”, “no sé cómo haces que te manchas siempre”<sup>369</sup>, etcétera. A estas recriminaciones se suman las llamadas de atención, con un contundente “¡Ramón!”, cada vez que el protagonista flirtea con las azafatas del aeropuerto y del avión o mira a bellas jóvenes que se cruzan en su camino. El control de Socorro también abarca la comida:

- ¿Qué estás haciendo?  
 — ¡Comerme el huevo!  
 — Eso, y mojando pan.  
 — ¿Qué quieres que moje? ¿El pañuelo?  
 — ¡Pero, bueno! ¿Tú qué quieres?, ¿Que te dé un cólico de hígado?  
 — ¡Ay, dios! Voy a agarrar este pastelillo...  
 — Para que te dé ardor de estómago, ¿no?  
 — Pues me comeré el palillo...  
 — No te hagas el gracioso. Lo mejor que hay para el mareo es tener el estómago vacío”.

Ante este acoso constante, el protagonista establece una línea de comunicación con el espectador cuando, mirando a cámara, afirma que “no es una mujer, es una lavadora bio-lavante”. Esta exageración que sufre el personaje de Socorro responde, por una parte, a la necesidad de crear situaciones cómicas y, por otra, sirve para otorgar a Ramón una razón para pedir el divorcio que no suponga un menoscabo ni de su hombría ni de la moral de su esposa, ya que al final del film volverá con ella. Sería impensable, por ejemplo, que a pesar de los juegos de aparente coqueteo de Socorro con don Felipe y de los intentos de acercamiento de *Gonzalitos*, ella tuviese realmente una relación con alguno de ellos, ya que de esa forma, su integridad moral se vería comprometida y no sería posible la reconciliación. Se trata de un recurso argumental de los guionistas que ratifica

<sup>369</sup> Salvo que se indique lo contrario, todos los fragmentos de diálogos incluidos en este capítulo corresponden a *EL alegre divorciado* (Pedro Lazaga, 1976).

lo dicho por el propio Ramón cuando se sorprende que su mujer pueda volver a casarse tras el divorcio, ya que hasta entonces lo consideraba una liberación unilateral.

La necesidad de cubrir de veracidad este proceso es la que determinó que la película se rodara fuera de España y resulta totalmente verosímil, porque guarda una gran conexión con su referente real. Efectivamente, en 1975 era posible divorciarse en México y la experiencia de *Gonzalitos* era común a la de todos los mexicanos que decidían poner fin a su contrato matrimonial. Según datos estadísticos oficiales el divorcio en el país mexicano no solamente era posible, sino que aumentaba año por año: 14.964 divorcios registrados en los Estados Unidos Mexicanos en 1960, 16.528 en 1961, 17.459 en 1962, 19.277 en 1963, 20.161 en 1964, 24.705 en 1965, 28.623 en 1966, 32.907 en 1967, 25.623 en 1968, 30.504 en 1969 y 31.181 en 1970. Justamente la década de los setenta se inició con un descenso sorprendente: en 1971 se registraron 12.215 divorcios, en 1972 fueron 11.954 y en 1973 aumentaron hasta 13.517<sup>370</sup>. La causa de esta variación está en el decreto presidencial de 1971 que prohibía, precisamente, la gestión de divorcios de extranjeros en suelo mexicano (Indicadores social-demográficos de México (1930-2000): 98). De esta forma, en el momento de realización del film, la pretensión de Ramón de disolver en México un matrimonio efectuado en España no tendría respaldo jurídico en ninguno de los dos países, ni por supuesto, validez religiosa en la nación española. Y así se lo explica el contable:

“— Ramón: Señor Gonzalitos, explíqueme eso del divorcio.

— Gonzalitos: ¿Cómo? No le entiendo.

— Ramón: Usted se divorció, ¿no?

— Gonzalitos: Sí...

— Ramón: Pues yo también quiero apuntarme a eso.

— Gonzalitos: ¡Hombre... pero así tan de repente!

— Ramón: Ah...

— Gonzalitos: Siéntese y platicaremos.

— Ramón: Mire usted, hasta ahora yo estaba resignado, porque en España, ya se sabe, se casa uno y para los restos. Pero he llegado aquí y le veo a usted tan divorciado, tan feliz, y con esa cara de alegría que... ¡no aguanto más! ¿Qué hay que hacer para divorciarse?

— Gonzalitos: Bueno... esto... tendrá que consultar con un abogado.

— Ramón: ¡Lo que usted diga!

— Gonzalitos: Hacerse ciudadano mexicano, súbdito de esta república...

— Ramón: Me hago republicano, aunque yo siempre he sido de derechas.

— Gonzalitos: Supongo que tendrá que residir en el país, pues, tres años mínimo.

— Ramón: O toda la vida, con tal de perder de vista a ese camión.

— Gonzalitos: Hombre... tanto como camión... su esposa está todavía de buen ver” [sic en todo el párrafo].

Efectivamente, Ramón necesitaba la nacionalidad mexicana para solicitar un divorcio que solamente tendría vigencia en ese país, con el gasto económico y de tiempo que todo el proceso supondría. ¿El espectador medio español conocía las particularidades del cuerpo legal mexicano? Seguramente, no. ¿A Ramón le suponía un problema la divergencia entre la realidad legal referencial que se colaba en la diégesis y el engaño al que parece someterse con los ojos cerrados? Seguramente, tampoco. Para que la trama pudiese avanzar el espectador debía admitir que Ramón fuese tan ingenuo de aceptar una realidad basada en la simplificación legal de un proceso que en cualquier país requiere más que una simple firma en un documento, sobre todo, cuando el país donde se firma es distinto del país donde se regularizó el matrimonio. Para imitar la facilidad con que Anacleto se divorcia en la versión teatral, los guionistas convinieron en que el deseo de Ramón de deshacerse de su mujer era más

370 Datos recogidos por la Dirección General de Estadística y publicados en 1975 con el título de *Estadísticas vitales 1960-1973*, serie 1, número 1. Se puede consultar *on-line* en: <[http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/Productos/prod\\_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/historicos/1290/702825413590/702825413590.pdf](http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/Productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/historicos/1290/702825413590/702825413590.pdf)>.

fuerte que su propio sentido común y que sería fácil para don Felipe hacerle creer que, efectivamente, su solicitud podía ser cursada en el país sin respetar los requerimientos legales establecidos.

Pero volvamos al intento de divorcio. Para seguir con la farsa ideada por don Felipe, quien defiende que “hay cosas que no se arreglan si no se desarreglan del todo”, acuden a su abogado para que inicie el expediente de divorcio, pero con la pretensión de no darle curso sin que Ramón lo sepa. Siguiendo el plan, el matrimonio realiza un acto de conciliación frente al abogado durante el cual Ramón ratifica su voluntad de presentar demanda de divorcio. Para ello firma una solicitud de ciudadanía y el abogado le informa que “normalmente se necesitarían tres años de residencia en el país para nacionalizarse... pero... lo arreglaremos rápidamente”. A continuación firman el acta de divorcio “los interesados y los testigos” y Ramón se cree oficialmente divorciado cuando en realidad lo firmado no va a tener curso y validación legal. Seguidamente, el abogado informa a los cónyuges que deben proceder al reparto de sus bienes gananciales, creándose una escena cómica, heredada de la pieza teatral, donde los objetos familiares se reparten según su adscripción femenina o masculina y donde Ramón rechaza con aspavientos todos los que tienen que ver con la limpieza.

Tras el importante nudo narrativo el film enfila su parte central y más extensa, la encargada de desarrollar los avatares de cada personaje durante el divorcio demandado por Ramón. Mientras que Carlos y su prometida se mantienen en un discreto segundo plano y dejan que sean sus respectivos padres quienes se encarguen de ir provocando las sucesivas fases narrativas, don Felipe toma una gran importancia argumental al ser quien idea una estratagema para malograr las intenciones de Ramón. Tras proporcionar un abogado al protagonista, el truco es hacerle creer que está divorciado, pero en realidad, el abogado no da curso a la solicitud. Con su recién estrenada libertad Ramón, vestido con camisa y corbata más llamativas, inicia su nueva soltería por el centro de la ciudad y comienza a abordar

directamente a chicas jóvenes por la calle. A los pies del monumento a Colón intenta conquistar a varias chicas que hacen caso omiso de los piropos que presumiblemente les profiere Ramón. Debajo del Monumento a la Revolución hace otro intento (fig. 152):

- “¡Ole y viva lo moreno, chiquilla! ¿Quién te va a comer a ti de arriba abajo ahora mismo, negra? ¿Eh?”
- Pues mi marido, o mi padre, o cualquiera de mis hermanos que acaban de llegar de Veracruz.
- Bueno, pues si ya tienes quien te coma, yo me quedo a dieta. No te preocupes... ¡Madre... !”.

Tras las decepciones diurnas, la noche cae sobre la ciudad y Ramón recorre una amplia avenida llena de carteles luminosos que anuncian espectáculos nocturnos. Es una escena que recuerda a las rodadas por Lazaga en la Gran Vía madrileña y que incluye un curioso cartel que anuncia el debut de Facundo Cabral el 24 de enero. Ante la variada oferta, Ramón acaba entrando en una discoteca con *gogós* ligeras de ropa. Allí es abordado por una profesional que le obliga a consumir un gran número de botellas de champán y cuando llega el proxeneta de la chica Ramón no solamente tiene que irse, sino que también se pasa toda la noche lavando platos porque no lleva dinero suficiente para pagar las consumiciones. Tras regresar al apartamento de su hijo Ramón le pide dinero para seguir llevando su vida disoluta de soltero



Figura 152. Fotograma de *El alegre divorciado*.



Figura 153. Fotograma de *El alegre divorciado*.

y, tras su negativa, comienza a trabajar tocando el guitarrón en un mariachi<sup>371</sup>. Con su esperpéntica aparición en escena, ataviado con el traje charro y un mostacho falso (fig. 153), se recupera una pequeña tradición del ciclo, consistente en el disfraz transitorio del protagonista: de cazador en *Don erre que erre*, de valenciano en *El padre de la criatura*, con chaqué en *Hay que educar a papá* y de mujer en *El calzonazos*.

La acción prosigue con la visita de *Gonzalitos* al apartamento de Carlos, donde vive Ramón. La intención del contable es pedirle que le ayude a conquistar a Socorro y Ramón acepta para demostrar a su familia que no le importa lo que haga su exmujer. Tras el atracón que Ramón se da de huevos fritos<sup>372</sup> (fig. 154), ambos visitan a Socorro para que *Gonzalitos* pueda cortejarla y acaban discutiendo. Siguiendo con su estrategia, don Felipe opina que hay que aprovechar el sentido del honor de Ramón y hacerle creer

371 En este film la música de la banda sonora carece de funcionalidad como refuerzo del binomio tradición/modernidad. Sin la brillantez de otras bandas sonoras, a pesar de estar compuesta por García Abril, carece de la fuerza y expresividad de films como *El turismo es un gran invento*. Por primera vez, el protagonista interviene en la música diegética y lo hace en un *sketch* cuya comicidad recae en su aspecto mientras toca el guitarrón en un mariachi.

372 Aquí los huevos fritos simbolizan la deseada libertad de Ramón, mientras que en *El padre de la criatura* su animadversión era síntoma

Figura 154. Fotograma de *El alegre divorciado*.

que él mismo se va a casar con Socorro: “Tu marido, Socorrito, es muy español, y eso de que su mujer, aunque se haya divorciado, se quiera casar con otro, no lo traga”. Siguiendo este convencimiento, acuerdan simular la boda entre los dos co-suegros y viajan a Acapulco para seguir con el engaño. Allí llega también Ramón y cuando, por fin, descubre que su divorcio es una falsedad y que no ha sido tramitado legalmente, decide pagarle con la misma moneda a su esposa y simular que tiene una nueva pareja. El desenlace, previsible desde casi el inicio del film, es el resultado de la estrategia planeada por don Felipe y consiste, claro está, en la reconciliación de Ramón y Socorro y la celebración de la boda de Carlos y su prometida.

#### 4.3.3

### La apertura de la frontera geográfica

La internacionalización del argumento produjo que la dualidad espacio rural/espacio urbano, tan presente anteriormente, desapareciese y que la presencia de Madrid quedase reducida a una escena inicial que vuelve a incluir el aereo-

de embarazo.



Figura 155. Fotograma de *El alegre divorciado*.

puerto de Barajas<sup>373</sup>. De esta forma, la confrontación entre tradición y modernidad adquiere un nuevo significado al desligarse del pueblo y la ciudad española y al concentrarse en el antagonismo entre el divorcista México y el matrimonialista Madrid. Además, que el metraje transcurre prácticamente íntegro en un lugar geográfico extranjero, convierte al film en un ejemplo poco frecuente en la comedia popular española<sup>374</sup>.

Es precisamente este viaje al exterior, cuyo precedente aparece en *Abuelo Made in Spain*, el que alcanza su máxima duración temporal y su máxima amplitud geográfica respecto a los anteriores del ciclo y el que vuelve a propiciar una serie de diferencias argumentales. Ramón, el protagonista, no emprende el viaje en solitario, sino con su esposa, y ya no manifiesta un desarraigo tan fuerte ni una desubicación tan acusada como la reiteradamente mostrada, porque a

373 Como se ha visto, el aeropuerto de Barajas aparece en el ciclo, de forma justificada o con algún pretexto argumental, con una frecuencia destacable. En otros films escritos por Vicente Coello y Pedro Masó ya había tenido un gran protagonismo, como en *Vacaciones para Ivette* (J. M<sup>a</sup> Forqué, 1964).

374 Sí hay ejemplos del films rodados parcialmente en el extranjero, como *Marisol rumbo a Río* (Fernando Palacios, 1963), la anteriormente citada *Vacaciones para Ivette* (J. M<sup>a</sup> Forqué, 1964) o *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971).

pesar de ser un castizo tabernero de barrio madrileño, logra codearse sin problemas con don Felipe, sin que la gran diferencia de posición económica que hay entre ambos suponga un impedimento. Además, el viaje ya no produce el contacto con una parte de su familia que se encuentra bajo los efectos nocivos de la modernidad, sino que él mismo pretende engancharse a una modernidad foránea que le permita introducir un cambio tan importante en su vida como romper el vínculo matrimonial.

Con la llegada del matrimonio a México y tras, una vez más, mostrar los respectivos aeropuertos y el viaje en avión, se inicia un bloque durante el cual, con la excusa del traslado a la casa de don Felipe, los protagonistas recorren Ciudad de México (fig. 155).

En este trayecto, realizado en el coche descapotable de Carlos, los espectadores pueden ver la capilla de la Santísima Concepción o Concepción Tlaxcoaque<sup>375</sup>, el monumento a Benito Juárez, la Catedral Metropolitana y el Zócalo, el monumento a Colón y el monumento a Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma, la Glorieta del Ángel de la Independencia, el Palacio de Bellas Artes y la torre Latinoamericana.

Las imágenes que ofrece este recorrido en coche, rodado con alternancia de puntos de vista, ya que en unas ocasiones la cámara realiza barridos laterales del vehículo en marcha y en otras está ubicada en él mismo, contradice la información verbal de los diálogos y la lógica espacial porque constituyen una elipsis espacial. Al principio Carlos afirma que “enseguida llegamos a la plaza de las Tres Culturas, es una maravilla” y en ese momento están pasando al lado de la capilla de la Santísima Concepción. Pero en ningún momento se ve ninguna imagen de la plaza aludida y en el siguiente plano pasan justo al lado del monumento a Benito Juárez, que se encuentra en la Alameda Central, a más de diez minutos en coche. La mención de la plaza de las Tres Culturas es una excusa para realizar un chiste, ya que tras la afirmación de Carlos su padre dice: “Tres, tres maravillas,

375 La iglesia aparece con un aspecto distinto al actual, ya que fue remodelada en el año 2009.

sobre todo la del medio, ohhh...”, mientras ve pasar a tres guapas y jóvenes mexicanas.

El resto del trayecto en coche resulta igual de ilógico porque desde el hemicycle monumental vuelven a aparecer imágenes de edificios, como el Palacio de Bellas Artes, por el que habrían pasado antes en coche teniendo en cuenta el sentido de marcha por el que circulan en la Avenida Juárez. Es decir, el trayecto en coche, creado a través del montaje y que se podía haber obviado con una elipsis temporal porque no hace avanzar la acción, no sigue la lógica espacial y tiene por único objetivo mostrar algunos de los edificios y avenidas más representativos del centro de la capital mexicana, como si de un largo *spot* publicitario se tratase. En películas anteriores del corpus Lazaga ya había mostrado el espacio reduciéndolo a su aspecto potencialmente turístico y aquí lo repite con este trayecto, con la escena de la comida en barca entre las chinampas de Xochimilco (fig. 156) y con el viaje a Acapulco.

La parte rodada en Acapulco comienza con un “clavado” en el acantilado de La Quebrada, volviendo a utilizar el elemento más famoso de la zona para hacer reconocible el lugar, y prosigue en el Hotel El Mirador, donde Socorro, don Felipe y sus hijos simulan planear la boda de los primeros y esperan a que llegue Ramón. La llegada en coche de este y de *Gonzalitos* es alargada temporalmente con una sucesión de planos generales rodados desde un vehículo en marcha que



Figura 156. Fotograma de *El alegre divorciado*.

muestran la zona urbanizada de Acapulco, llena de hoteles, restaurantes, fuentes, tiendas y bloques de apartamentos. Cuando por fin llega, el protagonista repite la acción cómica de resbalarse al entrar (igual que en *La ciudad no es para mí, ¡Se armó el belén!*, etcétera) y, guiado por el afán de ver a su esposa, tiene lugar la escena más erótica posible en un film de estas características, ya que espía a Socorro mientras se prueba una ropa interior que deja poco al descubierto. Aun así, Ramón piensa “madre mía, que destape” y Socorro, que sabe que es observada, se quita toda la ropa. Fuera de cámara, claro<sup>376</sup>. Este estriptis, junto al honor masculino que le impedía a Ramón aceptar el nuevo enlace matrimonial de Socorro, le hace arrepentirse de haberse divorciado y así lo confiesa delante de don Felipe, a quien le confirma que quiere volver con su mujer.

La estratagema de don Felipe ha funcionado y ha conseguido su deseo inicial: que Ramón prefiera seguir estando casado con Socorro. Que ese deseo provenga de su fracaso como hombre soltero y conquistador y asuma que es mejor doblegarse ante las manías de su mujer que llevar una vida en solitario, parece no ser relevante.

#### 4.3.4

### Las variaciones en la masculinidad del protagonista

El historiador George L. Mosse, conocido por sus teorías sobre los nacionalismos y el origen del nazismo, también reflexionó sobre el modelo de masculinidad “estrechamente ligada a la nueva sociedad burguesa que se encontraba en proceso de formación a finales del siglo dieciocho” y que “incluso hoy reconocemos” (Mosse, 2000: 23). En *La imagen del hombre. La creación de la moderna masculinidad* descri-

<sup>376</sup> Esta escena tiene un precedente en *Abuelo Made in Spain*, donde Marcelino espía por la ventana a la vecina de una de sus hijas, doña Matilde, también interpretada por Florinda Chico.

be, analiza y contextualiza el estereotipo de hombre que se convirtió en normativo en Occidente y que estaba sometido a la denominada “masculinidad moderna”. Este canon de masculinidad comparte muchos rasgos con el ideal de masculinidad que ha regido la creación de los protagonistas de ficción del corpus. Pero su denominación de “moderna” no debe confundirnos, porque el ideal del corpus se basaba en conceptos que enlazaban con una tradición anterior, como la idea del honor del Barroco y cierto comportamiento quijotesco, además de estar pasado por el tamiz de la moral nacionalcatólica propia de la España franquista. El canon al que se acogen los protagonistas se puede incluir en la moderna masculinidad de Mosse y coincide con ella en que “aunque el estereotipo masculino podía existir independientemente del trasfondo político e ideológico, como estereotipo restringía necesariamente la libertad individual” y “la masculinidad y lo que ella significaba apenas variaban, reflejando siempre los valores tradicionales de la sociedad” (Mosse, 2000: 13), pero teniendo en cuenta que en su configuración tienen prioridad elementos anacrónicos y otros propios de la idiosincrasia del contexto tardofranquista. Por ejemplo, el ideal de belleza de la moderna masculinidad consistía en un estándar que surgía de la Grecia clásica que se conocía a través de la escultura y que cuajó en el siglo XVIII a través de las obras de J. J. Winckelmann. Este estándar, convenientemente diferenciado del ideal de belleza femenina, se mantuvo posteriormente y en el siglo XX derivó en un culto al cuerpo perfecto que durante el nacionalsocialismo alemán tuvo las nefastas consecuencias que se conocen.

En el caso de nuestros personajes es evidente que el estereotipo creado con el actor Martínez Soria no podía adscribirse a este estándar griego clásico, cuestión que no era problemática porque se incluía en un tipo de masculinidad local que se había ido forjando en el cine del Tardofranquismo y cuyo mayor exponente lo constituyó Alfredo Landa. El “macho ibérico” u hombre medio español participaba del modelo de hombre con honor, heterosexualmente hipersexualizado, honesto, tozudo y trabajador que se alejaba del

ideal de belleza griego pero que precisamente hacía de esa diferencia su seña de identidad y su carta de presentación<sup>377</sup>.

Hasta *El alegre divorciado* la construcción de los distintos protagonistas masculinos sigue unas pautas concretas y reconocibles cuyo origen está en Agustín Valverde y cobran mayor o menor relevancia en cada guion. Este patrón general incluye en su interior un modelo de masculinidad concreta que parte del sistema binario de géneros y de la asimilación de ciertas características y formas de comportamiento necesariamente inherentes al varón. Esta concepción de la masculinidad ha ido configurando a cada uno de los sucesivos once hombres protagonistas, independientemente de su estado civil, edad o profesión, pero también impregna el tono general de los films, con un androcen-trismo que comienza con la ineludible masculinidad de la voz *over* de algunos de ellos y sitúa en el centro argumental, narrativo y visual al protagonista masculino. Incluso determina que algunos recursos puramente cinematográficos se supediten a la organización fílmica que prima el punto de vista masculino: basta ver el tratamiento visual que se da a algunos de los cuerpos femeninos para darse cuenta que la cámara se convierte en una descarada prolongación del ojo masculino siguiendo al dictado las teorías de Laura Mulvey (1975).

La importancia de este canon de masculinidad que desde la comedia determinaba las formas de ser, de pensar y de comportarse de los protagonistas tenía, además, un papel muy importante en todos los argumentos, porque suponía el escudo de defensa de los valores tradicionales y el ariete que de forma activa intentaba aniquilar la moder-

377 Este modelo de masculinidad se gestó durante el Tardofranquismo como una forma de reafirmar los valores patrios frente al aperturismo de la modernidad, representado en el contacto con las turistas extranjeras. Perduró durante la Transición y cuando se consideraba superado resucitó en la figura de José Luis Torrente, el investigador privado interpretado por Santiago Segura en las cinco películas que forman la saga *Torrente*. Fue el modelo de masculinidad que definió a los personajes del *landismo*, un subgénero de la comedia popular que combinaba una factura poco exigente con unos respetables índices de taquilla y un actual interés sociológico innegable.

nidad amenazadora. La masculinidad de los protagonistas, su carácter patriarcal y paternal, su ingenio y perspicacia, su tozudez “erre que erre”, sus estrategias coercitivas y represoras, su papel de productor económico y padre proveedor y su concepción de la familia y la sociedad como una imagen fija que debe permanecer como una estaca frente a los movimientos de la modernidad, constituyen la garantía de que, efectivamente, se puede luchar contra los cambios socio-familiares.

Pero la modernidad era imparable, se colaba por todos los aspectos de la vida española, se transmitía por los ambientes urbanos con mayor rapidez y cuestionaba principios y valores que durante las décadas anteriores se habían considerado inmutables. Esta inevitabilidad, junto a una situación política que cada vez dependía más del estado físico del dictador, creó un estado de incertidumbre que algunas personas vivieron desde el temor y la desconfianza<sup>378</sup>.

Entre todas las novedades que se superponían o que estaban por llegar en un futuro cercano, algunas afectaban al papel del varón en el seno familiar y en la sociedad, lo que suponía un cambio en el concepto normativo de masculinidad que se vivía como un ataque a la esencia del varón. Una vez más, el cine no permaneció ajeno al temor de algunos hombres a perder los asideros en los que basaban su virilidad y en el cine popular de los años sesenta y primeros setenta encontramos piezas clave en la defensa de los valores definitorios del canon de masculinidad imperante. Una de estas piezas es la carrera actoral del cantante Manolo Escobar, la cual ya se ha citado con anterioridad, sin que nos cansemos de repetir que es necesario un estudio profundo que parta de las líneas generales ya establecidas sobre los

---

378 La avanzada edad de Franco y sus enfermedades, signo de debilitamiento del Régimen, se mezclaron con demostraciones violentas de su autoritarismo: en marzo de 1974 fue ajusticiado Salvador Puig Antich, en julio Franco sufrió una flebitis y úlcera de estómago, a finales de 1974 se le acentuó la senilidad, el 27 de septiembre de 1975 se ejecutó a tres militantes del FRAP y a dos de ETA político-militar, el 15 de octubre sufrió un infarto y a partir de ese día se inició un rosario de intervenciones, dolencias y agravamientos que derivaron en su muerte.

personajes a los que dio vida en la pantalla (Crumbaugh, 2002; Huerta Floriano, Pérez Morán, 2013).

El ciclo que nos ocupa contiene en su seno un film que condensa ese miedo a la destrucción del modelo de hombre: *El calzonazos*. Vicente Coello y Mariano Ozores escribieron el guion en 1974 y su protagonista, Juan, concentra el máximo miedo a la pérdida del poder patriarcal, el cual debe ser recuperado, por supuesto, en clave de comedia, a través de una esquizofrenia falsa y un travestismo pretendidamente gracioso<sup>379</sup>. Con la ayuda de otro hombre, el médico interpretado por Antonio Ferrandis, Juan recupera de golpe toda su autoridad, actuando, una vez más, la masculinidad como el elemento que logra salvaguardar el orden patriarcal, moral y económico. Es decir, el Orden en mayúsculas.

Si se analiza *El alegre divorciado*, no de forma individual, sino como una pieza del todo formado por el corpus, se aprecia que contiene una variación del personaje principal más profunda de lo aparente, ya que su transformación en la figura que rompe con el orden establecido lo equipara a algunas de las figuras femeninas de relatos anteriores, incidiendo así en uno de los grandes temores del sistema patriarcal: la ruptura de las líneas de separación entre los dos géneros binarios y la posibilidad de la feminización del varón.

El deseo del protagonista de deshacer los lazos legales que le unen a su esposa constituye una importante variación del arquetipo creado en *La ciudad no es para mí*, ya que por primera vez en el ciclo es él, el protagonista, quien intenta

---

379 En la variedad de vestimentas que los protagonistas del ciclo usan como ajenos a su carácter destaca el pasaje de *El calzonazos* en el que Martínez Soria aparece vestido de mujer para escapar de los *loqueros* que lo persiguen. En *La tía de Carlos* se vuelve a usar el mismo recurso con intenciones cómicas. Hemos usado el término “travestismo” pero en realidad se trata de un disfraz que pretende ridiculizar el intercambio de papeles de los géneros binarios y nada tiene que ver con el carácter subversivo, reivindicativo y de ruptura de la heteronormatividad de los travestis de la Transición. Sobre este tema, remitimos a la bibliografía existente, por ejemplo, al texto de Mercè Picornell, donde analiza que “la imagen del travesti (siempre en forma de hombre vestido de mujer) deviene una metáfora recurrente de la transición política entre la dictadura franquista y un nuevo estado democrático todavía en proceso de definición” (2010: 283).

socavar la institución familiar y además, de forma contundente y definitiva, situando a su familia al borde de la desintegración, llegando así más lejos de lo que habían llegado personajes como Luchy en *La ciudad no es para mí* o Nieves en *Abuelo Made in Spain*. También es la primera vez que es víctima de un engaño, de una estrategia. Quien hasta ahora había manipulado, espiado, coaccionado, obligado a contraer matrimonio e incluso contratado a un matón para que le diese una paliza a su propio hijo, se convierte en la víctima, en el engañado, en el personaje colocado en un nivel inferior de información respecto al resto de personajes y al espectador.

Este posicionamiento del personaje como motor que produce una reacción de reajuste lo traslada a un ámbito que anteriormente había estado ocupado por personajes femeninos y supone una ruptura con la línea unificadora a la que se habían ido adscribiendo todos sus antecesores. Esta equiparación del comportamiento del protagonista al de algunos de los personajes femeninos de los films anteriores convive con el desplazamiento del papel de padre patriarcal desde el protagonista a un co-protagonista masculino.

Ambas cuestiones están íntimamente relacionadas y derivan del argumento teatral, ya que es Anacleto y después Ramón quienes solicitan el divorcio a sus respectivas esposas, asimilando la función de ser el personaje que cuestiona la concepción tradicionalista de la institución familiar a través de la absorción de uno de los síntomas de la modernidad progresista. Al tomar esta iniciativa, el personaje fílmico deja de cumplir con su función de padre patriarcal obcecado en mantener la unidad familiar y encargado de corregir cualquier desviación moral. También deja de ser el padre proveedor que se encarga de conseguir los recursos materiales necesarios para el mantenimiento del núcleo familiar. Ramón se convierte en el antagonista de los Agustines, Marcelinos y don Marianos antecesores y se equipara al grupo de personajes femeninos que durante todo el ciclo han intentado, de una forma u otra, menoscabar el poder patriarcal a través de conductas inmorales e indecorosas.

Tras el traspaso de Ramón “al otro lado”, al de los personajes que se adhieren a la vertiente corruptora de

la modernidad, se produce un vacío en la ostentación del poder patriarcal. ¿Quién ocupa su puesto para mantener el equilibrio y neutralizar sus efectos? El co-protagonista don Felipe, quien claramente utiliza desde su aparición en pantalla el mismo *modus operandi* de Antonio en *¿Qué hacemos con los hijos?*, Agustín en *La ciudad no es para mí*, Marcelino en *Abuelo Made in Spain* y Severiano en *Hay que educar a papá*<sup>380</sup>. Él es el encargado de usar todas las estrategias posibles, por inmorales que sean y aunque incluyan el engaño, para reconducir el comportamiento de Ramón y corregir el desorden creado por este. Don Felipe se convierte así en un espejo de Agustín Valverde o de Marcelino, consiguiendo recobrar el equilibrio al asumir la función patriarcal de conservar íntegro el núcleo familiar, aunque sea su familia política, ante cualquier embestida de la modernidad. También es quien dispone de los medios económicos para mantener a Socorro durante su periodo de falsa divorciada.

Con la pérdida voluntaria de Ramón de su faceta de *pater familias* y cabeza de familia patriarcal se produce una variación en el canon de masculinidad marcado por los personajes anteriores a través de la completa ostentación del poder patriarcal. En este sentido, con las limitaciones del sistema binario de géneros y con la lógica interna que ha regido los films anteriores, la variación en la masculinidad de Ramón se puede categorizar como una feminización derivada de su pérdida de poder patriarcal y de sus coincidencias con los personajes femeninos que habían atacado la institución matrimonial y familiar a través de su comportamiento desviado. Porque Ramón cae, efectivamente, en una desviación para la lógica interna del ciclo, así como para una parte de la sociedad que consideraba que la interrupción de un sacramento concebido como vitalicio contradecía la ley natural y la divina.

380 El sistema consiste en proporcionar al contrario una cota de libertad para que desarrolle un tipo determinado de conducta y que después, viendo los resultados negativos, tome conciencia de que no es la adecuada.

Pero estas modificaciones en la esencia del concepto de masculinidad que había marcado a los personajes anteriores planteaban un serio problema en la construcción del carácter masculino del protagonista. ¿Cómo mantener su masculinidad, como enlazar con la línea marcada por los personajes anteriores y seguir participando de la homogeneidad del ciclo al mismo tiempo que atacaba directamente a la institución matrimonial? La respuesta se halla en la hiperbolización de su virilidad. Como se ha apuntado, el instinto sexual de los protagonistas ha ido variando a través del ciclo y desde su inicial ausencia en *La ciudad no es para mí*<sup>381</sup> ha ido aflorando de forma progresiva, con la salvedad obvia de don Mariano en *¡Se armó el belén!*.

La manifestación del deseo sexual de los protagonistas respondía, por una parte, a la concepción patriarcal de que este reside principalmente en el hombre mientras que en la mujer queda enterrado bajo la obligatoriedad de la maternidad y, por otra, a la idea de que su presencia es la manifestación externa de una virilidad innata en el hombre necesariamente heterosexual, creándose la siguiente secuencia: deseo sexual=virilidad=masculinidad. Además, el deseo sexual explícito y la potencia sexual materializada en una paternidad tardía ayudaban a mostrar la vigencia de unos hombres que, a pesar de su edad, conservaban su hombría intacta frente a la nueva generación de hombres jóvenes y presumiblemente más activos sexualmente y más fecundos. El ejemplo perfecto es *El padre de la criatura* y su escena final, donde Eduardo (Martínez Soria) y Claudio (José Sacristán) pasean por el parque empujando sus respectivos carritos de bebé, totalmente equiparados en sus funciones paternas a pesar de la diferencia de edad que hay

381 Esta ausencia se evidencia en el siguiente fragmento de diálogo:

- Alcalde: A lo mejor quieres irte a Madrid para otra cosa.
- Agustín: ¿Pá qué va a ser, lumbreras?
- Alcalde: Igual te casas.
- Agustín: Igual no. Que ahora estoy más pachucho que un moco pavo. Eso era antes, cuando mi pobrecita Antonia me decía: ¡Hay que ver maño, con lo pequeño que eres y la guerra que das!” (*La ciudad no es para mí*, Pedro Lazaga, 1966) [sic].



Figura 157. Fotograma de *El alegre divorciado*.

entre ambos y que los sitúa en dos generaciones consecutivas. Los sucesivos protagonistas aumentan la necesidad de que su virilidad sea reconocida de forma paralela al aumento de su edad, que dependía directamente de la edad del propio actor, quien comenzó el ciclo con sesenta y tres años de edad y lo acabó con setenta y tres. De esta forma, la vivencia de la masculinidad sobrepasa la experiencia de lo individual y se convierte en un factor social que debe ser refrendado por los demás.

La cuestión a solventar en el guion de *El alegre divorciado* consistía en compatibilizar la necesidad de mostrar la masculinidad de Ramón con su papel narrativo “feminizado” y su hipersexualización era uno de los caminos posibles (fig. 157). Por desgracia, no se ha encontrado ninguno de los informes de la junta de censura del expediente de rodaje del film, pero basta echar una mirada al cine coetáneo para observar que la censura en 1975 era más laxa que una década antes y que en ese momento ya se podía enseñar más centímetros cuadrados de cuerpo femenino que en los años anteriores. A las puertas de la eclosión del denominado cine de destape, los guionistas se permitieron un ensayo de situaciones que después ex-

plotaron ampliamente, sobre todo, Mariano Ozores en sus films de la Transición<sup>382</sup>.

De esta manera, Ramón ya no se contenta con poner la mano en los muslos jóvenes que encuentra a su paso, sino que intenta una vida de soltero que incluiría la consumación del acto amorio con cualquiera de las jóvenes a las que corteja. En realidad, la demostración de su atracción por las mujeres se basa en una concepción de la sexualidad masculina como una representación, como una demostración hacia el resto de personas, pero sobre todo, hacia el resto de hombres. La sexualidad no se dirige hacia el objeto de deseo (siempre la mujer joven y bella), la sexualidad se representa para el ojo masculino. Porque la hombría se basa en el refrendo del resto de hombres, en la necesidad de demostrar que no se está fuera de los límites de la heterosexualidad normativa.

El límite a estos intentos surge de la mojigatería que seguían demostrando los guionistas y de la necesidad de justificar el arrepentimiento de Ramón, quien vuelve con Socorro porque fracasa en su intento de vida disoluta, decisión que se disfraza con la consideración de que la corrección de la desviación que había iniciado es la única salida posible. Así pues, la virilidad de Ramón, concentrada en un deseo sexual que no pasa de voyeurista y que es ajeno a la práctica reproductiva, participa de la progresiva objetivación del cuerpo femenino que eclosionará en el cine del destape, remarca la vigencia de la generación del protagonista, demostrando que está a la altura de su propio y atractivo hijo y compensa la desviación de su masculinidad presente en el argumento.

Los guionistas consiguieron un texto que, a pesar de todas las novedades comentadas, encajaba perfectamente en la evolución del ciclo, ya que incidía en la vis cómica de Martínez Soria, respetaba la idea de la necesidad de una

figura patriarcal encargada de velar por la moral y la unidad familiar, aunque por primera vez esa figura fuese un co-protagonista masculino y se posicionaba directamente ante posibles cambios socio-familiares siguiendo la línea discursiva iniciada con *La ciudad no es para mí*. Las palabras finales del protagonista: “El divorcio no, el divorcio no, el divorcio no”, dejaban bien claro el inmovilismo defendido (fig. 158 y 159).



Figuras 158 y 159. Fotogramas de *El alegre divorciado*.

382 Sobre este periodo ver, por ejemplo: Pérez Morán, E., Huerta Floriano, M. A. (2017). Las comedias de Mariano Ozores, Andrés Pajares y Fernando Esteso: cartografía cinematográfica de un país en transición. *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 1: 2, 245-264, doi: 10.1080/24741604.2017.1344037.



# Conclusiones



# Conclusiones

El análisis transversal de los once films protagonizados por Paco Martínez Soria entre 1965 y 1975 revela la existencia de una serie de pautas repetidas que, unidas a su adscripción al subgénero de la comedia popular, al carácter escapista de sus guiones, a la voluntad claramente comercial de sus artífices y a la participación en un discurso único, confirma la hipótesis de que configuran un ciclo cerrado de características concretas dentro de la producción cinematográfica del Tardofranquismo. En la heterogeneidad del panorama cinematográfico español de los años sesenta y primeros setenta, este sistema de agrupación de films en los cuales la presencia actoral es determinante y subordina el resto de elementos fílmicos no es una excepción, sobre todo en el cine popular, ya que al nombre de Martínez Soria se suman los de Marisol<sup>383</sup>, Alfredo Landa, Manolo Escobar y Lina Morgan, cuya presencia también posibilitó la creación de ciclos con particularidades intrínsecas.

---

383 El caso de Marisol presenta la distinción de contener subetapas que dependieron del desarrollo vital de la propia actriz, distinguiéndose una etapa de niñez, otra de adolescencia y una última donde ya era una mujer adulta.

En el caso de Martínez Soria, y a diferencia de subgéneros como el *landismo*, cuyas bases narrativas y estéticas sobrepasaron las películas interpretadas por Alfredo Landa, el ciclo referido estuvo indisolublemente ligado a su presencia y la aplicación sistemática de la presencia actoral se combinó con la repetición de actores secundarios, de personal técnico y con un número reducido de directores y productores. Por otra parte, el ciclo presenta una serie de constantes que responden a una concepción mercantilista de la práctica cinematográfica.

El análisis conjunto de los once film ha mostrado una fuerte continuidad entre teatro y cinematografía que no se dio en ningún otro ciclo tardofranquista, en primer lugar, porque la principal actividad profesional de Martínez Soria era la teatral y, en segundo lugar, por el origen de siete de los guiones literarios del ciclo, basados en textos teatrales previos que el propio actor había interpretado en las tablas. En el caso de *La ciudad no es para mí*, el contexto de la obra teatral y cinematográfica era prácticamente el mismo, dado el poco espacio de tiempo transcurrido entre la escritura de la obra y su adaptación, pero, no obstante, en ese breve espacio de tiempo las transformaciones económico-sociales

habían calado en la sociedad, recogándose en el film de forma más evidente que en la obra de Lázaro Carreter. En otros casos, como *El alegre divorciado*, la separación temporal y de contexto político entre el texto de partida y la versión filmica fue mayor y requirió cambiar la ubicación de la diégesis.

Ha sido especialmente llamativo comprobar que los triunfos teatrales de Martínez Soria se vieron correspondidos con los éxitos de taquilla de un ciclo que logró mantenerse en posiciones económicamente rentables y cuya cota más alta fue la extraordinaria acogida de *La ciudad no es para mí*, perpetuamente integrada en la lista de películas más vistas del cine español. Como se ha indicado en el arranque de este texto, el éxito de espectadores es una de las señas de identidad del corpus de estudio. Año tras año, y de forma paralela a la fidelidad teatral, los espectadores acudieron a los sucesivos estrenos de los films de Martínez Soria, a pesar de la reiteración, de la nula evolución actoral de un cómico anclado en la repetición de recursos y de la evidente divergencia que se producía entre la trayectoria de los argumentos y la propia realidad referencial. Las razones de este éxito de taquilla pueden ser variadas. Quizás los films representaban para los espectadores el asidero al que agarrarse ante la velocidad de una modernidad que los arrollaba a ellos mismos. O, al contrario, les ayudaban a ratificar su propia asimilación de la modernidad desde la superioridad de una mirada que situaba a los protagonistas en una escala inferior, permitiendo una lectura burlesca que les proporcionase la tranquilidad de haber sido capaces de superar las brechas creadas por el desarrollo económico.

Pero esta aceptación del público no se vio acompañada ni del interés de la crítica especializada ni de unos historiadores del cine que frecuentemente han dedicado a esta producción calificativos poco halagüeños, teniendo que haber esperado hasta el desarrollo de los estudios culturales y de una historia del cine atenta al interés del cine popular para contar con estudios especializados.

La aceptación en taquilla a la que nos referimos fue coetánea de las propias producciones, pero el fenómeno de su éxito ha persistido en las reposiciones televisivas que

no cesan y constituyen una apuesta segura en las parrillas televisivas. La recepción de los films de Martínez Soria ha logrado sobrepasar el paso del tiempo y se sigue perpetuando en espectadores inmersos en una sociedad que poco tiene que ver con la de los años sesenta, creándose unos lazos entre ellos y los personajes de ficción que solamente pueden explicarse desde factores nostálgicos por un pasado que, en muchos casos, ni siquiera conocieron. Las relaciones entre estos productos culturales y sus consumidores son más complejas de lo que parecen a simple vista, ya que no solamente funcionan como medios de disfrute audiovisual, también contribuyen a establecer una relación, de forma aparentemente paradójica, con la realidad.

Para una gran parte de los espectadores los films de Martínez Soria se han convertido en una relectura parcial y amable de la última etapa de la dictadura, siguiendo la línea de otras producciones de ficción, pero su examen ha mostrado que sus capacidades son superiores y que en su momento sirvieron para que la sociedad se examinase a sí misma y se autodiagnosticara a través de la ficción. De esta forma, se llega a otra de las características unificadoras del ciclo, la fuerte dependencia de los argumentos de su realidad referencial, inclinación que se percibe cuando se comparan los textos teatrales originales y las estrategias que utilizaron los guionistas para adaptarlos a la sociedad de su momento. Si todo film habla del tiempo en el cual ha sido creado, aunque la temporalidad diegética no coincida con la histórica, en este caso no hay ninguna duda que no se pretendía esconder que los argumentos eran radiografías de su propia contemporaneidad y se percibe un esfuerzo por mostrar al espectador que, efectivamente, así era, incluyendo continuas referencias sobre la identificación de los lugares de rodaje y pistas sobre la actualidad de las acciones, como el partido de fútbol del prólogo de *¿Qué hacemos con los hijos?*, los calendarios de *¡Se armó el belén!*, los modelos de coches, la publicidad subliminal de artículos de consumo, etcétera.

Pero no se puede mostrar una realidad sin emitir un juicio acerca de ella y aquí radica la esencia, el meollo y el

interés del ciclo, en el cómo, porqué y para qué se traspasó la realidad referencial al relato cinematográfico, creando once films que servían para testar las transformaciones económico-sociales y religiosas de su momento. Especificar el cómo es importante porque todo el proceso de reconocimiento y exposición de los elementos de la modernidad que se incluyen en los argumentos se realizó dentro de los parámetros del subgénero cómico al que pertenecen los films, utilizando una serie de recursos de la comedia que marcaban el tono cómico de los guiones y de las actuaciones actorales. Esta dependencia de la comedia volvía a estar predeterminada por la relación con el teatro y con la carrera teatral de Martínez Soria, un actor especializado que nunca se salió de los márgenes del género cómico.

En la descripción del cómo también es determinante la constatación de la reiteración de los mismos esquemas narrativos y elementos iconográficos que de forma zigzagueante y más o menos evidente, van surcando todos los films. Con una linealidad y simplicidad narrativa común y con una similar puesta en escena, todo el ciclo mantiene una unidad que supera la presencia de tres directores distintos y surge de la presencia constante de los mismos guionistas y de la capacidad de los guionistas menos presentes para adaptarse a las líneas generales del ciclo, de forma que no hay ningún film que desentone o destaque del resto por su factura o modo narrativo. Las únicas fracturas que Pedro Lazaga y Mariano Ozores se permitieron fueron formales y se alojaron en los prólogos de algunos de sus films, mientras que el resto de los metrajes se rigen por una concepción unitaria, unívoca y canónica de la enunciación. Por su parte, José Luis Sáenz de Heredia supo entender perfectamente la línea continua que marcaban las películas anteriores, porque condensó en *Don erre que erre* la esencia del estereotipo del protagonista masculino y su pensamiento inmovilista, extrapolable de la figura del paleta a cualquier otra variante más urbana y castiza. Y, mostrando otra vez que había captado el sentido de un grupo de films que se perfilaban como ciclo, supo crear, junto a Rafael J. Salvia, un nuevo guión que se dejaba empapar por las consecuencias de la modernidad

a través de la figura de un sacerdote preconiliar y sus dificultades para acomodarse a los nuevos aires conciliares. Lo mismo sucede con Ozores, más familiarizado con los precedentes por su función de guionista, acogándose en *El calzonazos* a la seguridad de acudir a un texto teatral anterior cuya adecuación al contexto volvía a tener precedentes.

Se puede argumentar que este sistema de producción, ajeno a la voluntad de ser un cine de *qualité*, era reincidente, repetitivo y poco creativo, pero cumplía perfectamente con sus objetivos mercantiles porque esta serialidad y uniformidad, alejadas de la originalidad, parece ser que contaban con el beneplácito del público, quien presumiblemente agradecía una rápida identificación de personajes y situaciones y la prefería a profundas variaciones argumentales. De esta forma, la sencillez de los argumentos temporalmente lineales y casi sin tramas subordinadas a la principal, junto con la comicidad empleada de origen verbal y visual, dio como producto resultante unos films con un espectro de espectadores potencialmente amplio que permaneció fiel hasta el final, no solamente del ciclo, si no de la carrera profesional de Martínez Soria, quien se mantuvo en activo hasta el mismo día de su fallecimiento.

La presencia y aceptación de Martínez Soria conduce a otro de los factores unificadores del ciclo: la asimilación de un estereotipo concreto de protagonista masculino, que en *La ciudad no es para mí* quedó fijado como el paleta que viaja desde el pueblo a la gran ciudad, y que a lo largo del ciclo fue cambiando su aspecto exterior, su estado civil y profesión, pero no su esencia, que mantuvo invariable. El protagonista masculino es el hilo conductor de unos films que configuran su puesta en escena, su estructura narrativa y la organización de todos los elementos fílmicos a su alrededor, convirtiendo en secundarios al resto de personajes que arropaban al protagonista masculino, en algunos casos, con una relación de antagonismo.

No obstante, los espectadores necesitan unas mínimas novedades argumentales y el ciclo contiene una evolución interna que, respetando las pautas establecidas por *La ciudad no es para mí*, fue progresivamente introduciendo va-

riaciones en los argumentos posteriores, con novedades que respondían a los acontecimientos que iban teniendo lugar en el mundo referencial, en el contexto del Tardofranquismo. De esta manera, se fue sumando el fenómeno del turismo, las consecuencias de la celebración del Concilio Vaticano II, la intensificación de los conflictos generacionales y la demanda social de leyes que permitiesen regularizar la interrupción del matrimonio. Es decir, el ciclo fue amoldándose, bien a través de guiones originales o bien a través de la adaptación literaria, a los efectos que la modernidad iba produciendo en la sociedad española a través de variaciones que afectaban a la trama, a las localizaciones, a la puesta en escena y a otros elementos filmicos enunciativos, pero no a una esencia ideológica que se mantenía firme y que estaba íntima y fuertemente unida al personaje principal masculino.

Con estas actualizaciones y, quizás sin ser conscientes, los guionistas se convirtieron en cronistas que pasaron un escáner por la superficie de la sociedad y pararon su mirada en los escollos que más sobresalían, ampliándolos a través de su conversión en temas argumentales de ficción que podían ocupar toda la realidad diegética o cohabitar entre ellos en armonía. Si se toman los films de forma autónoma, cada uno de ellos funciona como una muestra denotativa de la efervescencia de los años sesenta: desde el éxodo rural despoblador de pequeñas localidades al aumento geométrico del turismo o las consecuencias religiosas del Concilio Vaticano II, pasando por el ocio desarrollista, el complejo relevo generacional y la reestructuración de las relaciones de género. Si se analizan como un bloque homogéneo, la radiografía de la sociedad se convierte en un amplio catálogo de los efectos de la modernidad que es sometido a un diagnóstico partidista en el cual los protagonistas masculinos consideran como enfermizos algunos comportamientos y no dudan en utilizar todos los recursos a su alcance para subsanarlos y retornar a un orden premoderno.

Por otra parte, en los guiones es importante la parte de realidad histórica que se muestra, los fragmentos del ambiente que se filtran y cómo la contemporaneidad se instala

en los argumentos y en las familias de ficción, pero también lo es todo aquello que se deja fuera de cuadro y se obvia conscientemente, de manera que el mundo diegético adopta la forma de un limbo donde no hay referencias a la situación política y a los verdaderos conflictos: las revueltas estudiantiles, las huelgas, el movimiento obrero clandestino, la lucha de un incipiente movimiento feminista, las tímidas reivindicaciones desde la sexualidad no normativa, los movimientos prodemocráticos en el seno de la Iglesia, etcétera. Todos estos fenómenos sociales y políticos se obvian de una forma tajante, no tienen cabida en la pseudorrealidad creada por los guionistas, donde el sol siempre brilla al compás de la música de García Abril y todos los desórdenes se corrigen hasta lograr un equilibrio que se aferra a unas premisas que comienzan a estar caducas.

El relevo generacional y la forma en la que se representa a la juventud también son muy parciales. Una parte de la nueva generación, ya nacida en la dictadura, soñaba con cambios más profundos que la simple alteración de las modas capilares o el colorido de la vestimenta. El gusto por la música foránea, tan presente en las bandas sonoras del corpus, contenía algo más que emular a los cantantes de rock y de pop cantando en inglés, era uno de los medios de contacto con el exterior y una de las vías de penetración de información sobre formas de vida más libres. Sin embargo, en los films del ciclo la rebeldía juvenil se limita a la adopción de una indumentaria pseudo-*hippie* y al gusto por la música moderna y la única mella evidente que provocaba haber vivido una temporada fuera de España era la simple voluntad de sustituir el café por el té. Pero a pesar de la superficialidad con que se muestra la rebeldía juvenil, esta también se considera como una conducta enfermiza, equivocada y perniciosa, como una de las desviaciones provocadas por la modernidad que el protagonista debe eliminar. Y así lo hace en *La ciudad no es para mí*, *Abuelo Made in Spain*, *Hay que educar a papá* y *¡Se armó el belén!*, utilizando, si es preciso, la violencia.

En realidad, la parcialidad subjetiva que el corpus muestra era un síntoma social, porque si bien es cierto que un

número cada vez mayor de ciudadanos creía que las estructuras que los rodeaban estaban anquilosadas y veía con buenos ojos las consecuencias de la modernización, deseando que superase el ámbito económico y traspasase también al ámbito político, otra parte percibía con temor y desaprobación esos mismos fenómenos. La cuestión es que con la visión sesgada del referente real que muestra el ciclo este se posicionaba al lado de estos últimos y construía un presente diegético aparentemente concordante con el histórico, pero que en realidad se fue desincronizando, porque el presente real avanzaba más rápido que el presente diegético, apegado a unos normas de conducta inmóviles. Donde mejor se ve este fenómeno es en los personajes femeninos secundarios, los cuales no evolucionan al compás del progreso social, permaneciendo en un estatismo laboral, académico y familiar muy acusado.

En este mundo ideal, desacompañado del mundo real, los personajes no están exentos de tomar contacto con la modernidad y ese choque es el que produce una serie de acciones y situaciones que, en todos los casos, son percibidas por el protagonista como pruebas a superar con todas las armas a su alcance, aunque sean poco éticas. Desde *La ciudad no es para mí* ese contacto se produce en la ciudad, donde los esquemas que rigen las pequeñas comunidades sufren una ruptura fruto del flujo de población, de la individualidad y del anonimato. Pero la forma de representar la modernización del país es más compleja y se desdobra en la vertiente económica, social y política.

Como se puede ver en *La ciudad no es para mí*, *El turismo es un gran invento*, *Abuelo Made in Spain* y, sobre todo, *Hay que educar a papá*, el despegue puramente económico de los años sesenta, publicitado por el gobierno como fruto del cambio de su política y de la aplicación de los sucesivos Planes de Desarrollo, se asimila con una facilidad y naturalidad que permite otorgar al ciclo el apelativo de “desarrollista”. En la confrontación entre tradición y modernidad que se estableció en *La ciudad no es para mí* y se mantuvo hasta el final del ciclo la cuestión más importante es la parcelación que los guiones realizan del concepto de modernidad,

separando las consecuencias de la modernidad económica de las consecuencias de la modernidad social, dejando sin tratar la gran contradicción del Tardofranquismo: la brecha que se creaba al aplicar la modernidad económica y social pero sin que cambiase ni un ápice de la estructura política. Los cambios de gobierno y el asentamiento de la familia política tecnocrática opus deísta lograron sacar de la asfixia económica a un Régimen que tuvo que asumir el aperturismo como único camino posible, dejando de lado las bases ideológicas falangistas que habían predominado durante el periodo autárquico, pero tuvo que hacer frente a dos factores incontrollables: la repercusión en la sociedad de los cambios económicos y factores externos como la celebración del Concilio Vaticano II, un auténtico cataclismo en las relaciones Iglesia-Estado.

La llegada masiva de mano de obra procedente del campo a las ciudades cambió la configuración de estas y produjo un reajuste en la estructura de las clases sociales, ayudando a la creación de una clase obrera adscrita al desarrollo industrial y una nueva clase media que tomaba la urbanidad, el pluriempleo y el consumismo como sus señas de identidad. Esta reestructuración social, consecuencia directa del “milagro económico español”, produjo a su vez toda una serie de transformaciones sociales y los españoles comenzaron a cambiar sus hábitos, su ocio y, tímidamente, las relaciones entre los géneros debido al nacimiento de un incipiente movimiento feminista y un mayor acceso de la mujer a la educación superior y al ámbito laboral.

La particularidad de estas transformaciones socio-económicas, que ya habían tenido lugar en otros países occidentales desde el término de la II Guerra Mundial, radicaba en su concentración temporal, en su rapidez y celeridad. Son tantos los acontecimientos económicos y sociales y tan relevantes los datos numéricos que arrojan los estudios sociológicos y las encuestas de la década de los años sesenta y primeros setenta que a veces se pasa por alto la gran diferencia que había entre la España de 1965 y la España que vio morir al dictador en 1975. De ahí el error historiográfico que supone diluir el interés por la última década del franquismo

alegando su falta de entidad histórica y su reconversión en una etapa de pre-Transición.

Un error similar al que surge de obviar una gran parte de la producción cinematográfica de esta época alegando una falta de calidad en la factura y una repetición constante de temas, argumentos, estereotipos y soluciones fílmicas, olvidando, por una parte, la gran proyección de público de este cine, y por otra, su capacidad para testar la sociedad de su momento y cómo esta se representaba a sí misma. Es precisamente en momentos de transformación social cuando el cine puede dar indicios de cómo la sociedad que lo produce se enfrenta a la gestión de sus propias contradicciones internas, convirtiéndose en un medio de reflexión que, aunque cree mundos imaginarios de ficción y se parapete detrás de los recursos humorísticos de la comedia, no deja de estar proyectando una imagen de la sociedad que lo crea. De ahí la conveniencia, interés y necesidad del estudio de un ciclo que fue visto por millones, en un plural amplio, de personas, sigue siendo consumido en reposiciones televisivas en horarios de máxima audiencia y fue capaz de mostrar un catálogo completo de los cambios que transformaban el país.

Y así llegamos a otra de las características principales del ciclo, la distinta valoración de los cambios que mostraba. La permuta de una economía cerrada en sí misma y de autoconsumo por una economía liberalizada basada en el consumismo capitalista se muestra en el ciclo como un avance de progreso, colocándose al lado del discurso general del Régimen, que tuvo que mutar su defensa del aislamiento en la defensa de un aperturismo y una liberalización que no iba acompañada de mejoras en las libertades individuales. Esta adhesión al Desarrollismo surge de *La ciudad no es para mí* y se ratifica en *El turismo es un gran invento*, *Abuelo Made in Spain*, *Hay que educar a papá* e, incluso, en *El padre de la criatura* y *El abuelo tiene un plan*. En todos ellos la posesión de bienes materiales y de dinero se muestra como un signo de progreso, como una evolución natural que no presenta ninguna contradicción ni arista y que puede hacer que cualquiera, incluso el dueño de un melonar, se convierta en clase media acomodada por el *boom* inmobiliario.

No obstante, la reacción del ciclo ante fenómenos concretos como la migración del campo a la ciudad, fruto de la disminución del sector primario y el desarrollo industrial, no es claro, ya que se presenta como un logro el traslado del hijo de Agustín Valverde y de las hijas de Marcelino a Madrid, donde progresan económicamente, pero al mismo tiempo en algunos argumentos, como el de *El turismo es un gran invento*, se intenta frenar la partida de algunos personajes. La migración al extranjero es una cuestión, pareja a la anterior, que se obvia por completo, salvo la inexplicada presencia en México del hijo del matrimonio protagonista de *El alegre divorciado*, cuya interpretación por parte de un actor mexicano lo aleja de la representación del español medio que cruzaba la frontera en busca de trabajo. De esta forma, se juzga de forma tibia una realidad que persistió durante los años sesenta, siendo más relevante que en el ciclo se utiliza la migración como estrategia para evidenciar el choque entre la tradición y la modernidad, alertando de los peligros de esta última<sup>384</sup>.

Pero en los mundos de ficción creados en el ciclo rigen las mismas leyes que en la realidad de referencia y los cambios económicos traen aparejados cambios sociales y familiares y es ahí donde el ciclo adopta un posicionamiento escindido. Las transformaciones sociales, concretizadas en las respectivas familias del protagonista masculino, son percibidas como desviaciones, como conductas descarriadas que deben ser corregidas por la mano firme del protagonista, el cual, explotando sus recursos cómicos y con una inferioridad aparente que surge de su condición de paleta o de las reminiscencias del estereotipo, logra reconducir aquellas acciones de sus familiares o allegados que se apartan de una norma impuesta desde la tradición.

Los comportamientos que cuestionan el ordenamiento patriarcal familiar y los intentos de modernización de las mujeres, ambos ligados, son los dos principales focos

384 El film anti-migratorio por excelencia del cine popular lo rodó Pedro Lazaga en la misma franja cronológica, pero con Alfredo Landa como protagonista de *Vente a Alemania, Pepe* (1971).



sobre los que actúa. Y lo hace desde una centralidad y una presencia en el enunciado que determina que todo el peso argumental recaiga sobre él, siendo el perpetuo encargado de enfrentarse a las brechas que la modernidad produce en la estabilidad familiar. Los films presentan una fuerte codificación de los valores y principios que deben regir el comportamiento moral individual y el funcionamiento interno familiar, considerando como desviaciones perniciosas todos los intentos de subvertirlos. Pertrechados con sus convicciones, con la seguridad de estar en posesión de la razón y con el poder ilimitado que le confiere su papel de padre y abuelo, los protagonistas se ocupan una y otra vez de reencauzar los comportamientos de su entorno familiar que escapan al seguimiento estricto de unas normas morales que, aunque no se especifique, surgen del nacionalcatolicismo que sirvió de base teórica al franquismo. Los protagonistas masculinos se consideran a sí mismo dignos de acometer la tarea de frenar los efectos nocivos de la modernidad, empleando para ello cualquier táctica necesaria, desde la coacción verbal a una violencia física directa o delegada. En ningún momento, ni por parte de ningún personaje, se cuestiona su legitimidad, siendo el único atisbo de rebelión las quejas de los hijos de Antonio en *¿Qué hacemos con los hijos?*, intento que queda debidamente sofocado con el empleo de las estrategias propias del estereotipo creado en el film precedente.

Es precisamente él, el protagonista masculino, el hilo conductor de todo el ciclo, y sobre sus espaldas descansa la labor de detectar y contrarrestar o anular aquellas modificaciones que considera perniciosas, manteniendo un inmovilismo que pretende congelar en el tiempo las estructuras y la distribución de poder de la institución familiar. Con las variaciones necesarias para hacer atractivos los argumentos, la esencia del personaje pervive en todas las películas del corpus y se adapta a cada reto que la modernidad le impone, desde desplazarse por el espacio público urbano hasta reconvertir a su hijo *hippie* en un tradicional hombre de negocios. Esta función correctora de las desviaciones encajaba perfectamente en la retórica franquista general, empeñada desde el comienzo del alzamiento en reconvertir

la rebelión militar y posterior guerra en un sacrificio que recondujese a España hacia una recristianización, una vuelta al nacionalismo más conservador y un reordenamiento social y político, es decir, en un retorno al orden perdido con la II República que cristalizaría en la construcción del Nuevo Estado.

Con la creación de un estereotipo que recogía las características principales del paleta el ciclo ofrecía a la sociedad un espacio simbólico donde ver reflejados sus propios celos ante una modernidad que arrasaba con algunos principios que se habían considerado como naturales e inmutables. Bien deseados o bien temidos, los cambios no podían dejar a nadie indiferente y *La ciudad no es para mí* y los films posteriores mostraron un fragmento de aparente realidad donde esos principios seguían vigentes, consolando así a los temerosos y ofreciendo más ansias de cambio a los que intuían su fragilidad. De ahí el doble posicionamiento del ciclo, complaciente ante las transformaciones económicas como el único camino posible para la modernización del país, para el “cambio de piel de España” que se había iniciado, y defensor del inmovilismo ante los cambios de la modernidad que afectaban a las relaciones entre los géneros, al papel de la mujer en el ámbito familiar y social y a la estructura familiar.

Pero el posicionamiento discursivo del ciclo es, además de homogéneo, más amplio porque queda un tercer factor, su relación con la cultura política. El apoliticismo que emana del corpus coincide con la neutralización ideológica generalizada que el Régimen se ocupó de fomentar utilizando distintas herramientas. Si en los primeros años fue la represión extrema, el aprovechamiento de las consecuencias del exilio político e intelectual y la miseria económica, durante el aislamiento autárquico lo fue la consolidación de todos los mecanismos represivos, que iban desde el control social a una legislación civil y penal que contenía la ilegalización de sindicatos y partidos, un sistema educativo discriminatorio, etcétera. El acierto del gobierno fue reconvertir la objetiva necesidad de liberalizar la economía en un logro aparentemente liberador que relegitimaba la dictadura pero que, en

realidad, contenía un consumismo *in crescendo* que absorbía el tiempo de los ciudadanos, prolongando una apatía política que, a pesar del creciente antifranquismo, permitió a la dictadura seguir perviviendo. Pero durante los años sesenta se produjeron las suficientes quiebras como para obligar a los guionistas a reflejar cierta acción ideológica de oposición, apareciendo el conato de clandestinidad que se muestra en *¡Se armó el belén!*, convenientemente sofocado por la acción del protagonista y de la religión como recurso suprapolítico capaz de reunificar y homogeneizar a la población.

Con su discurso general dividido en tres vertientes el ciclo muestra el confort doméstico de la nueva clase media, el sector inmobiliario y turístico como motores de desarrollo, las nuevas profesiones y la reducción de Madrid a un parque de atracciones como símbolo de las nuevas formas de ocio, sancionando la parte económica del Desarrollismo. Al mismo tiempo, el protagonista masculino, con distintas versiones del estereotipo primigenio, desarrolla todo su poder para evitar que los cambios sociales que conlleva la modernización afecten a la estructura y composición de la familia, órgano fundamental de la sociedad, imponiendo un mantenimiento de dicha estructura y de las relaciones de poder internas basadas en el reparto estricto de roles según el género sexual. La terna se completa con la defensa de un apoliticismo y un desinterés por la práctica política que reafirma el inmovilismo como única respuesta posible ante una modernidad que fue, no obstante, imparable.

# Conclusions

L'analyse transversale des onze films dont Paco Martínez Soria a été l'acteur principal entre 1965 et 1975 révèle l'existence d'une série de motifs récurrents qui, lorsqu'on considère simultanément l'appartenance de ces films au sous-genre de la comédie populaire, le caractère vaudevillesque de leurs scénarios, la volonté clairement commerciale de leurs auteurs et leur unité discursive, confirme notre hypothèse selon laquelle ils constituent un cycle homogène au sein de la production cinématographique du Tardofranquisme. Dans le panorama hétérogène du cinéma espagnol des années soixante et du début des années soixante-dix, cette manière de regrouper ensemble des films où la présence de l'acteur est déterminante et subordonne le reste des éléments filmiques n'est pas une exception, en particulier dans le cinéma populaire, puisqu'au nom de Martínez Soria viennent s'ajouter ceux de Marisol<sup>385</sup>, d'Alfredo Landa,

---

<sup>385</sup> Le cas de Marisol se distingue des autres car il inclut des étapes intermédiaires du fait de l'évolution physique de l'actrice elle-même, l'étape de l'enfance étant à distinguer de celle de l'adolescence et d'une dernière période où elle était déjà une adulte.

de Manolo Escobar et de Lina Morgan, autant d'acteurs dont la présence à l'écran donna également lieu à la création de cycles ayant leurs propres particularités.

Dans le cas de Martínez Soria, et à la différence d'autres sous-genres comme le *landismo*, dont les principes narratifs et esthétiques s'étendirent en dehors du cadre des films interprétés par Alfredo Landa, le cycle précédemment étudié a été indissolublement lié au recours systématique à la présence de l'acteur, qui est souvent allé de pair avec la réapparition d'acteurs secondaires, la conservation d'une équipe technique et la contribution d'un nombre limité de réalisateurs et de producteurs.

L'analyse d'ensemble des onze films a par ailleurs montré l'existence d'une continuité entre théâtre et cinématographie sans équivalent dans aucun autre cycle tardofranquiste ; une continuité d'abord à rapporter à la principale activité professionnelle de Martínez Soria, le théâtre, et qui s'explique, ensuite, par le fait que sept des scénarios littéraires du cycle ont été adaptés de textes théâtraux que l'acteur lui-même avait interprétés sur scène. Dans le cas de *La ciudad no es para mí*, le contexte de l'œuvre théâtrale

et celui de l'œuvre cinématographique étaient pratiquement identiques, étant donné le court laps de temps existant entre l'écriture de la pièce et son adaptation, mais il n'en reste pas moins que pendant ce bref intervalle les transformations socio-économiques avaient imprégné la société, de sorte que celles-ci transparaissent dans le film de manière plus évidente que dans l'œuvre de Fernando Lázaro Carreter. Dans d'autres cas, comme *El alegre divorciado*, la distance temporelle et contextuelle entre le texte d'origine et la version filmique a été plus grande et a requis le changement du cadre spatial de la diégèse.

Nous avons pu démontrer que les triomphes de Martínez Soria au théâtre n'ont pas été démentis par le succès en salle d'un cycle qui a réussi à rester économiquement rentable et dont le point culminant a été l'extraordinaire accueil réservé à *La ciudad no es para mí*, constamment inclus dans la liste des films les plus vus du cinéma espagnol. Comme nous l'avons indiqué au début de notre développement, le succès public est l'un des traits caractéristiques du corpus étudié. Au fil des années, et tout en restant fidèles au théâtre, les spectateurs ont à chaque fois répondu présent aux premières des films de Martínez Soria, en dépit de, ou peut-être grâce à, la répétition, l'absence d'évolution du jeu comique de l'acteur qui reposait sur la répétition des mêmes moyens, et l'apparent fossé qui se creusait entre la direction prise par le fil narratif et la stricte réalité référentielle. Ce succès en salle peut s'expliquer de différentes manières. Il est possible que ces films aient représenté pour les spectateurs un point de repère auquel ils pouvaient se raccrocher pour faire face à la rapidité d'une modernité qu'ils avaient eux-mêmes du mal à suivre. Ou, au contraire, on peut supposer que ces derniers les aidaient à entériner leur propre ralliement à la modernité en leur laissant adopter un regard surplombant qui plaçait les personnages à un niveau inférieur et permettait une lecture burlesque potentiellement rassurante, car eux avaient été capables de passer outre les brèches créées par le développement économique.

Cette acceptation de la part du public ne s'est pourtant accompagnée d'aucun intérêt particulier de la critique spé-

cialisée ou des quelques historiens du cinéma qui, la plupart du temps, n'ont réservé à cette production que des qualificatifs dépréciatifs. Il a fallu attendre le développement des études culturelles et un surcroît d'attention à l'égard du cinéma populaire pour considérer à leur juste valeur ces films et accorder à leur signification sociale et culturelle la place qu'elle méritait.

L'accueil positif en salle auquel nous nous référons a été contemporain des productions elles-mêmes, mais le retentissement de leur succès s'observe encore aujourd'hui à travers les reprises télévisées qui continuent d'abreuver les écrans et d'être des investissements fiables dans les grilles de programmation de la télévision. La réception des films de Martínez Soria a ainsi réussi à passer l'épreuve du temps et à trouver un prolongement à travers des spectateurs vivant dans une société qui n'a pas grand chose à voir avec celle des années soixante. De cette manière, on ne peut rendre raison des liens créés entre les nouveaux spectateurs et les personnages de fiction qu'en invoquant un sentiment de nostalgie à l'égard d'un passé que, bien souvent, ces premiers n'ont même pas connu. Les relations entre ces produits culturels et leurs consommateurs sont plus complexes qu'il n'y paraît puisque, tout en appelant un plaisir audiovisuel, ils contribuent également à établir une relation, quelque peu paradoxale, avec la réalité.

Les films de Martínez Soria sont à présent perçus par une grande partie des spectateurs comme une relecture parcellaire et sympathique de la dernière étape de la dictature, inscrite dans la lignée d'autres œuvres de fiction. Leur analyse dans cette thèse a cependant montré qu'ils étaient bien plus et, qu'en leur temps, ils ont permis à la société de porter un regard critique sur elle-même et d'avancer un diagnostic sur la situation dans laquelle elle se trouvait par le biais de la fiction. On en vient de cette manière à évoquer une autre des caractéristiques unificatrices du cycle : la forte dépendance du fil narratif à la réalité référentielle, une tendance pleinement perceptible lorsqu'on met en regard les textes théâtraux originaux et les stratégies utilisées par les scénaristes pour les adapter à la société de leur temps. Si

tout film renferme dans une certaine mesure un discours sur l'époque qui l'a vu naître, et ce, même en l'absence de coïncidence entre les temporalités diégétique et historique, dans le cas qui nous occupe il n'était pas question de cacher que le fil narratif proposait une radiographie du monde contemporain. Un effort manifeste a même été réalisé pour signaler au spectateur qu'il en allait effectivement ainsi, grâce à l'inclusion de références constantes à des lieux de tournage identifiables et à des renvois ou à des clins d'œil à l'actualité des actions, comme le match de football du prologue de *¿Qué hacemos con los hijos?*, les calendriers de *¡Se armó el belén!*, les modèles de voiture, ou encore la présence subliminale de certaines publicités pour des produits de consommation, pour ne citer que quelques exemples.

Il est toutefois impossible de donner à voir une réalité sans émettre un jugement à son encontre et c'est là précisément que se situe l'intérêt central du cycle, dans la question de savoir comment, pourquoi et à quelles fins le contexte tardofranquiste a été transposé au genre du récit cinématographique, en donnant lieu à la création de onze films qui reflètent les transformations socio-économiques et religieuses de la période. Il est important d'apporter une réponse au « comment » car tout le processus de reconnaissance et d'exhibition des éléments caractéristiques de la modernité intégrés aux intrigues s'est réalisé conformément aux règles du sous-genre concerné, par le recours à une série de moyens qui donnaient le ton aux scénarios et au jeu des acteurs. Cette dépendance vis-à-vis de la comédie est de nouveau à attribuer à une contigüité avec le théâtre et a été déterminée par la carrière qu'y avait fait Martínez Soria, un acteur spécialisé qui n'a jamais réellement pris ses distances avec le genre en question.

Dans la description du « comment » il est aussi essentiel de constater la réitération des schémas narratifs et des éléments iconographiques qui, de manière plus ou moins régulière et évidente, sont fortement présents dans tous les films. En adoptant une narration linéaire et simple et des stratégies de mise en scène analogues les unes aux autres, l'ensemble du cycle conserve une unité par-delà l'origina-

lité créative de trois réalisateurs différents. Il prend aussi forme grâce à la présence constante des mêmes scénaristes qui ont su entrer dans le moule préétabli, de telle sorte qu'aucun film ne détonne de par son approche ou son régime narratif. Pedro Lazaga et Mariano Ozores se sont permis quelques entorses formelles, localisées dans les prologues de leurs films, mais le reste des longs-métrages, quant à lui, repose sur une conception unitaire, univoque et canonique de l'énonciation. De son côté, José Luis Sáenz de Heredia a su suivre la ligne de conduite adoptée par les films précédents en réduisant à son essence, dans *Don erre que erre*, le stéréotype du protagoniste masculin et son mode de pensée conservateur ; un stéréotype auquel se rattachent aussi bien la figure du provincial que n'importe quelle autre variante de personnage plus urbaine et purement espagnole. Donnant une nouvelle fois la preuve qu'il avait saisi le sens d'un groupe de films qui se dessinait comme un cycle, il a aussi créé, en collaboration avec Rafael J. Salvia, un nouveau scénario totalement empreint des conséquences de la modernité, qui évoquait les difficultés d'un prêtre de la vieille école à s'adapter aux nouvelles dispositions conciliaires. Il en va d'ailleurs de même avec Ozores qui, pour avoir été scénariste, était plus à l'aise avec le format requis et n'a pris aucun risque dans *El calzonazos* en allant chercher un texte théâtral antérieur pour le transposer au temps présent.

On peut certes avancer que ce système de production, très éloigné de la volonté de faire un cinéma de qualité, était répétitif et peu créatif, mais il atteignait parfaitement ses objectifs commerciaux parce que cet aspect sériel et son uniformité étaient, apparemment, du goût du public, qui était probablement plus attiré par une rapide identification des personnages et des situations que par l'originalité de la trame. La simplicité du fil narratif, temporellement linéaire et presque sans intrigues secondaires, associée au comique de mots et de gestes, ont ainsi donné lieu à des films en principe destinés à un large public ; un public qui, tout compte fait, a en effet suivi fidèlement du début à la fin aussi bien le cycle que la carrière professionnelle de Martínez Soria, actif jusqu'au jour même de sa mort.

La popularité de Martínez Soria conduit par ailleurs à évoquer un autre facteur d'unité du cycle : l'intégration d'un certain stéréotype de protagoniste masculin qui, avec *La ciudad no es para mí*, s'est figé dans l'image du provincial qui quitte son village pour la grande ville ; un personnage qui n'a cessé, tout au long du cycle, de changer d'aspect physique, d'état civil et de profession sans que son essence ne s'en trouve pour autant altérée. Le protagoniste masculin est le fil conducteur de ces films où aussi bien la mise en scène que la structure narrative, ainsi que les différents motifs scénographiques et iconographiques lui sont entièrement soumis ; le reste des personnages étant relégué au second plan en qualité tantôt de co-protagonistes tantôt d'antagonistes.

Pour que les spectateurs puissent prendre plaisir à voir les films, il était cependant nécessaire de renouveler un minimum les intrigues. À cet égard, dans son évolution interne, le cycle, s'il respecte bien lignes directrices établies par *La ciudad no es para mí*, a peu à peu, dans les scénarios suivants, incorporé des variations et des nouveautés qui faisaient écho aux événements qui se produisaient simultanément dans le contexte référentiel du Tardofranquisme. L'essor du tourisme, les conséquences de la tenue du Concile Vatican II, l'intensification des conflits générationnels et la demande sociale de lois à même de régulariser la rupture d'une union matrimoniale y ont ainsi été intégrés. Autrement dit, le cycle, que ce soit par le biais des scénarios originaux ou de l'adaptation littéraire, s'est accommodé aux effets que la modernité produisait sur la société espagnole en procédant à des remaniements qui ont affecté les intrigues, les références spatiales, la mise en scène et d'autres éléments filmiques, mais aucunement le positionnement idéologique indissolublement lié au personnage principal.

Ces actualisations, et peut-être même sans qu'ils n'aient été conscients, ont fait des scénaristes des chroniqueurs dont le rôle a consisté à passer au crible la société de l'époque en laissant leur regard s'attarder sur ses aspects les plus remarquables pour les élever au rang de thèmes narratifs fictionnels, qui pouvaient occuper à eux seuls toute la réalité diégétique ou cohabiter en bonne entente avec

d'autres. Pris de manière autonome, chacun des films est en effet représentatif de l'effervescence des années soixante : aussi bien de l'exode rural qui dépeuplait les petites localités que de l'augmentation exponentielle du tourisme et des conséquences religieuses du Concile Vatican II, sans oublier les loisirs fomentés par le *desarrollismo*, la relève générationnelle et la reconfiguration des relations entre les genres. Si tous ces films sont analysés comme un bloc homogène, cette radiographie de la société se transforme même en un volumineux catalogue des effets de la modernité établi à partir du point de vue partisan qui pousse les protagonistes masculins considérer certains comportements comme malsains et à ne pas hésiter à utiliser tous les moyens à leur portée pour y remédier et revenir à un ordre pré-moderne.

La fraction de la réalité historique montrée, les divers éléments du contexte ambiant qui filtrent et la manière dont le monde contemporain s'immisce dans les intrigues pour prendre place au sein des familles que l'on suit dans la fiction, ont donc une importance particulière dans les scénarios. Cela dit, c'est aussi le cas de tout ce qui reste consciemment hors-champ. Le monde diégétique adopte ainsi la forme d'une lisière d'où toute référence à la situation politique et à d'autres conflits contemporains est exclue : c'est le cas notamment des révoltes estudiantines, des grèves, des luttes ouvrières, des actions du mouvement féministe naissant, des timides revendications pour la libéralisation des pratiques sexuelles et des mouvements pro-démocratiques au sein de l'Église. Tous ces phénomènes sociaux et politiques sont éludés de manière irrévocable de la pseudo-réalité créée par les scénaristes, où le soleil brille toujours au rythme de García Abril et où tout rentre toujours dans l'ordre, mais dans un ordre qui est celui d'un temps déjà révolu ou inexorablement en crise.

La relève générationnelle et la manière dont la jeunesse est représentée sont aussi très partiales. Tout un pan de la nouvelle génération, déjà née sous la dictature, rêvait de transformations plus profondes que le simple changement des modes capillaires ou de la couleur des vêtements. Le goût pour la musique étrangère, si présent dans les bandes

sonores des films analysés, au-delà de l'imitation des chanteurs de rock et de pop de langue anglaise, était un moyen d'entrer en contact avec l'extérieur et d'accéder à des modes de vie plus libres. Dans les films du cycle, la rébellion de la jeunesse se limite cependant à l'adoption d'une mode vestimentaire pseudo-hippie et à un goût pour la musique moderne. La seule altération que les personnages qui ont vécu un certain temps en dehors de l'Espagne subissent est celle de vouloir remplacer le café par le thé. Mais, en dépit de ce traitement superficiel, la révolte des jeunes est aussi considérée comme une conduite malsaine, impertinente et pernicieuse ; comme l'une des déviances provoquées par la modernité auxquelles le protagoniste doit mettre un terme. Et c'est effectivement ce qu'il fait dans *La ciudad no es para mí*, *Abuelo Made in Spain*, *Hay que educar a papá* et *¡Se armó el belén!*, en recourant, si nécessaire, à la violence.

Cette partialité dont le corpus fait preuve était en réalité symptomatique de l'état de la société car, s'il est bien vrai qu'un nombre chaque fois plus grand de citoyens pensait vivre dans un système sclérosé et voyait d'un bon œil les répercussions de la modernisation, en espérant que celle-ci affecte aussi le milieu politique, une autre partie d'entre eux craignait et désapprouvait ses effets. Le fait est que, de par la vision biaisée qu'il donne du référent réel, le cycle se positionnait du côté des seconds. Il construisait un présent diégétique qui concordait apparemment avec le présent historique mais qui, en réalité, s'en était peu à peu désolidarisé, parce que le présent réel avançait plus vite que le présent diégétique soumis, lui, à des normes de conduite immuables. Ce phénomène se perçoit particulièrement bien à travers les personnages féminins secondaires qui, au lieu d'évoluer en suivant le rythme du progrès social, sont pétrifiés dans un statut professionnel, intellectuel et familial.

Dans ce monde idéal, désynchronisé du monde réel, les personnages ne sont pas complètement privés de contact avec la modernité et le choc qui résulte de cette confrontation est à l'origine d'une série de situations qui sont systématiquement perçues par le protagoniste comme des épreuves à surmonter par tous les moyens possibles, même

les plus contestables. Depuis *La ciudad no es para mí*, un tel contact se produit dans l'enceinte de la grande ville, où les codes qui régissent les petites communautés sont mis à mal par la densité de population, l'individualisme et l'anonymat. La modernisation du pays est, quant à elle, représentée de manière plus complexe et une distinction est opérée entre les versants économique, social et politique.

Comme on peut le voir dans *La ciudad no es para mí*, *El turismo es un gran invento*, *Abuelo Made in Spain* et, surtout, *Hay que educar a papá*, l'essor purement économique des années soixante, promu par le gouvernement comme le résultat d'un revirement politique et de l'application des plans successifs de développement (*Planes de Desarrollo*), est tellement bien intégré qu'il permet de parler de cycle « *desarrollista* ». Tout l'enjeu de la confrontation entre tradition et modernité mise en place dans *La ciudad no es para mí*, et qui perdure jusqu'à la fin du cycle, réside dans la manière dont les scénarios fragmentent le concept de modernité, en séparant ses conséquences économiques de ses répercussions sociales et en omettant d'aborder la grande contradiction du Tardofranquisme : la brèche créée par un ralliement à une modernité économique et sociale qui n'a été suivi d'aucune restructuration politique. Les changements gouvernementaux et l'arrivée au pouvoir des technocrates de la famille politique de l'*Opus Dei* ont réussi à sortir de l'asphyxie économique un Régime qui a dû accepter l'ouverture en laissant de côté les fondements idéologiques qui avaient prédominé pendant la période autarcique parce que c'était la seule voie possible, mais, ce faisant, ce même Régime a aussi dû composer avec deux paramètres qui échappaient à son contrôle : la répercussion sur la société des changements économiques et l'impact de facteurs externes tels que la tenue du Concile Vatican II, qui a été un véritable cataclysme dans les relations entre l'Église et l'État.

L'arrivée massive de main-d'œuvre rurale dans les villes a en effet contribué à changer la configuration de la société et induit une réorganisation de ses différentes couches. Elle a ainsi joué un rôle dans la création d'une classe ouvrière toute entière dévolue au développement industriel et dans

l'émergence d'une nouvelle classe moyenne qui voyait dans l'urbanité, la multiplication des emplois et le consumérisme des marques d'identité propres. Cette restructuration de la société, conséquence directe du « miracle économique espagnol », a produit à son tour une série de transformations sociales et les espagnols ont vu leurs habitudes et leurs loisirs évoluer puis, timidement, les relations entre les genres changer du fait de la naissance d'un mouvement féministe et de la facilitation de l'accès des femmes à l'éducation supérieure et au monde du travail.

La particularité de ces transformations socio-économiques, qui avaient déjà eu lieu dans d'autres pays occidentaux depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, tenait à leur concentration dans le temps, à leur rapidité et leur soudaineté. Les événements économiques et sociaux sont si nombreux, et les chiffres que proposent les études sociologiques et les enquêtes sur la décennie des années soixante et le début des années soixante-dix sont si parlants, qu'il arrive que le grand écart entre l'Espagne de 1965 et celle qui a vu mourir le dictateur en 1975 soit passé sous silence. C'est d'ailleurs de là que provient l'erreur historiographique consistant à relativiser l'intérêt de la dernière décennie du franquisme au prétexte de son manque de cohérence historique et de sa reconversion en une étape de pré-Transition.

Cette erreur est similaire à celle qui survient lorsqu'on met de côté une grande partie de la production cinématographique de cette époque en invoquant un défaut de qualité dans la réalisation et une répétition constante de thèmes, d'intrigues, de stéréotypes et de solutions filmiques similaires. Une telle position revient en effet à oublier, d'une part, la grande portée publique de ce cinéma et, d'autre part, sa capacité particulière à définir la société de ces années-là et la manière dont celle-ci s'y représentait. Or c'est précisément dans les moments de transformation sociale que le cinéma peut renseigner sur la manière dont la société qui le produit se confronte à la gestion de ses propres contradictions internes et qu'il peut ainsi se transformer en un moyen de réflexion qui, même s'il crée des mondes imaginaires fictifs et avance sous couvert des moyens humoristiques de la

comédie, n'en livre pas moins une image de la société qui l'a créé. De là la raison d'être, l'intérêt et la nécessité de l'étude d'un cycle qui, dans les salles de cinéma, a été vu par des millions de spectateurs, le pluriel prenant ici tout son sens, et qui, actuellement, continue d'être consommé à l'occasion des rediffusions télévisées qui se font aux heures de plus grande audience ; ce cycle ayant à lui seul dressé un inventaire complet des changements qui transformaient le pays.

Nous en arrivons ainsi à évoquer une autre des caractéristiques principales du cycle : sa manière d'aborder différemment les changements en question. Le remplacement d'une économie fermée sur elle-même et pratiquant l'autoconsommation par une économie libéralisée fondée sur le consumérisme capitaliste est représenté dans le cycle comme une marque de progrès ; une perspective qui concordait avec le discours général du Régime qui avait dû transformer sa défense de l'isolement en un plaidoyer en faveur d'une ouverture et d'une libéralisation qui ne s'accompagnaient pas pour autant d'une extension des libertés individuelles. Cette adhésion au *desarrollismo* apparaît pour la première fois dans *La ciudad no es para mí* et elle est confirmée dans *El turismo es un gran invento*, *Abuelo Made in Spain*, *Hay que educar a papá*, et même dans *El padre de la criatura* et *El abuelo tiene un plan*. Dans chacun de ces films la possession de biens matériels et d'argent se présente comme un signe de progrès, comme une évolution naturelle n'étant nullement contradictoire, ne constituant aucune entorse aux convenances et pouvant faire en sorte que n'importe qui, même le propriétaire d'une melonnière, intègre la classe moyenne aisée grâce au *boom* immobilier.

Le positionnement du corpus vis-à-vis de phénomènes nettement palpables comme l'exode rural, engendré par la crise du secteur primaire et le développement de l'industrie, n'est néanmoins pas clair, puisque le départ du fils d'Agustín Valverde et des filles de Marcelino pour Madrid est représenté comme une réussite, un pas vers une prospérité économique, tandis que, dans quelques scénarios, comme celui de *El turismo es un gran invento*, on essaie d'empêcher d'autres personnages de partir. Le fait



d'émigrer à l'étranger est un sujet qui va de pair avec le premier et qui est complètement occulté, exception faite de l'inexplicable présence au Mexique du fils du couple de protagonistes de *El alegre divorciado*, incarné à l'écran par un acteur mexicain, ce qui permet de marquer une distance avec la représentation de l'espagnol moyen qui passait la frontière à la recherche de travail. Une réalité persistante des années soixante est ainsi regardée avec réserve car il était stratégiquement plus judicieux d'utiliser le motif de la migration pour faire ressortir le choc entre tradition et modernité et mettre en garde contre les dangers de celle-ci<sup>386</sup>.

Cela dit, dans la mesure où les mondes fictionnels créés dans le cycle sont régis par les mêmes lois que la réalité extra-cinématographique, les changements économiques vont de pair avec des bouleversements sociaux et familiaux vis-à-vis desquels le cycle adopte un double positionnement. Les transformations sociales, dont la traduction concrète surgit à chaque fois dans la famille du protagoniste masculin, sont perçues comme des déviations, comme des conduites sortant du droit chemin devant être corrigées fermement par le protagoniste, qui, en exploitant les ressorts comiques dont il dispose et en partant d'une infériorité manifeste qui lui vient de sa condition de provincial ou des réminiscences du stéréotype, parvient à différer les actions des membres de sa famille ou de ses proches qui contreviennent à la norme imposée par la tradition.

Les comportements qui remettent en question l'ordre patriarcal de la famille et les tentatives que font les femmes pour être plus modernes sont les deux principaux écarts sur lesquels le personnage concentre son action, les deux étant souvent liés. Ce rôle lui confère une présence centrale dans les films qui justifie que tout l'enjeu narratif repose sur lui. Il devient ainsi le personnage perpétuellement chargé de colmater les brèches que la modernité ouvre dans la stabilité familiale. L'ensemble des valeurs et des principes

conventionnels qui doivent régir le comportement moral individuel et le fonctionnement interne de la famille est fortement présent dans les films, toutes les tentatives pour y déroger étant considérées comme des déviations pernicieuses. Armés de leurs convictions, de la certitude d'avoir raison et du pouvoir illimité que leur confère leur rôle de père et de grand-père, les protagonistes s'occupent encore et encore de remettre sur le droit chemin leur entourage familial car leurs comportements s'écartent du strict respect des normes morales qui, même si elles ne sont pas explicitées, émanent du national-catholicisme qui a servi de base doctrinale au franquisme. Les protagonistes masculins se considèrent eux-mêmes comme investis de la mission de freiner les effets nocifs de la modernité et emploient pour ce faire toutes les manœuvres nécessaires, depuis la contrainte verbale jusqu'à la violence physique directe ou exercée par l'entremise d'autrui. Leur légitimité n'est questionnée à aucun moment par aucun personnage, le seul signe de rébellion étant les plaintes des enfants d'Antonio dans *¿Qué hacemos con los hijos?*, une tentative en fin de compte dûment étouffée par l'emploi des stratagèmes caractéristiques du stéréotype mis en place dans le film précédent.

C'est d'ailleurs précisément lui, le protagoniste masculin, qui est le fil conducteur de tout le cycle. Il n'appartient qu'à lui seul de déceler et de contrecarrer toutes ces modifications qu'il considère être pernicieuses ou de faire en sorte qu'elles n'aient pas lieu, perpétuant ainsi un immobilisme qui s'attache à figer dans le temps les structures et la répartition du pouvoir propres à l'institution familiale. Au-delà des variations nécessaires pour susciter de l'intérêt pour les intrigues, l'essence du personnage reste toujours la même dans tous les films de notre corpus et s'adapte à chaque défi que la modernité lui impose, qu'il s'agisse du simple fait de se déplacer dans l'espace public urbain ou de faire en sorte que son fils *hippie* devienne un homme d'affaires des plus traditionnels. La mission visant à corriger les déviations cadrerait parfaitement avec le discours général franquiste, qui s'efforçait depuis le début du soulèvement de transformer la rébellion militaire et la guerre qui a suivi en un sacrifice

386 Le film anti-migratoire par excellence du cinéma populaire, *Vente a Alemania, Pepe* (1971), a été tourné par Pedro Lazaga pendant la même période, mais il avait choisi Alfredo Landa pour en être le protagoniste.

destiné à remettre l'Espagne sur la voie de la chrétienté, à la faire revenir au nationalisme le plus conservateur et à aboutir à une réorganisation sociale et politique, autrement dit, à un retour à l'ordre perdu de la Seconde République qui prendrait concrètement forme à travers la construction de l'État Nouveau (*Nuevo Estado*).

Grâce à la création d'un stéréotype qui rassemblait les caractéristiques principales du provincial, le cycle offrait à la société un espace symbolique où elle pouvait contempler le reflet de ses propres soupçons envers la modernité qui était en train de mettre à mal beaucoup de principes qui, jusque-là, avaient été considérés naturels et immuables. Qu'ils aient été désirés ou craints, ces changements ne pouvaient laisser personne indifférent et *La ciudad no es para mí*, au même titre que les films ultérieurs, a choisi de montrer une fraction de la réalité où les principes en question étaient apparemment toujours en vigueur, ce qui apaisait ainsi les craintes et augmentait d'autant plus le désir de changement de ceux qui devinaient la fragilité de l'image qu'on leur présentait. Le positionnement du cycle est donc bien double : il est complaisant vis-à-vis des transformations économiques, qui étaient la voie seule possible de modernisation du pays et la seule manière de mener à bien la « mue de l'Espagne » qui avait déjà commencé, et il défendait l'immobilisme face aux changements de la modernité qui affectaient les relations entre les genres et touchaient au rôle de la femme dans la société et au sein de la structure familiale, bouleversée dans son ensemble.

Mais le positionnement discursif du cycle, en plus d'être homogène, est plus large, car un troisième facteur doit entrer en ligne de compte : sa relation avec la culture politique. L'apolitisme qui émane du corpus coïncide avec la neutralisation idéologique généralisée que le Régime s'est chargé de mettre en œuvre, recourant pour ce faire à divers instruments. Si dans les premières années, il a servi de l'extrême répression et n'a pas hésité à tirer pleinement parti des effets de l'exil politique et intellectuel et de la misère économique ; pendant l'isolement autarcique, il a préféré la consolidation de tous les mécanismes répressifs,

en s'appuyant notamment sur le contrôle social, sur une législation civile et pénale qui comprenait l'interdiction légale de syndicats et de partis et sur un système éducatif discriminatoire. La bonne idée du Régime a consisté à transformer l'objective nécessité de libéraliser l'économie en une réussite apparemment libératrice qui contribuait à légitimer la dictature par de nouveaux moyens, tout en concrètement faisant le pari d'un consumérisme *in crescendo* qui accapare le temps des citoyens, prolongeant ainsi une apathie politique qui, en dépit de l'essor anti-franquisme, a permis à la dictature de rester en place. C'est néanmoins pendant les années soixante que se sont produites les fractures déterminantes qui ont obligé les scénaristes à rendre compte de certaines attitudes idéologiques d'opposition, comme le montre l'apparition d'un début de clandestinité dans *¡Se armó el belén!*, une résistance étouffée comme il se doit par l'action conjointe du protagoniste et de la religion qui fonctionne ici comme un recours supra-politique apte à réunifier et rassembler la population.

À travers son discours général qui se divise en trois positionnements, le cycle montre le confort domestique de la nouvelle classe moyenne, il donne à voir le secteur immobilier et touristique comme des moteurs de développement et fait des nouvelles professions et de la réduction de Madrid à un parc d'attractions le symbole des nouvelles formes de loisir, le tout se proposant comme une souscription au versant économique du *desarrollismo*. En même temps, le protagoniste masculin, au fil des différentes versions du stéréotype primitif, met tout en œuvre pour éviter que les changements sociaux suscités par la modernisation n'affectent la structure et la composition de la famille, qui est l'organe fondamental de la société. Cette structure et ses relations de pouvoir intrinsèques, construites à partir de la répartition stricte des rôles selon le genre sexuel, sont ainsi imposées. La triade des positionnements est enfin complétée par la défense d'un apolitisme et une aboulie politique qui font à nouveau de l'immobilisme la seule réponse possible face à une modernité qui n'en a pas moins été inéluctable.

# Referencias bibliográficas



## A

- ABC Hemeroteca (2018). Recuperado en: <<http://hemeroteca.abc.es/>>.
- Aguilar, C. (2007). *Guía del cine español*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Aguilar, C., Genover, J. (1992). *El cine español en sus intérpretes*. Madrid: Verdoux.
- Aguilar, C., Genover, J. (1996). *Las estrellas de nuestro cine. 500 biofilmografías de intérpretes españoles*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ahora (03/05/1932), 43.
- Alba Peinado, C. (2008). La censura del teatro republicano de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández. *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, nº 22, 117-147.
- Alcaide, J.L. (2004). *La aldea maldita y la cultura fin de siglo. Ars Longa, Cuadernos de Arte*, nº 13, 121-145.
- Aldaraca, B. (1993). *El ángel del hogar y la ideología de la domesticidad en España*. Madrid: Editorial Visor.
- Alfaya, J. (2003). *Crónica de los años perdidos: la España del tardofranquismo*. Madrid: Editorial Temas de Hoy.
- Alfeo Álvarez, J. C. (2002). Evolución de la temática en torno a la homosexualidad en los largometrajes españoles. *Dossiers Feministes*, nº 6, 143-159.
- Alonso Valero, E. (2012). Corín Tellado y la novela rosa. *Ogigia, Revista electrónica de estudios hispánicos*, nº 12, 33-44.
- Álvaro, F. (1963). *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1962*. Valladolid: Edición del autor.
- Álvaro, F. (1964). *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1963*. Valladolid: Edición del autor.
- Álvaro, F. (1965). *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1964*. Valladolid: Edición del autor.
- Álvaro, F. (1968). *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1967*. Valladolid: Edición del autor.
- Álvaro, F. (1978). *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1977*. Valladolid: Edición del autor.
- Álvaro, F. (1983). *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1982*. Valladolid: Edición del autor.
- Andrades, P. (1902). *Disparates de un paleta improvisador. Primera parte*. Madrid: Antigua Imprenta Universal.
- Ángel Lozano, F. (1965). *La ciudad no es para mí (comedia en dos actos dividido el primero en tres cuadros, y el segundo en tres cuadros y un epílogo)*. Madrid: Editorial Alfíl D.L.
- Ángel Lozano, F. (1970). *La ciudad no es para mí (comedia en dos actos dividido el primero en tres cuadros, y el segundo en tres cuadros y un epílogo)*. Madrid: Editorial Escelicer S. A.
- Angulo Egea, M. (2007). El figurón en escena: Donato Jiménez. En L. García Lorenzo (ed.). *El figurón: texto y puesta en escena* (pp. 405-420). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Arbeloa Muru, V. M. (1974). ¿Divorcio en España? *El Ciervo: revista mensual de pensamiento y cultura*, nº 243, 14-5.
- Arnheim, R. (1986). *El cine como arte*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Arniches, C. (1926). *La locura de don Juan. Tragedia grotesca en tres actos*. Madrid: Prensa Moderna.
- Arnilla, A. (1933). *Aventuras de Eutiquio y Pantaleón: los apuros que han pasado dos paletos que se han perdido en Madrid. Primera parte contada por ellos mismos y adaptada por Antonio Arnilla*. Madrid: Imprenta Universal.
- Arribas, J. M., Pastor, V. L., Egado, L. T., Aguado, R. M. (2008). La labor formativa desarrollada por la Sección Femenina de la Falange en la preparación de sus mandos e instructoras durante el período franquista. *Historia de la Educación*, nº 27, 347-365.
- Arroyo Martínez, L. (2013). *Crítica literaria y creación teatral en Fernando Lázaro Carreter*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Arroyo Redondo, S. (2014). Aproximaciones teóricas al prólogo: su papel en la narrativa española reciente. *Revista de Literatura*, vol. LXXVI, nº 151, 57-77.
- Asensio Becerril, A. (1992). Tarazona, cuna de eminentes figuras de nuestra escena, Paco Martínez Soria, algo más que un actor. *Turiaso*, nº 10-1 (Ejemplar dedicado a II Encuentro Nacional de Estudios sobre el Moncayo: ciencias sociales), 367-384.
- Attardo, S. (1994). *Linguistic Theories of Humor*. Berlín: Mouton de Gruyter.

- Attardo, S. (2001). *Homorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Berlín: Mouton de Gruyter.
- Aubert, J.-P. (2013). *Madrid à l'écrane (1939-2000)*. París: Presses Universitaires de France.
- Aznar Soler, M. (1991). *Max Aub y la vanguardia, escritos sobre teatro, 1928-1938*. Valencia: Servei d'Extensió Universitària, Universitat de València.
- ## B
- Bajtín, M. (2005). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Balló, J., Bergala, A. (2016). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg S. L.
- Balló, J., Pérez, X. (1995). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Balló, J., Pérez, X. (2005). *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Balsebre, A., Fontova, R. (2018). *Las cartas de Elena Francis. Una educación sentimental bajo el franquismo*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Bardón Fernández, E. (1974). El divorcio en Italia. *Revista española de la opinión pública*, nº 37, 309-325.
- Barreiro, J. (1999). *Marisol frente a Pepa Flores*. Barcelona: Plaza y Janés Editores, S.A.
- Bayón, M. (1989). *José Sacristán. La memoria de la tribu*. Murcia: Editora Regional de Murcia.
- Becerril Ruiz, D. (2008). La percepción social del divorcio en España. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (Reis)*, nº 123-1, 187-208.
- Benet Ferrando, V. J. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Berthier, N. (1991). *Franco ese hombre, un siècle d'Espagne... Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 27, nº 3, 193-207.
- Berzal de la Rosa, E. (2014). Contribución de la Iglesia a la reconstrucción del sindicalismo de clase en España durante el franquismo. *Historia Actual Online*, nº 35- 3, 113-126.
- Bilbao Larrondo, L. (2016). Debates y controversias en torno a la vivienda en Bilbao (1965-1975). *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 26, 98-119.
- Blanco García, F. (1891). *La literatura española en el siglo XIX*. Madrid: Editorial Sáenz de Jubera.
- Bloch-Robin, M. (2011). *Théorie et pratique de la musique vocale au cinéma: L'oeuvre de Carlos Saura*. Tesis doctoral. París: Université Paris-Est.
- Boletín del Ayuntamiento de Madrid (27/05/1918)*, 1.117.
- Boletín Oficial del Estado (BOE). Recuperado en: <<https://www.boe.es/>>.
- Borau, J. L. (dir.) (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, J. L. (1972). *El oro de los tigres*. Buenos Aires: Editorial Emecé.
- Bosch Fiol, E., Ferrer Pérez, V. A. (2004). Sumisión y obediencia al marido: el ideario de la Sección Femenina. *Arenal: Revista de historia de mujeres*, nº 11-1, 175-195.
- Bosséno, C-M. (1981) (Coor.). *Cinemas paysans. Ciném-Action*, nº 16.
- Bourdieu, P. (2005). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bravo, P. (2018). *Exceso de equipaje. Por qué el turismo es un gran invento hasta que deja de serlo*. Barcelona: Editorial Debate.
- Brenan, G. (2003). *Al sur de Granada*. Barcelona: Editorial Tusquets.
- Bullón Ramírez, A. (1946). El concepto español de cabeza de familia. *Revista de estudios de la vida local (1942-1984)*, nº 26, 185-201.
- Butler, J. (2010a). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Butler, J. (2010b). *Deshacer el género*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Burke, P. (1991). *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza Editorial.

## C

- Cabañas Alamán, F. J. (1993). *Antón García Abril, sonidos de libertad*. Madrid: Ediciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Cabezón García, L. A. (2008). *Eduardo Fajardo*. Logroño: Editorial Kabemayor.
- Cabranes-Grant, L. (2004). *Los usos de la repetición en la obra de Lope de Vega*. Madrid: Editorial Pliegos.
- Camacho Adarve, M<sup>a</sup> M. (2009). *Análisis del discurso y repetición: palabras, actitudes y sentimientos*. Madrid: Editorial Arco Libros, D.L.
- Campbell, J. (2014). *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cañellas Mas, A. (2006). La tecnocracia franquista: el sentido ideológico del desarrollo económico. *Studia Historica. Historia Contemporánea*, n<sup>o</sup> 24, 257-288.
- Caparrós Lera, J. M<sup>a</sup> (1981). *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Caparrós Lera, J. M<sup>a</sup>. (1999). *Historia crítica del cine español. Desde 1897 hasta hoy*. Barcelona: Editorial Ariel Historia.
- Caparrós Lera, J. M<sup>a</sup> (2007). *Historia del cine español*. Madrid: T & B Editores.
- Caparrós Lera, J. M<sup>a</sup>, Crusells, M., de España, R. (2007). *Las grandes películas del cine español*. Madrid: Ediciones J. C.
- Caparrós Lera, J. M<sup>a</sup>, Crusells, M. (2018). *Las películas que vio Franco (y que no todos pudieron disfrutar)*. *Cine en El Pardo, 1946-1975*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Carbó Montaner, (2016). *El piano de Antón García Abril: cenit de inspiración compositiva en su madurez creativa (1996-2015)*. Tesis doctoral. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Carmona, R. (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Casanova, J. (1999). España: de la Iglesia estatal a la separación de Iglesia y Estado. *Historia Social*, n<sup>o</sup> 35, 135-152.
- Casetti, F., di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Castiello, Ch. (2010). *Con maletas de cartón. La emigración española en el cine*. San Sebastián: Editorial Gakoa.
- Castillejo, J. (1992). Entrevista a Antón García Abril. *Música de Cine*, n<sup>o</sup> 5, 43-46.
- Castro, A. (1974). *El cine español en el banquillo*. Valencia: Editorial Fernando Torres.
- Castro de Paz, J. L., Pena Pérez, J. J. (2005). *Cine español. Otro trayecto histórico. Nuevos puntos de vista. Una aproximación sintética*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Castro de Paz, J. L., Nieto Ferrando, J. (2011). *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Cavell, S. (1993). *A la recherche du bonheur: Hollywood et la comédie du remariage*. París: Cahiers du cinéma.
- Cavell, S. (1999). Les comédies du remariage: une histoire du lien conjugal. *Esprit*, n<sup>o</sup> 252 -5, 148-158.
- Cebollada, P., Rubio Gil, L. (1996). *Enciclopedia del cine español. Cronología*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Cebollada, P., Santa Eulalia, M. G. (2000). *Madrid y el cine. Panorama filmográfico de cien años de historia*. Madrid: Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid.
- Cebrián Herreros, M. (2003). Contenidos cinematográficos en televisión. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, n<sup>o</sup> 10, s/n. Recuperado de: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16801018>>.
- Cieutat, M. (1988). *Les grands thèmes du cinéma américain*. París: Editorial Cerf.
- Cineinforme (1965), n<sup>o</sup> 39, 24.
- Cineinforme (1966), n<sup>o</sup> 43, 10.
- Cineinforme (1967), n<sup>o</sup> 59-60, 11.
- Cineinforme (01/03/1975), 8.
- Cineinforme (15/06/1976), 8.
- Conde, R. (coord.) (1982). *Familia y cambio social en España*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Conde Guerri, M. J. (1987). Pedro Muñoz Seca, cincuenta años después. *Anales de Literatura Española (1986-1987)*, n<sup>o</sup> 5, 25-37.
- Connell, R. (R. W) (1995). *Masculinities*. California: University of California Press.

- Coello, V., Ozores, M. (1970). *Hay que educar a papá. Basado en la comedia "La educación de los padres", original de José Fernández del Villar. Guion y diálogos*. Madrid: copia mecanografiada.
- Coello, V., Ozores, M., Daza, J. J. (1972). *El abuelo tiene un plan. Guion y diálogos*. Madrid: copia mecanografiada.
- Colmenero Martínez, R. (2014). Iglesia católica y cine en el franquismo. *Historia Actual Online*, nº 35-3, 143-15.
- Collado Alonso, R. (2012). *El cartel de cine en la Transición española. Realidad y cambio social*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Comas, À. (2003). *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*. Barcelona: Editorial Laertes.
- Comas, À. (2005). *Diccionari de llargmetratges: el cinema a Catalunya durant la Segona República, la Guerra Civil i el franquisme (1930-1975)* (Vol. 60). Valls: Cossetània Edicions.
- Corbalán, A. (2009). Reconstrucción del pasado histórico: nostalgia reflexiva en *Cuéntame cómo pasó*. *Journal of Spanish Cultural Studies*, nº 10-3, 341-357.
- Coronas Valle, P. (2009). *La obra pianística de Antón García Abril: un paradigma de comunicación musical*. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga.
- Crespo Guerrero, J. M., Quirosa García, V. (2014). La visión del medio rural en el cine español de la primera década del siglo XXI. Nuevos valores en tiempos de cambio. *Methaodos.revista de ciencias sociales*, nº 2-2, 286-294.
- Criado, A. (2017). El folclore como instrumento político: Los Coros y Danzas de la Sección Femenina. *Revista Historia Autónoma: Revista multidisciplinar de la Asociación Historia Autónoma*, nº 10, 183-196.
- Crumbaugh, J. (2002). Spain is different: Touring late francoist cinema with Manolo Escobar. *Hispanic Research Journal*, nº 3-3, 261-276.
- Cruz Zamora, G. (2012). La música religiosa en las parroquias antes y después del concilio Vaticano II. *Revista murciana de antropología*, nº 19, 117-128.
- Cuéllar Alejandro, C. A. (1998). El mecanismo mágico: definición y descripción del "gag" cinematográfico. *Semiosfera: Humanidades/tecnología*, nº 8, 65-88.

## Ch

- Chaput, M. C. (2012). Representaciones y recepción de la cultura española en Francia: el caso cinematográfico (1965-1975). En M. Á Huerta Floriano, E. Pérez Morán, *El cine popular del tardofranquismo. Análisis fílmico (s/n)*. Salamanca: Editorial Los Barruecos.
- Chaves, M. (1892). *Bocetos de una época: (1820-1840)*. Madrid: Librería de Fernando Fe, Imp. de Francisco Leal Harinas.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Chion, M. (1998). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Editorial Paidós.

## D

- Daza Martínez, J. (1992). La ley de divorcio de 1932. Presupuestos ideológicos y significación política. *Alternativas: Cuadernos de trabajo social*, nº 1, 163-175.
- De Burgos, C. (1904). *El divorcio en España*. Madrid: Viuda de Rodríguez Sierra. M. Romero impresor.
- De Gálvez, M<sup>a</sup> R. [1801] (2012). *Un loco hace ciento. Comedia en un acto en prosa para servir de fin de fiesta*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/un-loco-hace-ciento-comedia-en-un-acto-en-prosa-para-servir-de-fin-de-fiesta/>>.
- De Guevara, A. [1539] (1984). *Menosprecio De Corte y Alabanza De Aldea; Arte De Marear*. Madrid: Editorial Cátedra.
- De la Mora, S. (1999). Pedro Infante y el culto al cuate. *Archivos de la Filmoteca*, nº 31, 88-104.
- De las Heras, B. (2011). Madrid en la pantalla, 1950-1970. El retrato de la nueva España a través de la imagen proyectada de su capital. *O Olho da Historia*, nº 17, s/n.



- De León, F. L. [1584] (1967). *La perfecta casada*. Madrid: Editorial Aguilar.
- De Mata Moncho Aguirre, J. (coord.) (1986). *Cine y literatura. La adaptación literaria en el cine español*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- De Santa Olalla Saludes, P. M. (2001). La ley de divorcio de junio de 1981 en perspectiva histórica. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, nº 14, 519-551.
- Del Amo, A. (2009). *La comedia cinematográfica española*. Madrid: Alianza Editorial.
- Delgado, L. (2003). ¿El “amigo americano”? España y Estados Unidos durante el franquismo. *Studia Historica. Historia Contemporánea*, nº 21, 231-276.
- Deltell Escolar, L. (2008). Bienvenido Mister Ike. En G. Camarero (ed.), *I Congreso Internacional de Historia y Cine* (pp. 928-938). Getafe: Universidad Carlos III de Madrid.
- Dezine* (01/11/1991), 51.
- Di Febo, G. (2012). *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Di Febo, G., Julià, S. (2012). *El franquismo, una introducción*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Díaz Estévez, M. (2008). Manolo Escobar: la pervivencia de la figura masculina construida por el franquismo en la década de los 70. En G. Camarero (ed.), *I Congreso Internacional de Historia y Cine* (pp. 615-629). Getafe: Universidad Carlos III de Madrid.
- Díaz-Marcos, A. M<sup>a</sup>. (2010). Ciudadanos del mundo: cosmopolitismo, civilización y barbarie en *Un loco hace ciento. Anagnórisis: revista de investigación teatral*, nº 1, 104-129.
- Diez Puertas, E. (2011). El cine bajo el franquismo”, *O Olho da História*, nº 17, s/n.
- Dirección General de Tráfico (2008). *Anuario Estadístico General*. Madrid: Dirección General de Tráfico.
- Domínguez Martín, R., Sánchez-Sánchez, N. (2007). Los diferenciales salariales por género en España durante el desarrollismo franquista. *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 117, 143-160.
- Domínguez, S. (1890). *Ecós de un rincón de España: impresiones de un paseo*. Valladolid: Imp., Librería Nacional y Extranjera de H. de Rodríguez.
- Dougherty, D. (1997). Espectáculo y pequeña burguesía: el público de Pedro Muñoz Seca. *Hispanística XX*, nº 15, 71-78.
- Doval, G. (2007). *Los últimos años del franquismo (1969-1975)*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Duvigneau, M., Prédal, R. (coord.) (1986). Cinéma et monde rural. *CinémAction*, nº 36.
- Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*. Barcelona: Editorial Paidós.

## E

- EGEDA (2010). *Panorama Audiovisual 2010*. Madrid: EGEDA.
- El Imparcial* (08/04/1932), 5.
- Eliade, M. (1984). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid: Editorial Alianza.
- Esteban, J. (2000). *El Madrid de la República*. Madrid: Sílex Ediciones.
- Espín López, R. M<sup>a</sup>. (2016). Los pleitos de divorcio en Castilla durante la Edad Moderna. *Estudios Hispánicos, Historia Moderna*, nº 38-2, 167-200.
- Estrada, I. (2004). *Cuéntame cómo pasó* o la revisión televisiva de la historia española reciente. *Hispanic Review*, nº 72-4, 547-564.
- Evans, P. (2004). Marisol: The Spanish Cinderella. En A. Lázaro-Reboll, A. Willis, *Spanish popular cinema* (pp. 129-151). Manchester: Manchester University Press.

## F

- Fandiño Pérez, R. G. (1999). La vivienda como objeto de propaganda en el Logroño del primer franquismo. *Berceo*, nº 136, 175-192.

- Faulkner, S. (2006). *A Cinema of Contradiction: Spanish Film in the 1960s*. Edinburgh: University Press.
- Faulkner, S. (2013). *A History of Spanish Film. Cinema and Society, 1910–2010*. London, New York: Bloomsbury Academic.
- Faulkner, S. (2017). *Una historia del cine español: Cine y sociedad, 1910–2010*. Madrid: Editorial Iberoamericana Vervuert.
- Fernández Clemente, E. (1980). *Gran Enciclopedia Aragonesa*. Zaragoza: Unión Aragonesa del Libro.
- Fernández Cuenca, C. (1960). *Cine religioso*. Valladolid: Editorial Server Cuesta.
- Fernández de Heredia, A. (1904). *Doctrinal taurómico de Hache*. Madrid: Antonio Marzo.
- Fernández del Villar, J. (1930). *La educación de los padres. Comedia en tres actos, en prosa*. Madrid: Editorial Estampa.
- Fernández del Villar, J. (1971). *La educación de los padres. Nueva versión de F. Prada y Martínez Soria*. Madrid: Editorial Escelicer.
- Fernández Fernández, O. (1999). *La comedia de figurón en los siglos XVII y XVIII*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Fernández Fernández, L. M. (2000). *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Fernández Mellado, R. (2014). El tratamiento documental del cartel cinematográfico. *Documentación de las Ciencias de la Información*, vol. 37, 11–57.
- Fernández Vicente, M<sup>a</sup> J. (2005). De calamidad nacional a baza del desarrollo. Las políticas migratorias del Régimen Franquista (1939–1975). *Migraciones y Exilios*, n<sup>o</sup> 6, 81–100.
- Ferro, M. (1980). *Cine e historia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Fiestas de San Isidro* (1953). Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Foguet i Boreu, F. (2004). La cartellera teatral de Barcelona durant la guerra i la revolució (1936–1939). *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, n<sup>o</sup> 43, 213–236.
- Font, D. (1976). *Del azul al verde: el cine español durante el franquismo*. Barcelona: Editorial Avance.
- Font Ribera, V. (1994). *Guía del Pop español en los años 60*. Valencia: Imprenta Nácher.
- Foucault, M. (1972). *Theatrum Philosophicum. Gilles Deleuze. Repetición y diferencia*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Foucault, M. (2005). *Vigilar y castigar*. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Foucault, M. (2009). *Arqueología del saber*. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Fraile Prieto, T. (2013a). Hacia una historia social del pop y el rock en el cine español. En J. Radigales (ed.), *Cine musical en España. Prospección y estado de la cuestión* (pp. 39–52). Barcelona: Universitat Ramon Llull.
- Fraile Prieto, T. (2013b). Libertad provisional: la convulsión musical del cine español en los años 70. *Musiker*, n<sup>o</sup> 20, 187–205.
- Fraser, B. (2013). Editorial: Madrid and urban cultural studies. *International Journal of Iberian Studies*, 26: 1+2, 3–19, doi: 10.1386/ijis.26.1–2.3\_1.
- Fraser, B. (2016). El cine, la ciudad, lo urbano: apuntes desde los estudios culturales urbanos. *Hispanófila*, n<sup>o</sup> 177, 263–276.
- Fundación FOESSA (1966). *Informe sociológico sobre la situación social de España*. Madrid: Fundación FOESSA.
- Fundación FOESSA (1970). *Informe sociológico sobre la situación social de España*. Madrid: Fundación FOESSA.

## G

- Gaceta de Madrid*. Recuperado en: <<https://www.boe.es/buscar/gazeta.php>>.
- Garcés Molina, E. (2013). Del teatro comercial de los años 20 al cine comercial de los años 60, de *La educación de los padres* de Fernández del Villar a *Hay que educar a papá* de Lazaga. *AEDILE, Estudios sobre el patrimonio literario andaluz (Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas)*, n<sup>o</sup> V, 267–282.

- García-Borrón, M. D. (2015). Comparaciones transculturales de cine indio y cine español. Marginados sociales en el melodrama. En M. Insúa, V. Maurya, M. Sawhney, (eds.), *Actas del III Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas* (pp. 75-91). Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- García Cantero, G. (1974). Matrimonio y divorcio, hoy en España. *Persona y derecho: Revista de fundamentación de las Instituciones Jurídicas y de Derechos Humanos*, nº 1, 435-456.
- García Carrión, M. (2006). Cine, género e imaginarios nacionales: la representación cinematográfica de España en *La aldea maldita* (F. Rey, 1930). *Saitabi*, nº 56, 39-55.
- García Carrión, M. (2010). “Nobleza baturra”, autenticidad nacional: imaginarios regionales y nacionalismo español en el cine de los años treinta. *Archivos de la Filmoteca*, nº 66, 84-103.
- García-Defez, O. (2016). La configuración de un arquetipo femenino infantil en *Un rayo de luz* (Luis Lucia, 1960). En E. Alba Pagán, B. Ginés Fuster, L. Pérez Ochando (eds.), *De-construyendo identidades. La imagen de la mujer desde la modernidad*. (pp. 235-242). Valencia: Universitat de València.
- García-Defez, O. (2017). El bajo clero posconciliar en la cinematografía tardofranquista: *Sor Citroen* (Pedro Lazaga, 1967) y *¡Se armó el belén!* (J. L Sáenz de Heredia, 1969). En Collectif DAEM (coord.), *Arts ert médias: lieux du politique?* (pp. 37-46). París: L’Harmattan.
- García-Defez, O. (2018). Modernidad y figuras femeninas en *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966). *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, nº 25, 205-220.
- García de León Álvarez, M. A. (1992). El paleta, un estigma del mundo rural. En *La ciudad con-tra el campo* (pp. 41-55). Ciudad Real: Área de Cultura. Excma. Diputación Provincial de Ciudad Real.
- García de León Álvarez, M. A. (1993). Los personajes rurales en el cine español: (Historia y sociología de un arquetipo rural: la figura del paleta). En *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C* (pp. 321-332). Madrid: Editorial Complutense.
- García de León Álvarez, M. A. (1996). La ciudad y el campo: las imágenes opuestas de «el otro». En *El campo y la ciudad: (sociedad rural y cambio social)* (pp. 13-44). Publicaciones del Servicio de Extensión Agraria.
- García Escudero, J. M. (1970). *Vamos a hablar de cine*. Barcelona: Editorial Salvat.
- García Lloret, P. (2006). *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- García Manso, A. (2008-9). Španelsky Plakáty: el cine español en los carteles checoslovacos. *NORBA-ARTE*, vol. XXVIII-XXIX, 237-247.
- García Ochoa, S. (2004). *El automóvil en el cine español: valor iconográfico y conceptual en la obra de Carlos Saura*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- García Ochoa, S. (2005). Cine e iconología: análisis del film desde la historia del arte. *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, núm. 4, 153-163.
- García Ochoa, S. (2009). Una contribución al revisionismo filmosemiológico con su aplicación práctica: iconología del automóvil-máquina del tiempo en el cine de Carlos Saura. *Revista Signa*, nº 18, 283-297.
- García-Porro, F. (2000). *La conquista de Madrid: paletos, provincianos e inmigrantes*. Madrid: Editorial Sílex.
- García Pousa, L. (2011). *Entre lo televisivo y lo cinematográfico. El relato fragmentado de Cuéntame cómo pasó*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- García Rayo, A. (2005). *Las estrellas del cine español vistas por Jano*. Madrid: EGEDA.
- García Ruiz, J. L. (2001). La evolución de la industria automovilística española, 1946-1999: una perspectiva comparada. *Revista de Historia Industrial*, nº 19-20, 133-163.
- García Ruiz, V., Torres Nebrera, G. (2005). *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Garín Boronat, M. (2012). *El gag visual y la imagen en movimiento. Del cine mudo a la pantalla jugable*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.

- Garín Boronat, M. (2014). *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Garrett, G. (2009). *La fe de los superhéroes. Descubrir lo religioso en los "comics" y en las películas*, Santander: Editorial Sal Terrae.
- Gasca, L. (1998). *Un siglo de cine español*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Gené, M. (2012). "Sisebutas" en Buenos Aires. Family strips de los años veinte. *Antítesis*, vol. 5, nº 9, 201-224.
- Genovard, C., Casurellas, D. (2005). La imagen de la vejez en el cine. Iconografía virtual e interpretación psicológica. *Boletín de Psicología*, nº 83, 7-20.
- Gil, A. (2009). *La censura cinematográfica en España*. Barcelona: Ediciones B.
- Gilmore, D. D. (1994). *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Gómez, M. A. (2000). *Del escenario a la pantalla. La adaptación cinematográfica del teatro español*. Chapel Hill: University of North Carolina At Chapel Hill, Dept. of Romance Languages.
- Gómez Alonso, R. (2006). El turismo no es un gran invento: aperturismo y recepción del ocio y consumo a través del cine español de los 60. *Área Abierta*, nº 15, 1-10.
- Gómez García, M. (2007). *Diccionario Akal de teatro*. Madrid: Ediciones Akal S. A.
- González, L. M. (2007). Risas contra la II República: *La Oca* (Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, 1931). *Revista STICHOMYTHIA*, nº 5, 72-81.
- González García, M.T. (1998). *Corín Tellado, medio siglo de novela de amor (1946-1996)*. Oviedo: Editorial Pentalfa.
- González Villalibre, A. (2013). *El compositor José Nieto (1942). El análisis de la música cinematográfica a través del concepto de música explícita*. Tesis doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Gorostiza, J. (1997). *Directores artísticos del cine español*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Gracia Pascual, J. (coord.) (2002). *Paco Martínez Soria. Actor con mayúsculas*. Tarazona: Ayuntamiento de Tarazona.
- Grahit Ferrer, E. (1992). El matrimonio civil obligatorio: ley española de 1870. Los promotores del matrimonio civil en defensa de la indisolubilidad. *Cuadernos doctorales: derecho canónico, derecho eclesiástico del Estado*, nº 10, 501-560.
- Gramsci, A. (2011). *¿Qué es la cultura popular?* Valencia: Universitat de València.
- Grandío Pérez, M<sup>a</sup> del M., Diego González, P. (2009). La influencia de la *sitcom* americana en la producción de comedias televisivas en España. El caso de "Friends" y "7 vidas". *Ámbitos*, nº 18, 83-97.
- Gregori, A. (2009). *El cine español según sus directores*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Grigera, D., Antonelli, M. (2017). *Al rescate de los Shakers*. Barcelona: Ediciones B.
- Grijalba de la Calle, N. (2016). *La imagen de Madrid en el cine español*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Gubern, R. (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo. (1936-1975)*. Barcelona: Editorial Península.
- Gubern, R., et al. (2010). *Historia del cine español*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Guillot, E., Temple, J. (eds.) (2008). *¡Rock, Acción!: Ensayos Sobre Cine y Música Popular*. Valencia: Avantpress.
- Gutiérrez Recacha, P. (2010). *Spanish Western. El cine del Oeste como subgénero español (1954-1965)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

## H

- Hall, S. (1984). Notas sobre la desconstrucción de «lo popular». En R. Samuel (ed.), *Historia popular y teoría socialista* (pp. 93-112). Barcelona: Crítica.
- Heraldo de Madrid* (31/01/1930), 5.
- Heraldo de Madrid* (12/02/1932), 5.
- Heraldo de Madrid*, (03/05/1932), 5.
- Heraldo de Madrid* (23/01/1936), 9.

- Heredero, C. F., Santamaría, A. (2010). *Biblioteca del cine español. Fuentes literarias, 1900-2005*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Hernández Ruiz, J., Pérez Rubio, P. (2002). *Antón García Abril. El cine y la televisión*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza.
- Hernández Sandoica, E., Baldó Lacomba, M., Ruiz Carnicer, M. Á. (2007). *Estudiantes contra Franco (1939-1975)*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Herranz, I. B. (2005). “ Sección Femenina” y” Acción Católica”: la movilización de las mujeres durante el franquismo. *Gerónimo de Uztariz*, nº 21, 55-66.
- Herrerín, Á. (2004). *La CNT durante el franquismo. Clandestinidad y exilio (1939-1975)*. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Hood, E. W. (1993). *La ficción de Gabriel García Márquez: repetición e intertextualidad* (Vol. 195). Bern: Peter Lang Pub Incorporated.
- Huber, P. (1995). A Short History of Redneck. The Fashioning or a Southern White Masculine Identity. *Southern Cultures*, vol. 1, nº 2, 145-166, doi: 10.1353/scu.1995.0074.
- Huerta Floriano, M. Á. (2012). Realización y montaje en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): la tradición idealizada. *Actas IV congreso internacional Latina de Comunicación Social: Comunicación, control y resistencias*, Universidad de la Laguna, 1-14.
- Huerta Floriano, M. Á. (2015). El discurso institucional en el cine popular del tardofranquismo y la transición: política y familia. *Actas VI Congreso Internacional Historia de la Transición*, 599-614.
- Huerta Floriano, M. A., Pérez, E. (eds.) (2012a). *El “cine de barrio” tardofranquista. Reflejo de una sociedad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Huerta Floriano, M. A., Pérez, E. (eds.) (2012b). *El cine popular del tardofranquismo: análisis fílmico*. Salamanca: Editorial Los Barruecos.
- Huerta Soriano, M. Á., Pérez Morán, E. (2012c). La creación de discurso ideológico en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): el ‘ciclo Paco Martínez Soria’”. *Comunicación y sociedad*, vol. XXV, nº 1, 289-311.
- Huerta Floriano, M. Á., E Pérez Morán, E. (2013): La imagen de la España tardofranquista en las películas de Manolo Escobar. *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 68, 189-216.
- Huerta Floriano, M. Á., Pérez Morán, E. (2015). De la comedia popular tardofranquista a la comedia urbana de la Transición: tradición y modernidad. *Historia Actual Online*, 37-2, 201-212.
- Huertas, P., Sánchez, A. (2014). *El Desarrollismo en la España de los 60*. Madrid: Editorial Creaciones Vincent Gabrielle.
- Huizinga, J. (2000). *Homo Ludens*. Madrid: Alianza Editorial.
- I**
- Iglesias de Ussel, J. (1990). La familia y el cambio político en España. *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, nº 67, 235- 259.
- Iglesias García, P. (2015). *La representación del cambio social en el cine de la Transición: la comedia madrileña*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Carlos III.
- Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) (2017). *Boletín informativo 2017*. Madrid: ICAA.
- Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) (2018). Base de datos de películas calificadas. Recuperado de <<http://infoicaa.meecd.es/CatalogoICAA/Buscador/BuscadorPelículas>>.
- Instituto Nacional de Estadística (INE). Recuperado en: <<https://www.ine.es/>>.
- Izquierdo Herrero, M. (1924). *Compilación de leyes agrarias*. Madrid: Reus.
- J**
- Jordan, B. (2004). La comedia sexual española de principios de los setenta y el film reaccionario. *Res publica*, nº 13-14, 287-296.

Juliá, S. (2004). *Historias de las dos Españas*. Madrid: Editorial Taurus.

Jurado Latorre, R. (1998). La censura franquista y el teatro conservador: el caso de Muñoz Seca. *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, nº 13-14, 237-255.

## K

Kimmel, M. S. (1997). Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. En T. Valdés, J. Olavarría (eds.), *Masculinidad/es. Poder y crisis* (pp. 49-63). Chile: Ediciones de las Mujeres, Isis Internacional-Flacso.

## L

*La Época* (03/05/1932), 1.

*La Vanguardia* Hemeroteca (2018). Recuperado en: <<https://www.lavanguardia.com/hemeroteca>>.

*La Voz de Peñafiel: semanario regional independiente* (03/1907), 2.

*La Voz de Peñafiel: semanario regional independiente* (11/11/1909), portada.

*La Voz de Peñafiel: semanario regional independiente* (03/06/1910), portada

Labanyi, J. (2004). Costume, Identity and Spectator Pleasure in Historical Films of the Early Franco Period. En S. Marsh, P. Nair. (eds), *Gender and Spanish Cinema* (pp. 33-51). Oxford, New York: Berg.

Labanyi, J. (2005). The mediation of everyday life: an oral history of cinema-going in 1940s and 1950s Spain: An introduction to a dossier. *Studies in Hispanic Cinemas* 2-2, 105-108, doi: 10.1386/shci.2.2.105/3.

Labanyi, J., Zunzunegui, S. (2009). Lo popular y el cine español durante el franquismo (Diálogo). *Desacuerdos: sobre*

*arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 5, 83-104.

Labanyi, J., Pavlovic, T. (2013). *A Companion to Spanish Cinema*. Oxford: Wiley- Blackwell.

Laboa, J. M. (1986). Los obispos españoles ante el Vaticano II. *Miscelánea Comillas, Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, vol. 44, nº 84, 45- 68.

Laboa, J. M. (1993). Los obispos españoles ante el Vaticano II (1ª Sesión). *Miscelánea Comillas, Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, vol. 51, nº 98, 69-87.

Laboa, J. M. (1994). Los obispos españoles ante el Vaticano II (2ª Sesión). *Miscelánea Comillas, Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, vol. 52, nº 100, 57-80.

Laboa, J. M. (1996). Los obispos españoles ante el Vaticano II (3ª Sesión). *Miscelánea Comillas, Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, vol. 54, 104, 63-92.

Laboa, J. M. (1999). Los obispos españoles ante el Vaticano II (4ª Sesión). En: X. Quinzá Lleó, J. J. Alemany (eds.). *Ciudad de los hombres, ciudad de Dios (Homenaje a Alfonso Álvarez Bolado)* (pp. 515-535). Madrid: Universidad Pontificia Comillas.

Laboa, J. M. (2005). Los obispos españoles en el Concilio. *Anuario Historia de la Iglesia*, nº 14, 29-50.

Lafuente González, J. (2014). *El don de la risa. Don Paco Martínez Soria. Vida y obra*. Zaragoza: Editorial Doce Robles.

Larraz, E. (1986). *Le cinéma espagnol, des origines à nos jours*. París: Le Cerf.

Lázaro Carreter, F. (1945). *El habla de Magallón. Notas para el estudio del aragonés vulgar*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CESIC), Diputación Provincial de Zaragoza.

Lázaro Carreter, F. (1952). *La señal (Drama en dos actos, divididos en cuatro cuadros)*. Madrid: Editorial Alfíl.

Lázaro Carreter, F. (1956). *Un hombre ejemplar (drama en dos actos, divididos en dos cuadros)*. Madrid-Palma de Mallorca: Ediciones de los Papeles de Son Armadans.

Lázaro-Reboll, A., Willis, A. (2004). *Spanish popular cinema*. Manchester: Manchester University Press.

Lázaro-Reboll, A. (2005). *Torrente: El brazo tonto de la ley y Torrente 2: Misión en Marbella / Torrente: The Dumb Arm*

- of the Law and Torrente 2: Mission in Marbella*. En A. Mira (ed.). *The Cinema of Spain and Portugal* (pp. 219-227). London, New York: 24 Frames S. Wallflower Press.
- Lazcano-Ponce, E., Fernández, E., Salazar-Martínez, E., Hernández-Avila, M. (2000). Estudios de cohorte. Metodología, sesgos y aplicación. *Salud Pública de México*, vol. 42, nº 3, 230-241.
- Lentzen, M. (1994). La tragedia grotesca de Arniches y el teatro grotesco contemporáneo. En J. A. Ríos Carratalá (ed.), *Estudios sobre Carlos Arniches* (61-74). Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert y Diputación de Alicante.
- Letamendi, J., Seguin, J.-C. (1999). “Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza”: la fraudulenta creación de un mito franquista. *Actas del VII Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, 397-419.
- Lobato, M<sup>a</sup>. L. (1999). Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana. *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 23, monográfico V, 79-111.
- López, F. (2007). España en la escena global: “Cuéntame cómo pasó”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 11, 137-153.
- López, J. L. (2000). *Diccionario de películas españolas*. Madrid: Ediciones JC.
- López González, J. (2009). *Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.

## Ll

- Llinás, F. (1989). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.
- Llopis, C. (1953). *Nosotros, ellas... y el duende. La cigüeña dijo sí*. Madrid: Editorial Escelcier.
- Llopis, C. (1973). *¿Qué hacemos con los hijos?* Madrid: Editorial Escelcier.

## M

- Malpartida Tirado, R. (2010). Español en Red 7.1: e-bibliografía sobre el teatro español y el cine. *AnMal Electrónica*, nº 28, 265-274.
- Marc, I. (2013). Submarinos Amarillos and Other Transcultural Objects in Spanish Popular Music during Late Francoism. En S. Martínez, H. Fouce, *Made in Spain. Studies in Popular Music* (pp. 114-124). New York, London: Routledge.
- Marías, J. (1961). *El método histórico de las Generaciones*. Madrid: Revista de Occidente.
- Marsillach, A. (1980). *Cinco años de Teatro (1975-1980)*. Recuperado en: <<https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/24556/3/THVI~N72~P214~229.pdf>>.
- Martin, C. (2003). Defying Common Sense: Casting Pepa Flores/Marisol as Mariana Pineda. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, nº 9: 2, 149-161, DOI: 10.1080/1470184032000171786.
- Martín de Santa Olalla Saludes, P. (2001). La ley de divorcio de junio de 1981 en perspectiva histórica. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, nº 14, 519-551.
- Martín de Santa Olalla Saludes, P. (2006). El clero contestatario de finales del franquismo, el caso Fabara. *Hispania Sacra, Legalidad y conflictos*, vol. 58, nº 117, 223-260.
- Martínez, J. (2006). El cine tardofranquista, reflejo de una sociedad. En A. Mateos, A. Herrerín (eds.), *La España del presente: de la Dictadura a la democracia* (pp. 333-353). Madrid: Asociación del Historiadores del Presente.
- Martínez-Carazo, C. (2012). Cine, literatura y política. En B. Zecchi (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*. Madrid: UCM, Editorial Complutense.
- Martínez de la Hidalga, F. et alii (2000). *La novela popular en España*. Vol. 1. Madrid: Ediciones Robel S. L.
- Martínez Expósito, A. (2004). Visibility and Performance in the Anti-Gay Sexy Spanish Comedy: *No desearás al vecino del quinto* (1970). En S. King, J. Browitt, (eds.), *The Space of Culture. Critical Readings in Hispanic Studies* (12-28). Newark: University of Delaware Press.

- Martínez-Vasseur, P. (2004). La España de los 80 en el cine de Pedro Almodóvar. En R. Ruzafa Ortega (coord.), *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España* (pp. 167-202). Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Masó, P., Coello, V. (1965). *La ciudad no es para mí*. Guion literario. Madrid: copia mecanografiada.
- Mateos, A. (2002). *Exilio y clandestinidad. La reconstrucción de UGT, 1939-1977*. Madrid: UNED.
- Mateos, A., Soto, A. (2005). *El Franquismo. Tercera parte. 1959-1975. Desarrollo, tecnocracia y protesta social*. Madrid: Arlanza Editores.
- Maya Frades, V. (2008). Sociología del cambio en España: Historia y transición. *Foro de Educación*, nº 10, 185-201.
- Mediterráneo. Prensa y radio del Movimiento* (19/01/1972), 10.
- Méndez-Leite, F. (1965). *Historia del cine español*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Metz, (1964). Cinéma: langue ou language? *Communications*, nº 4-1, 52-90.
- Minguez, Carmena y Millán, De Cavia, (1890). *La chaquetilla azul ó Un roto para un descosido: novela de puntas*. Madrid: Viuda e Hijos de La Riva.
- Mira Nouselles, A. (2006). El significante inexistente. Cinco calas en la representación de la homosexualidad en el cine español. *Archivos de la Filmoteca*, nº 54, 70-95.
- Mira Nouselles, A. (2010). *Historical Dictionary of Spanish Cinema*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc.
- Miranda González, L. (2011). *Manuel Parada y la música cinematográfica española durante el franquismo: estudio analítico*. Tesis doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Molero, J. (2015). *Batería, guitarra y Twist. Los pioneros del rock madrileño*. Madrid: Editorial La Fonoteca.
- Molinero, M. (1998). Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un "mundo pequeño". *Historia Social*, nº 30, 97-117.
- Molinero, C., Ysàs, P. (2008). *La anatomía del franquismo. De la supervivencia a la agonía, 1945-1977*. Barcelona: Crítica.
- Mollà, D. (2012). La ficción en la televisión: ¿series españolas o series norteamericanas? El público decide. En M. Francés i Doménech, G. Llorca Abad (coord.), *La ficción audiovisual en España: Relatos, tendencias y sinergias productivas* (pp. 103-116). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Monterde, J. E. (1993). *Veinte años de cine español (1973-1992): Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Moncín, L. A. J., Martínez, J. M., Cañizares, J. [Atribuida a] [1790] (2000). *El asturiano en Madrid, y observador ins-truido: comedia de figurón*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Moncín, L. A. J. [s. a] (2000). *Un montañés sabe bien donde el zapato le aprieta: comedia nueva de figurón en tres actos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Mora Gaspar, V. (2015). La popularización del arquetipo del homosexual en la comedia cinematográfica del tardofranquismo. *Dossiers Feministes*, nº 20, 337-351.
- Moraga García, M<sup>a</sup> Á. (2008). Notas sobre la situación jurídica de la mujer en el franquismo. *Feminismo/s*, nº 12, 229-252.
- Morcillo Gómez, A. (2015). *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Morcillo González, C. (ed.) (1964). *Concilio Vaticano II. Tomo I*. Madrid: Editorial Católica S. A.
- Morcillo González, C. (ed.) (1970). *Concilio Vaticano II. Constituciones. Decretos. Declaraciones. Legislación posconciliar*. Madrid: Editorial Católica S. A.
- Moscoso Camúñez, M<sup>a</sup>. J. (2017). *Estudio de la prensa en Osuna. El Paleta ante los distintos regímenes políticos de la España de 1902 a 1936*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Mosse, G. L. (2001). *La imagen del hombre. La creación de la moderna masculinidad*. Madrid: Talasa Ediciones, S. L.
- Mozell C. Hill, Bevode C. McCall (1950). "Cracker Culture": A Preliminary Definition. *Phylon*, vol. 11, nº 3, 223-231.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, vol. 16, nº 3, 6-18.
- Muñoz Seca, P., Pérez Fernández, P. (1933). *Anacleto se divorcia. Jugete cómico en tres actos*. Madrid: Editorial La Farsa.



## N

- Navarrete Cardero, J. L. (2009). *Historia de un género cinematográfico: la española*. Guadalajara: Quiasmo Editorial.
- Navarrete-Galiano, R. (2002). El teatro de los 50 en el cine español. *Curso de promoción educativa Cine y Literatura: el teatro en el cine*, 74-81.
- Nieto Ferrando, J. (2016). André Bazin en Marte. La exasperación del realismo ontológico como paradigma crítico en la revista *Film Ideal* y el cine de Pedro Lazaga. *L'Atlante. Revista de estudios cinematográficos*, nº 22, 143-153.
- Nieto Ferrando, J., del Rey Reguillo, A., Afinoguenova, E. (2015). Narración, espacio y emplazamiento turístico en el cine español de ficción (1951 - 1977). *Revista Latina de Comunicación Social*, 70, 584-610.
- Noguer Moré, J. (1952). *Estudios sobre diferenciación psico-física de los sexos*. Barcelona: Librería de Ciencias Médicas.
- Nuestro Cine* (01/1969), nº 81.
- Nytra, M. (2015). *Asijské, africké a latinskoamerické filmy v československé distribuci (1945-1989)*. Tesis de maestría. Brno: Masarykova univerzita Filozofická fakulta Ústav filmu a audiovizuální kultury.

## O

- Oller-Alonso, M., Barredo-Ibáñez, D. (2012). Nostalgic representation of reality in television fiction: an empirical study based on the analysis of the Spanish television series *Cuéntame cómo pasó*. *Revista Mediterránea de Comunicación*, vol. 3, nº 2, 128-142.
- Oms, M. (1964). Mort d'un cycliste. *L'Avant-Scène Cinéma*, nº 34, 9.
- Ortega y Gasset, J. (1951). *En torno a Galileo, Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente, volumen V.
- Ortega y Gasset, J. (1983). *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Alianza Editorial / Revista de Occidente.
- Otaola González, P. (2015). Canción española e identidad nacional en la España franquista: Manolo Escobar. *DEDiCA. Revista de educação e humanidades*, nº 7, 33-52.
- Ozores, M. (2002). *Respetable público. Cómo hice casi cien películas*. Barcelona: Editorial Planeta.

## P

- Padrol, J. (2006). *Conversaciones con músicos de cine*. Badajoz: Diputación de Badajoz, Festival Ibérico de cine.
- Padrol, J. (2011). *García Abril, Antón*. En C. F. Heredero, E. Rodríguez Merchán, (coord.), *Diccionario del cine iberoamericano*, tomo 4, (pp. 168-170). Madrid: Sociedad General de Autores, Fundación Autor.
- Palacio, M., Ciller, C. (2012). The cinema of Sáenz de Heredia and the transition (1969-75): Images of women and the dialectics between tradition and modernity. *Studies in Hispanic Cinemas (new title: Studies in Spanish & Latin American Cinemas)*, vol. 8, nº 1, 51-67.
- Parejo, N. (2016). *Mujeres mayores en el cine de Almodóvar*. Recuperado de: <<https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/11249/Riuma.%20Mujeres%20mayores%20Almodo%CC%81var.pdf?sequence=1>>.
- Paso, A. (1960). *Cosas de papa y mamá*. Madrid: Editorial Escelicer S. A.
- Payá Beltrán, J. (2015). *Alfonso Paso y el teatro español durante el franquismo*. Tesis doctoral. Alicante: Universidad de Alicante.
- Payne, S. G. (1997). *Franco y José Antonio: el extraño caso del fascismo español: historia de la Falange y del Movimiento Nacional (1923-1977)*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Payne, S. G. (2005a). *El franquismo. Primera parte, 1939-1950: la dura posguerra*. Madrid: Editorial Arlanza, D. L.
- Payne, S. G. (2005b). *El franquismo. Segunda parte, 1950-1959: apertura exterior y planes de estabilización*. Madrid: Editorial Arlanza, D. L.
- Pedrosa, J. M. (2011). La criada «que hurtó la taça o perdió

- el anillo»: Alfonso X, Fernando de Rojas, Lope de Rueda. *Criticón*, nº 113, 5-17.
- Pelayo, A. (coord.) (1970). *Conversaciones internacionales de cine de Valladolid. Antología de las VI, VII, VIII, IX, X conversaciones internacionales de cine*. Valladolid: Editorial Imp. Americana.
- Peña Sánchez, F. (2012). La música de Antón García Abril y las adaptaciones de literatura española en los medios audiovisuales. En T. Fraile, E. Viñuela (eds.), *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática* (pp. 95-109). Sevilla: Arcibel Editores.
- Peralta Carrasco, M. (2013). La razón y el derecho. *Versión original: Revista de cine*, nº 214, 48-48.
- Pere Tena, P. (2001). La reforma litúrgica promovida por el Concilio Vaticano II. *Anuario Historia de la Iglesia*, nº 10, 189-198.
- Pérez, J. (2007). “¡Hay que motorizarse!” Mobility, Modernity and National Identity in Pedro Lazaga’s *Sor Citroen*. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, nº 11, 7-24.
- Pérez, J. (2017). *Confessional Cinema: Religion, Film, and Modernity in Spain’s Development Years, 1960-1975* (Vol. 24). Toronto: University of Toronto Press.
- Pérez Bowie, J. A. (2004). Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial. *Arbor*, CLXXVII, 699-700, 573-594.
- Pérez Bowie, J. A. (2010). La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología. *Revista Signa*, nº 19, 35-62.
- Pérez Bowie, J. A. (ed.). (2013). *La noche se mueve: la adaptación en el cine del tardofranquismo*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Pérez Bowie, J. A. (2015). Reciclado frente a adaptación. El tratamiento de materiales literarios y filmicos en *Oviedo Exprés* (Gonzalo Suárez, 2007). *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, tomo 24-25, nº 2-1, 147-160.
- Pérez-Gómez, M. A. (2010). *Tómbola* como paradigma del cine con niño español. *FRAME*, nº 6, 146 - 158.
- Pérez Gómez, A. A., Martínez Montalbán, J. L. (1979). *Cine español 1951-1978: diccionario de directores*. Bilbao: Ediciones EL Mensajero.
- Pérez Morán, E. (2012). Instituciones, figuras y fenómenos más relevantes en el “cine de barrio” tardofranquista: 20 películas para un periodo. *Actas IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*, Universidad de la Laguna, 21-37.
- Pérez Morán, E., Huerta, M. A. (2013). La paradoja tardofranquista: aporías del celuloide en la última década predemocrática. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 14, 3, 275-290. <http://dx.doi.org/10.1080/14636204.2013.888268>.
- Pérez Morán, E. (2014). La comedia popular española como reflejo de una sociedad: del tardofranquismo a la actualidad. Radiografía de una época. *Revista Internacional de la Imagen* nº 1-2, 17-26.
- Pérez Morán, E., Huerta Floriano, M. A. (2017) Las comedias de Mariano Ozores, Andrés Pajares y Fernando Esteo: cartografía cinematográfica de un país en transición. *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 1:2, 245-264, doi: 10.1080/24741604.2017.1344037.
- Pérez Perucha, J. (ed.) (1997). *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid: Editorial Cátedra, Filmoteca Española.
- Pérez Rubio, P., Hernández Ruiz, J. (1995). *100 años en 25 películas: las huellas de Aragón en el cine*. Teruel: Anima-teruel.
- Pérez Rubio, P., Hernández Ruiz, J. (2011). *Escritos sobre cine español: tradición y géneros populares*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Peris Llorca, J. (2007). Si *La ciudad no es para mí*, ¿podría decirme dónde queda el campo? Una lectura de la película de Pedro Lazaga. En J. Martí Contreras (coord.), *Didáctica de la enseñanza para extranjeros: Actas del I Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura Española: La Didáctica de la enseñanza para extranjeros* (363-375). Onda: JMC.
- Picornell, M. (2010). ¿De una España viril a una España travesti? Transgresión transgénero y subversión del poder franquista en la transición española hacia la democracia. *Feminismo/s*, nº 16, 281-304.

- Poelzer, M. (2013). *El cine sobre el desarrollo: The Representation of Development in the 1960s in Popular Spanish Films*. Tesis doctoral. Ottawa, Ontario: Carleton University.
- Ponga, P. (1992). Carteles de cine contra la pared. *Fotogramas*, nº 1790, s/n.
- Porcel, A., Gimeno, M., Puchades, J., Porcel, P. (1992). *Historia del tebeo valenciano*. Valencia: Editorial Prensa Valenciana, S. A.
- Porroche Ballesteros, M. (2004). Estudio de una elaboración humorística del español hablado en Aragón. En J. M. Enguita Utrilla (ed.), *Jornadas sobre la variación lingüística en Aragón a través de los textos (205-226)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Prout, R. (2012). Between automocion patria and maternal combustion: Driving through change in Sor Citroën (1967). *International Journal of Iberian Studies*, vol. 24, nº 2, 109-127.

## Q

- Quintana Morraja, A. (2016). El paisaje visto a través de la ventana del coche. En J. Balló, A. Bergala (coord), *Motivos visuales del cine (18-23)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg S. L.

## R

- Rabasco, P. (2009). La planificación en la construcción de los poblados del Instituto Nacional de Colonización. *In-formes de la Construcción*, vol. 61, 515, 23-34.
- Rabazas Romero, T., Ramos Zamora, S. (2006). La construcción del género en el franquismo y los discursos educativos de la Sección Femenina. *Encounters on Education*, vol. 7, 43-70.
- Rabell, C. R. (1992). Menosprecio de corte y alabanza de aldea: ¿Crítica Lascasiana, propaganda imperialista o “best-seller”? *AIH, Actas XI*. Recuperado de: <[https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih\\_11\\_3\\_028.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_3_028.pdf)>.
- Raguer, H. (2006). *Réquiem por la cristiandad. El Concilio Vaticano II y su impacto en España*. Barcelona: Ediciones Península.
- Raimondo, P. (2014). *In nome di Dio, nel nome di Franco: cinema, religione e propaganda nella Spagna*. Roma: Edizioni Fondazione ente dello spettacolo.
- Raldúa Martín, E. V. (2015). *Timos, cuentistas, “espabilaos” y pardillos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Ramiro Valderrama, M. (1995). *El énfasis en la prosa de Cela: la repetición como procedimiento connotativo*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones.
- Ramos, D. (1978). *Paco Martínez Soria, su vida y sus éxitos*. Zaragoza: Guara Editorial S. A.
- Ramos, S. [1934] (1987). *El perfil del hombre y de la cultura en México*. México D.F.: Secretaría de Educación Pública.
- Ramos de Castro, F., Carreño, A. C. (1935). *El paleta de Bórox. Comedia cómica en tres actos*. Madrid: Editorial la Farsa.
- Reig Cruañes, J. (2007). *Identificación y alienación. La cultura política y el tardofranquismo*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes* (1930), 55.
- Riambau, E., Torreiro, C. (1998). *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Riambau, E., Torreiro, C. (2008). *Productores en el cine español*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Richardson, N. E. (2000). *Paleta Cinema and the Triumph of Consumer Culture in Spain: The Case of Pedro Lazagas’s La ciudad no es para mí*. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 4, 61-75.
- Richardson, N. E. (2002a). *Postmodern paletos: Immigration, Democracy and Globalization in Spanish Narrative and Film, 1950-2000*. Massachusetts: Rosemont Publishing & Printing Corp.

- Richardson, N. E. (2002b). *Postmodern Paletos: Immigration, Globalization, and Nation Building in Fifty Years of Spanish Narrative and Film*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Richardson, N. E. (2011). *Constructing Spain: the Re-Imagination of Space and Place in Narrative and Film 1953-2003*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Rincón Díez, A. (2013). Marisol y tío Agustín: dos paletos en Madrid. Un estudio del éxodo desarrollista a través del cine. *Ecléctica*, nº 2, 90-101.
- Ríos Carratalá, J. A. (1987). *Carlos Arniches y el cine*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Ríos Carratalá, J. A. (1990). *Arniches*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante.
- Ríos Carratalá, J. A. (ed.) (1994). *Estudios sobre Carlos Arniches*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante.
- Ríos Carratalá, J. A. (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Ríos Carratalá, J. A. (2000a). El costumbrismo en el cine español. *Insula. Revista de Ciencias y Letras*, nº 55(637), 23-26.
- Ríos Carratalá, J. A. (ed.) (2000b). *El teatro en el cine español*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Ríos Carratalá, J. A. (2003). *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Rivero, F. (2006). Nuevas investigaciones sobre Casimiro Ortas. *CHDE Trujillo. Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura*, 1-7.
- Rodrigo, P. (coord.) (1965). *Conversaciones de cine de Valladolid. Antología de las I, II, III, IV, V conversaciones internacionales de cine*. Madrid: Editorial Razón y Fe.
- Rodríguez Moreno, J. J. (2016). La imposición de los valores católicos patriarcales a través de la censura en las revistas juveniles femeninas de la España franquista (1941-1977). *Feminismo/s*, nº 28, 235-268.
- Rodríguez Rosell, M<sup>a</sup> del M. (2002). *Cine y cristianismo*. Murcia: Universidad Católica San Antonio.
- Rodríguez-Tranche R. (1994). El cartel de cine en el engranaje de “star system”. *Archivos de la Filmoteca*, 18, 135-143.
- Rosete, P. [1655]. *Las burlas del doctor a Juan Rana en las fiestas del Retiro. Año de 1655*. Recuperado en: <[https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2008/hdl\\_2072\\_10402/La\\_mascara.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2008/hdl_2072_10402/La_mascara.pdf)>.
- Rosón Villena, M. (2014). *La construcción visual de identidades en la España franquista a través de los medios (1938-1953)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Rotellar, M. (1972). *Aragoneses en el cine, III*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza.
- Rousseau, J. J. [1755] (1987). *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*. Madrid: Editorial Alba.
- Rubio, R. (coord.) (1985). *Catálogo de cine español*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Rubio Alcover, A. (2017). De todas las historias de la Historia. Bases metodológicas para una historia oral del cine español. En M. Marcos Ramos (ed.), *IV Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: estudios y perspectivas (41-55)*. Salamanca: Centro de Estudios brasileños.
- Rueda Laffond, J. C. (2006). Ficción televisiva en el ocaso del Régimen franquista: *Crónicas de un pueblo. Área abierta*, nº 14, 1-18.
- Rueda Laffond, J. C., Guerra Gómez, A. (2009). Televisión y nostalgia. “The Wonder Years” y “Cuéntame cómo pasó”. *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 64, 396-409.
- Rueda Laffond, J. C., Coronado Ruiz, C. (2010). La codificación televisiva del franquismo. De la historia del entretenimiento a la historia como entretenimiento. *Historia Crítica*, nº 40, 170-195.
- Ruiz, D. (dir.) (1993). *Historia de Comisiones Obreras 1.958-1.988*. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Ruiz Tarazona, A. (2005). *Antón García Abril, un inconformista. El compositor, visto y sentido por sus intérpretes*. Madrid: Fundación Autor (Sociedad General de Autores y Editores).

## S

- Sáez Raposo, F. J. (2003). *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Salvador, A. (2011). *Le cinéma espagnol. 250 films incontournables de la cinématographie hispanique et latino-américaine, du cinéma sonore á nos jours*. Roma: Gremese.
- Sánchez-Alarcón, I. (2012). La imposible modernidad: desarrollo y pautas de persistencia en los estereotipos masculinos andaluces en el cine español a partir de la etapa franquista. *Palabra Clave*, nº 15-3, 551-570.
- Sánchez Barba, F. (2003). *El pop en el cine (1956-2002)*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Sánchez-Biosca, V. (2003). La memoria impuesta. Notas sobre el consumo actual de imágenes del franquismo. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, nº 11, 43-48.
- Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Sánchez-Biosca, V. (2007). Las culturas del tardofranquismo. *Ayer* 68, (4), 89-110.
- Sánchez-Biosca, V. (2010). Entre arcadía y barbarie. Figuras del campo en el cine de los años treinta. En A. Gómez Gómez, P. Poyato Sánchez (ed.). *Profundidad de campo, más de un siglo de cine rural en España (70-90)*. Girona: Luces de Gálibo.
- Sánchez-Castillo, S. (2012). Valores morales, empatía e identificación con los personajes de ficción. El universo representativo de “Cuéntame cómo pasó” (TVE). *Revista Mediterránea de Comunicación*, vol. 3, nº 2, 83-110.
- Sánchez Lopera, A. (2006). Ciencia, revolución y creencia en Camilo Torres: ¿una Colombia secular? *Nómadas*, nº 25, 241-258.
- Sánchez López, R. (1990). *Mujer española, una sombra de destino en lo universal. Trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Sánchez López, R. (2015). El cartel de cine en España a través de sus creadores. *Artigrama*, nº 3, 99-121.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Sánchez Noriega, J. L. (2014). Madrid. De la españolada desarrollista al cosmopolitismo de la movida. En F. García Gómez, G. M. Pavés (coord.), *Ciudades de cine (207-226)*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Sánchez Recio, G. (ed.) (1999). *El primer franquismo (1936-1959)*. Madrid: Editorial Marcial Pons.
- Sánchez Rodríguez, V. (2013). *La banda sonora musical en el cine español (1960-1969). La recreación de identidades femeninas a través de la música de cine en la filmografía española de los años sesenta*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Sánchez Silva, J. M<sup>a</sup>. (1952). *Un paleta en Londres*. Madrid: Editora Nacional.
- Sanz Ferreruela, F. (2013). De paisajes y baturros. La imagen de Aragón y los aragoneses en el audiovisual español. *Archivo de Filología Aragonesa (AFA)*, nº 69, 141-167.
- Sanz Romero, A. (2010). Hasta que la ley de divorcio nos separe... *Arbor, Ciencia, pensamiento y cultura*, nº CLXXXVI, 59-63.
- Saz Campos, I. (2004). *Fascismo y franquismo*. Valencia: Universitat de València.
- Saz Campos, I. (2008). Las culturas de los nacionalismos franquistas. *Ayer*, nº 71, 153-174.
- Seguin, J.-C. (1990). *Joselito: la voix inhumaine: du genre au corpus: du corpus à l'acteur*. Tesis doctoral. Bordeaux: Universidad de Bordeaux.
- Seguin, J.-C., Vanoye, F. (dir.) [1994] (2005). *Histoire du Cinéma Espagnol*. París: A. Colin.
- Serralta, F. (1990). Juan Rana homosexual. *Criticón*, nº 50, 81-92.
- Sestelo Longueira, E. (2006). *Antón García Abril: el camino singular de un humanista en la vanguardia, continuador de la cultura española de su tiempo*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Sestelo Longueira, E. (2007). *Antón García Abril, el camino de un humanista en la vanguardia*. Madrid: Fundación Autor (Sociedad General de Autores y Editores).

- Sierra i Fabra, J. (1973). *1962/72. Historia de la música pop (de los Beatles a hoy)*. Barcelona: Ediciones Unidas S.A.
- Smith, P. J. (2004). The Emotional Imperative: Almodóvar's *Hable con ella* and Televisión Española's *Cuéntame cómo pasó*. *MLN*, n° 119-2, 363-375.
- Sojo Gil, K. (2011). Éxodo rural y emigración al Madrid de los cincuenta. El caso de *Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde. *Quaderns*, n° 6, 103-113.
- Soper, K. (2005). Performing "Jiggs": Irish Caricature and Comedic Ambivalence toward Assimilation and the American Dream in George MacManus's *Bringing Up Father*. *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, 4 (2), 173-213, doi: 10.1017/S1537781400002565.
- Sotomayor Sáez, M<sup>a</sup> V. (1992). *La obra dramática de Carlos Arniches*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Subdirección General de Espectáculos de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos (1968). *Estudio del mercado cinematográfico español (1964-67)*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo.
- Subdirección General de Cinematografía de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos (1972). *Datos informativos cinematográficos. Años 1965-1970*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo.

## T

- Taibo I, P.I. (2002). *Un cine para un imperio. Películas en la España de Franco*. Madrid: Editorial Oberón.
- Tarazona, J., De Castro, J. (2011). *Los Beatles. Made in Spain. Sociedad y recuerdos en la España de los sesenta*. Lleida: Editorial Milenio Publicaciones S. L.
- Tellado, C. (1977). *¡Cuidado con el paleta!* Barcelona: Editorial Bruquera.
- Thompson, P. E. (2006). *The Triumphant Juan Rana: A Gay Actor of the Spanish Golden Age*. Toronto: University of Toronto Press.

- Thoreau, H.D. [1854] (2005). *Walden*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Torres, A. M. (1996). *Diccionario Espasa Cine Español*. Madrid: Espasa Calpe, S. A.
- Torres, A. M. (1997). *El cine español en 119 películas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Torrubiano Ripoll, J. (1926). *El divorcio vincular y el dogma católico*. Madrid: Javier Morata Editorial.
- Tranche, Rafael R., Sánchez-Biosca, V. (2006). *NO-DO, El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española.
- Triana-Toribio, N. (2003). *Spanish National Cinema*. London, New York: Routledge.
- Tusell, J. (1988). *La dictadura de Franco*. Madrid: Alianza Editorial.

## U

- UNALI S.L (1981). *Gran Enciclopedia Aragonesa (1981), tomo VIII*. Zaragoza: UNALI S.L.
- Uniespaña (1967). *Cinéma espagnol, 1967*. Madrid: Servicio para la Difusión del Cine Español en el Extranjero.
- Uría, J. (ed.) (2003). *La cultura popular en la España contemporánea: Doce Estudios*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Urrutia Gómez, J. (1984). *Imago litterae: cine, literatura*. Sevilla: Ediciones Alfar.

## V

- Valiente Fernández, C. (1998). La liberalización del régimen franquista: la Ley de 22 de julio de 1961 sobre derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer. *Historia Social*, n° 31, 45-65.
- Vallés Copeiro del Villar, A. (2000). *Historia de la política de fomento del cine español*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Vandaele, J. (2015). *Estados de Gracia: Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975)*. Leiden: Brill.

- Vaquerizo García, L. (2014). *La censura y el Nuevo Cine Español. Cuadros de realidad de los años sesenta*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Villa de Madrid* (1966), año V, nº 20-21.
- Villalba Sebastián, J. (2004). *Clemente Pamplona. Del primer plano al fundido en negro*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- Villamil-Acera, R. (2014). ¡Qué divertido es divorciarse!: La desentimentalización del divorcio en el teatro madrileño antes y después de la Segunda República. *Hispania*, vol. 97, nº 2, 233-243.
- Villegas López, M. (1991). *Aquel llamado nuevo cine español*. Madrid: Editorial J. C. Clementine.
- Vives, J. L. [1538] (1994). *De officio mariti. El oficio del marido*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- Vizcaíno Casas, F. (1966). *Diccionario del cine español (1896-1965)*. Madrid: Editorial Nacional.
- Vizcaíno Casas, F., Jordán, Á. A. (1988). *De la checa a la meca: una vida de cine*. Barcelona: Editorial Planeta.
- y esencias territoriales. Recuperado de: <[https://www.researchgate.net/publication/316600603\\_Cine\\_y\\_turismo\\_en\\_la\\_Costa\\_del\\_Sol\\_Retrato\\_de\\_unos\\_colonizados](https://www.researchgate.net/publication/316600603_Cine_y_turismo_en_la_Costa_del_Sol_Retrato_de_unos_colonizados)>.
- Zarza, V. (2001). Ilusión y Memoria. *ABC Cultural* (10/11/2011), 45.
- Zunzunegui, S. (1999). *El extraño viaje. El celuloide atrapado por la cola, o la crítica norteamericana ante el cine español*. Valencia: Ediciones Episteme S. L.
- Zunzunegui, S. (2005). *Los felices sesenta: aventuras y desventuras del cine español*. Barcelona: Editorial Paidós.

## W

- Wheeler, D. (2016). The future of nostalgia: revinciding Spanish actors and acting in and through *Cine de barrio*. En D. Allbritton, A. Melero, T. Whittaker, *Performance and Spanish Film* (142-158). Manchester: Manchester University Press.
- Wills, J. (1996). *Repetition in Latin poetry: figures of allusion*. Clarendon Press.

## Z

- Zaldívar García, Á. (2001). *Estética y estilo en la obra de Antón García Abril*. Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga.
- Zamarreño Aramendia, G. (2010). Cine y turismo en la Costa del Sol. Retrato de unos colonizados. Usos, costumbres





# Anexos



# Secuencialización de *La ciudad no es para mí* (versión DVD)

**Información comercial:** De 0 minutos 0 segundos a 0 minutos 29 segundos.

**1. Títulos de crédito (T.C.1).** De 0 minutos 29 segundos a 2 minutos 22 segundos.

**2. Prólogo (P.1).** De 2 minutos 23 segundos a 5 minutos 1 segundo.

**3. Secuencia 01 (S.01).** De 5 minutos 2 segundos a 8 minutos 18 segundos. Presentación de Calacierva y de Agustín Valverde.

- Escena 1. Espacio: Calacierva. Personajes: Habitantes del pueblo. Se mantiene la voz *over*. Acción: Planos diversos del pueblo. Mujer anunciando el nacimiento de un niño.
- Escena 2. Espacio: Iglesia de Calacierva. Personajes: *Luterio*, párroco, Venancio. Acción: *Luterio* comunica a Venancio que ha sido padre.

— Escena 3. Espacio: Calacierva. Personaje: Jeremías, el cartero. Acción: Recorre las calles del pueblo.

— Escena 4. Espacio: Campos de Calacierva. Personajes: Jeremías y Roque, el alcalde. Acción: El alcalde busca petróleo, Jeremías le entrega una carta del recaudador de impuestos.

— Escena 5. Espacio: Plaza de Calacierva. Personajes: Venancio, vecinos del pueblo. Acción: Venancio, como alguacil, anuncia la llegada del recaudador.

— Escena 6. Espacio: Exterior casa Agustín Valverde. Personajes: Vecina del pueblo. Acción: Una mujer sale de la casa.

**4. Secuencia 02 (S.02).** De 8 minutos 19 segundos a 10 minutos 2 segundos. Agustín hace trampas jugando a las cartas con el recaudador.

— Escena 7. Espacio: Bar de Calacierva. Personajes: Agustín, el recaudador de impuestos, el alcalde, el maestro,

Luterio, el cura, otros vecinos. Desaparece la voz *over*.  
Acción: Agustín y el recaudador juegan a las cartas.

**5. Secuencia 03 (S.03).** De 10 minutos 3 segundos a 18 minutos 19 segundos. Agustín se marcha de Calacierva.

- Escena 8. Espacio: Plaza de Calacierva. Personajes: Vecinos del pueblo. Acción: Un autobús con paquetes llega a la plaza.
- Escena 9. Espacio: Casa de Belén. Personajes: Agustín, Belén, la abuela de Belén. Acción: Agustín regala a Belén una máquina de tricotar. Se anuncia la partida.
- Escena 10. Espacio: Interior casa de Agustín. Personajes: Agustín, Venancio, alcalde, Belén, cura, maestro, vecinos del pueblo. Acción: Agustín hace la maleta. El alcalde acusa de engaño a Agustín y este da dinero al cura para que pague los recibos de la contribución de los vecinos.
- Escena 11. Espacio: Calle de Calacierva. Personajes: Agustín, el cura, el maestro, Belén, Venancio, vecinos del pueblo. Acción: Agustín sale de su casa y sube al autobús. Es despedido por todo el pueblo.
- Escena 12. Espacio: Autobús por calles de Calacierva. Personajes: Agustín, vecinos del pueblo. Acción: Agustín sube al autobús y este recorre las calles de Calacierva hasta que parte del pueblo.

**6. Secuencia 04 (S.04).** De 18 minutos 20 segundos a 26 minutos 56 segundos. Llegada de Agustín a Madrid. Periplo por la ciudad.

- Escena 13. Espacio: Estación de Atocha. Personajes: Agustín, viajeros. Acción: Agustín baja del tren y sale de la estación.
- Escena 14. Espacio: Exterior de la estación. Personajes: Agustín, hombres. Acción: A Agustín le ofrecen pensiones y buscarle un taxi.
- Escena 15. Espacio: Exterior de la estación. Personajes: Agustín, dos timadores. Acción: Sufre un intento de timo.

— Escena 16. Espacio: Exterior de la estación. Personajes: Agustín, guardia urbano, viandantes. Acción: Agustín intenta cruzar sin éxito la calle. Interviene el guardia urbano.

— Escena 17. Espacio: Calles de Madrid. Personajes: Agustín, un hombre. Acción: Agustín llega hasta un autobús y es obligado a subir.

— Escena 18. Espacio: Aeropuerto de Barajas. Personajes: Agustín, hombre anterior. Acción: Agustín explica que ha sido conducido al aeropuerto por error.

— Escena 19. Espacio: Interior casa de Agustín hijo. Personajes: Luchy, Sara, Filo. Acción: Sara se despide de su madre, que está haciendo gimnasia en la terraza (Aunque haya un cambio de espacio y esta escena pueda constituir otra secuencia, la incluimos en esta secuencia por estar insertada en el mismo bloque de escenas que conforman el periplo de Agustín. Supone un paréntesis en la línea del relato).

— Escena 20. Espacio: Autobús. Personajes: Agustín, hombre escenas 16 y 17, portero de la finca, Sara. Acción: Agustín baja del autobús y se dirige a la puerta de entrada del edificio donde vive su hijo.

— Escena 21. Espacio: Portal de la casa del hijo de Agustín. Personajes: Agustín, portero de la finca, Sara. Acción: Agustín llega al portal y es obligado a subir por la escalera de servicio. Sara sale.

**7. Secuencia 05 (S.05).** De 26 minutos 57 segundos a 40 minutos 06 segundos. Encuentro de Agustín con Luchy. Llegada de las marquesas y enfado de Luchy.

— Escena 22. Espacio: Interior de la casa. Personajes: Luchy, Filo. Acción: Luchy pregunta a Filo si todo está dispuesto para tomar el té.

— Escena 23. Espacio: Cocina y salón de la casa. Personajes: Agustín, Luchy, Filo. Agustín entra en la cocina y en el salón, donde es recibido por Luchy. Agustín tira los pollos por la terraza. Luchy llama por teléfono a una de las marquesas. Llegada de las marquesas y lectura de la carta.

- Escena 24. Espacio: Cocina. Personajes: Agustín, Filo. Acción: Agustín y Filo comen. Llamada telefónica de Ricardo.
- Escena 25. Espacio: Salón de la casa. Personajes: Agustín, Luchy, las dos marquesas. Acción: Agustín molesta a las marquesas y estas se marchan. Enfado de Luchy.

**8. Secuencia 06 (S.06).** De 40 minutos 07 segundos a 44 minutos 29 segundos. Aparición de Gusti. Encuentro de Agustín con su hijo y nieta.

- Escena 26. Espacio: Clínica. Personajes: Agustín hijo, voces de enfermeras. Acción: Agustín hijo está trabajando en la clínica, recibe una llamada de Sara.
- Escena 27. Espacio: Salón de la casa. Personajes: Agustín, Agustín hijo, Sara. Acción: Agustín se encuentra con su hijo y nieta.

**9. Secuencia 07 (S.07).** De 44 minutos 30 segundos a 47 minutos 56 segundos. Vida de Agustín en Madrid.

- Escena 28. Espacio: Supermercado. Personajes: Agustín, Filo, clientes. Acción: Agustín y Filo hacen la compra.
- Escena 29. Espacio: Calle. Personajes: Agustín, Filo, Sara, Gogo. Acción: Agustín conoce a Gogo.
- Escena 30. Espacio: Salón de la casa. Personajes: Agustín, Filo. Acción: Cambio del Picasso por el retrato de Antonia.

**10. Secuencia 08 (S.08).** De 47 minutos 57 segundos a 49 minutos 15 segundos. En Calacierva reciben carta de Agustín.

- Escena 31. Espacio: Calle de Calacierva. Personajes: Jeremías, vecinos del pueblo. Acción: Se recibe una carta de Agustín.
- Escena 32. Espacio: Interior ayuntamiento Calacierva. Personajes: Venancio, cura, alcalde, vecinos del pueblo. Acción: La carta es leída por Venancio ante los vecinos.

**11. Secuencia 09 (S.09).** De 49 minutos 16 segundos a 52 minutos 15 segundos. Agustín en el *pub*.

- Escena 33. Espacio: Un *pub*. Personajes: Agustín, Sara, Gogo, amigos de Sara. Acción: En un *pub* Agustín es retado a beber un combinado y después él les hace otro a los amigos de Sara.

**12. Secuencia 10 (S.10).** De 52 minutos 16 segundos a 57 minutos 28 segundos. Ricardo visita a Luchy y Sara confiesa que está enamorada.

- Escena 34. Espacio: Salón de la casa. Personajes: Luchy, Ricardo, Agustín. Sara. Acción: Ricardo visita a Luchy y la corteja. Cuando llegan Agustín y Sara, el primero echa a Ricardo.
- Escena 35. Espacio: Habitación de la casa. Personajes: Agustín, Filo. Acción: Recuperación del retrato de Antonia.
- Escena 36. Espacio: Salón de la casa. Personajes: Agustín, Sara. Acción: Sara confiesa a Agustín que está enamorada de Ricardo.

**13. Secuencia 11 (S.11).** De 57 minutos 29 segundos a 1 hora 5 minutos 48 segundos. Filo es acusada de ladrona.

- Escena 37. Espacio: Despacho de Agustín. Personajes: Agustín, Agustín hijo, Luchy, Sara, Filo. Acción: Agustín se enfrenta con su hijo. Acusan a Filo de haber robado dinero. Agustín da dinero a su padre.
- Escena 38. Espacio: Cocina de la casa. Personajes: Agustín y Filo. Acción: Filo confiesa haber robado el dinero y que está embarazada.

**14. Secuencia 12 (S.12).** De 1 hora 5 minutos 49 segundos a 1 hora 10 minutos 37 segundos. Embarazo y boda de Filo.

- Escena 39. Espacio: Mercado. Personajes: Agustín, Filo, Jenaro. Acción: Agustín acompaña a Filo a ver al huevero y le informa que se tiene que casar con ella.

- Escena 40. Espacio: Interior de una iglesia. Personajes: Agustín, Filo, Jenaro, madre de Jenaro, sacerdote, otras personas. Acción: Filo y Jenaro se casan.
- Escena 41. Espacio: Salón de la casa. Personajes: Agustín, Agustín hijo, Luchy, Sara. Acción: La familia espera la cena.
- Escena 42. Espacio: Cocina de la casa. Personajes: Agustín, Filo, Jenaro. Acción: Agustín reprocha a Filo que no les sirve la cena mientras Jenaro come.

**15. Secuencia 13 (S.13).** De 1 hora 10 minutos 38 segundos a 1 hora 14 minutos 29 segundos. Intento de infidelidad.

- Escena 43. Espacio: Clínica. Personajes: Agustín y su hijo. Acción: Agustín reconoce médicamente a su padre, a quien le da dinero. Agustín intenta hablar con su hijo. Ve por la ventana que Luchy entra en la clínica.
- Escena 44. Espacio: Pasillo de la clínica. Personajes: Luchy, personal sanitario. Acción: Luchy sale del ascensor y recorre un pasillo de la clínica.
- Escena 45. Espacio: Estancia de la clínica. Personajes: Agustín, Ricardo, enfermeras. Acción: Ricardo le dice a Agustín que ha llegado Luchy.
- Escena 46. Espacio: Pasillo de la clínica. Personajes: Luchy, Ricardo. Acción: Ricardo vuelve a cortejar a Luchy.
- Escena 47. Espacio: Consulta de la clínica. Personajes: Agustín, enfermera. Acción: Agustín escucha la conversación entre Luchy y Ricardo a través de un interfono. Esta escena contiene planos intercalados de Luchy y Ricardo hablando.

**16. Secuencia 14 (S.14).** De 1 hora 14 minutos 30 segundos a 1 hora 22 minutos 53 segundos. Luchy se arrepiente de su intento de infidelidad.

- Escena 48. Espacio: Salón de la casa. Personajes: Agustín hijo, Luchy. Acción: Agustín se marcha a trabajar, Luchy le pide que se quede.

- Escena 49. Espacio: Cafetería del Richmond. Personajes: Agustín, Ricardo. Acción: Agustín se enfrenta a Ricardo, quien se marcha de la cafetería.

- Escena 50. Espacio: Cafetería del Richmond. Personajes: Agustín, Luchy. Acción: Agustín reprende a Luchy por su intento de infidelidad.

- Escena 51. Espacio: Salón de la casa. Personajes: Agustín, Agustín hijo, Luchy. Acción: Agustín llega a casa y propone a Luchy salir, pero se quedan.

**17. Secuencia 15 (S.15).** De 1 hora 22 minutos 54 segundos a 1 hora 25 minutos 37 segundos. Escena con Jenaro y carta de Calacierva.

- Escena 52. Espacio: Cocina de la casa. Personajes: Filo, Jenaro, Agustín. Acción: Escena de celos de Jenaro, quien decide que se muden a otra casa.

- Escena 53. Espacio: Salón de la casa. Personajes: Agustín, Sara. Acción: Llega una carta de Calacierva y Sara lee que van a dedicarle una calle a Agustín.

**18. Secuencia 16 (S.16).** De 1 hora 25 minutos 38 segundos a 1 hora 33 minutos 8 segundos. Agustín retorna a Calacierva y homenaje público.

- Escena 54. Espacio: Calle de Calacierva. Personajes: Agustín, su familia, vecinos del pueblo. Acción: Inauguración de la calle dedicada a Agustín.

- Escena 55. Espacio: Casa de Agustín. Personajes: Agustín, el alcalde, Venancio, Jeremías, el cura, el maestro, Belén, otros vecinos. Acción: Los vecinos del pueblo le llevan animales y comida a Agustín. Belén le lleva un suéter.

- Escena 56. Espacio: Calle de la casa de Agustín. Personajes: Agustín, vecinos del pueblo, grupo folclórico de jotas. Acción: Agustín y los demás salen a la calle, donde le cantan y bailan un par de jotas.

**19. Títulos de crédito finales (TC.2).** Se limitan a la palabra “Fin”.

## ANEXO N° 2

# Fichas técnicas

### FICHA 1

#### *La ciudad no es para mí* (1966)

Título original:	<i>La ciudad no es para mí</i>
Cartel:	Jano (Francisco Fernández-Zarza Pérez)
<b>Datos de producción</b>	
Año de producción:	1965
Producción:	Pedro Masó P.C., Filmayer
Productor:	Pedro Masó
Jefe de Producción:	José Alted
Ayudante de Producción:	Ángel Masó
Secretaría de Rodaje:	María Teresa Ramos
Regidor:	José Garijo
Fecha de estreno:	15/03/1966
Clasificación:	Mayores de 14 años
Género:	Comedia
Nacionalidad:	España
Países participantes:	España
Presupuesto:	6.074.738 pesetas
Localizaciones:	Madrid, Loeches (Madrid)
Idioma:	Castellano
Duración:	93 minutos

<b>Datos de distribución</b>	
Número espectadores:	4.296.281
Premios:	El actor Paco Martínez Soria obtuvo el Premio Fotogramas de Plata al mejor intérprete de cine español de 1966 por esta película.
<b>Ficha técnica</b>	
Dirección:	Pedro Lazaga
Ayudante de dirección:	Sinesio Isla
Argumento:	Basada en <i>La ciudad no es para mí</i> (Fernando Ángel Lozano, pseudónimo de Fernando Lázaro Carreter).
Guion:	Pedro Masó, Vicente Coello
Decorados:	Antonio Simont
Construcción Decorados:	Tomás Fernández
Atrezzo:	J. Mateos
Música:	Antón García Abril
Conjunto Musical:	Los Shakers
Dirección artística:	Juan Antonio Simont Guillén
Ayudante Decoración:	Luciano Arroyo

Sonido:	Klangfilm
Jefe de Sonido:	Jaime Torrens
Operador de Sonido:	Juan Otero, Arturo García
Fotografía:	Juan Mariné
Foto-fija:	José Salvador
Ayudante de Cámara:	Domingo Solano
Segundo operador:	Miguel Agudo
Montaje:	Alfonso Santacana
Ayudante Montaje:	Alicia Castillo
Secretaria de rodaje:	María Teresa Ramos
Regidor:	José Garijo
Maquillaje:	Paloma Fernández
Ayudante Maquillaje:	María Elena García
Peluquería:	María Luisa del Campo
Vestuario:	H. Cornejo
Vestuario Srta. Doris Coll	Matías Montero
Vestuario Srta. Galbó	Nanette
Sastra:	María Teresa Iglesias
Formato:	35mm.

Color/blanco y negro:	Blanco y negro.
Laboratorio:	Fotofilm S. A.
Estudios:	Sevilla Films S. A.
<b>Ficha artística</b>	Paco Martínez Soria: Agustín Valverde. Doris Coll: Luchy. Eduardo Fajardo: Agustín Valverde hijo (Gusti). Cristina Galbó: Sara. Gracita Morales: Filo. Alfredo Landa: Jenaro. José Sacristán: Venancio. Margot Cottens: Geno, marquesa. María Luisa Ponte: Carolina, marquesa. Sancho Gracia: Ricardo Torres. Marta Baizán: Belén. Luis Varela: Gogo. Manuel Gómez Bur: Guardia de tráfico. Ángel Calero: Roque, alcalde. Manuel Tejada: Cura. Valentín Tormos: Jeremías. Venancio Muro: Timador. José Sazatornil: Pluriempleado. Gregorio Alonso: Maestro.



## FICHA 2

*¿Qué hacemos con los hijos?* (1966)

Título original:	<i>¿Qué hacemos con los hijos?</i>	Decorados:	Antonio Simont
Cartel:	Jano (Francisco Fernández-Zarza Pérez)	Construcción decorados:	Tomás Fernández
<b>Datos de producción</b>		Sonido:	Klangfilm
Año de producción:	1967	Jefe de sonido:	Jaime Torrens
Producción:	Pedro Masó P.C. Filmayer Producción	Operador de sonido:	Juan Otero, Arturo García
Productor:	Pedro Masó	Fotografía:	Juan Mariné
Jefe de producción:	José Alted	Foto-fija:	José Salvador
Ayudante de producción:	Leandro Iglesias	Ayudante de cámara:	Domingo Solano
Fecha de estreno:	26/03/1967. Cines: Palacio de la Prensa, Progreso, Bilbao y Velázquez (Madrid).	Segundo operador:	Miguel Agudo
Clasificación:	Mayores 18 años	Montaje:	Alfonso Santacana
Género:	Comedia	Ayudante de montaje:	Alicia Castillo
Nacionalidad:	España	Maquillaje:	Carlos Nin
Países participantes:	España	Ayudante de maquillaje:	Marina Pavía
Presupuesto:	7.512.184 pesetas	Peluquería:	Ester Martín
Localizaciones:	San Sebastián de los Reyes, Madrid, Maternidad de la Ciudad Sanitaria La Paz	Vestuario:	H. Cornejo
Idioma:	Castellano	Formato:	35 mm.
Duración:	95 minutos	Color/blanco y negro:	Blanco y negro
<b>Datos de distribución</b>		Estudios:	Sevilla Films
Número espectadores:	1.772.155	<b>Ficha artística:</b>	Paco Martínez Soria: Antonio Martínez Mercedes Vecino: María Irán Eory: Luisa Pepe Rubio: Juan María José Goyanes: Paloma Emilio Gutiérrez Caba: Antonio Alfredo Landa: Enrique Lina Morgan: Remedios Manolo Gómez Bur: Sr. Cotufa Rafael López Somoza: Ceferino José Sazatornil: Taxista "Vinagre" Sancho Gracia: José Margot Cottens: Clienta simula embarazo José Sacristán: El "Orejas" Esperanza Roy: Lola
<b>Ficha técnica</b>			
Dirección:	Pedro Lazaga		
Ayudante de dirección:	José Luis P. Tristán		
Argumento:	Basada en <i>¿Qué hacemos con los hijos?</i> (Carlos Llopis)		
Guión:	Pedro Masó, Vicente Coello		
Música:	Antón García Abril		
Conjunto Musical:	Los Exóticos.		
Dirección artística:	Carlos Viudes		

## FICHA 3

*El turismo es un gran invento* (1968)

Título original:	<i>El turismo es un gran invento</i>	Sonido:	Klangfilm
<b>Datos de producción</b>		Jefe de sonido:	Jaime Torrens
Año de producción:	1968	Operador de sonido:	Rogelio Armada, Arturo García
Producción:	Pedro Masó P.C., Filmayer S. A.	Fotografía:	Juan Mariné
Productor:	Pedro Masó	Foto-fija:	José Salvador
Jefe de producción:	José Alted	Ayudante de cámara:	Domingo Solano
Ayudante de producción:	Ángel Masó.	Auxiliar de cámara:	Ángel González
Auxiliar de producción:	Leandro Iglesias	Montaje:	Alfonso Santacana
Fecha de estreno:	05/03/1968	Ayudante de montaje:	Alicia Castillo
Clasificación:	Mayores de 18 años	Auxiliar de montaje:	Pilar Millán
Género:	Comedia	Secretaria de rodaje:	M <sup>a</sup> Teresa Ramos
Nacionalidad:	España	Regidor:	Carlos Orengo
Países participantes:	España	Maquillaje:	Carlos Nin
Localizaciones:	Madrid, Marbella, Torremolinos, Torrelaguna, Valdemoro, Talamanca, Torremocha, Aigua Blava, Benidorm, Salou, La Junquera, Mazarrón, Tossa, Bagur, Tarragona, Barcelona, Alicante.	Ayudante de maquillaje:	Marina Pavía
Idioma:	Castellano	Peluquería:	Concepción Cano
Duración:	92 minutos	Vestuario:	H. Cornejo. El Corte Inglés
<b>Datos de distribución</b>		Sastra:	M <sup>a</sup> Teresa Iglesias
Número espectadores:	2.259.725	Formato:	35 mm.
<b>Ficha técnica</b>		Color/blanco y negro:	Color. Eastmancolor
Dirección:	Pedro Lazaga	Laboratorio:	Cinematiraje Riera
Ayudante de dirección:	José Luis P. Tristán	Estudios:	Sevilla Films
Argumento:	Original	<b>Ficha artística</b>	Paco Martínez Soria: Benito Requejo José Luis López Vázquez: Basilio Ingrid Spaey: Helga (Buby Girls) Rafael López Somoza: Marcial Antonio Ozores: Alejo Margot Cottens: Remedios María Luisa Ponte: Antonia Erasmus Pascual: Pepe Jesús Guzmán: Turista Beni Deus: Vecino pueblo Adriano Domínguez: Secretario ministerio Francisco Camoiras: Silverio
Guión:	Pedro Masó, Vicente Coello		
Música:	Antón García Abril		
Conjunto Musical:	Cumbres del Moncayo y Eduardo Aladrén		
Dirección artística:	Juan Antonio Simont Guillén		
Decorados:	Antonio Simont		
Construcción decorados:	Tomás Fernández		

## FICHA 4

***Abuelo Made in Spain*** (1969)

Título original:	<i>Abuelo Made in Spain</i>	Fotografía:	Juan Mariné
<b>Datos de producción</b>		Foto-fija:	José Salvador
Año de producción:	1969	Operador:	José Delgado
Producción:	Pedro Masó P. C., Filmayer S. A.	Ayudante de cámara:	Domingo Solano
Jefe de producción:	José Alted	Segundo operador:	Miguel Agudo
Productor:	Pedro Masó	Montaje:	Alfonso Santacana
Ayudante de producción:	Ángel Masó Lobo	Ayudante de montaje:	Alicia Castillo
Fecha de estreno:	18/03/1969	Auxiliar de montaje:	Pilar Millán
Género:	Comedia	Auxiliar de montaje:	Pilar Millán
Nacionalidad:	España	Regidor:	Carlos Orengo
Países participantes:	España	Maquillaje:	María de Elena
Localizaciones:	Madrid, Talamanca, Navacerrada, Lisboa, Estoril, Cascais	Ayudante de maquillaje:	Tomy de Benito
Idioma:	Castellano	Peluquería:	Ester Gutiérrez
Duración:	90 minutos	Vestuario:	Carrusel, El Corte Inglés, Cornejo
<b>Ficha técnica</b>		Sastra:	M <sup>a</sup> Teresa Iglesias
Dirección:	Pedro Lazaga	Formato:	35 mm.
Ayudante de dirección:	José Luis P. Tristán	Color/blanco y negro:	Color. Eastmancolor
Argumento:	Original	Laboratorio:	Fotofilm Madrid, S. A.
Guion:	Pedro Masó, Vicente Coello	<b>Ficha artística:</b>	Paco Martínez Soria: Marcelino Mónica Randall: Nieves Mabel Karr: Visitación Florinda Chico: Matilde Valeriano Andrés: Teo Carmen Lozano: Cándida Rafaela Aparicio: María Manuel de Blas: Alberto Adriano Domínguez: Marido de Visitación Rafael López Somoza: Comisario José Ramón Muñoz: Antoine
Música:	Antón García Abril		
Conjunto Musical:	Los Gritos		
Dirección artística:	Carlos Viudes		
Decorados:	Carlos Viudes		
Construcción decorados:	Tomás Fernández		
Sonido:	José Nogueira		

## FICHA 5

***¡Se armó el belén!*** (1969)

Título original:	<i>¡Se armó el belén!</i>
Cartel:	Jano (Francisco Fernández-Zarza Pérez)
<b>Datos de producción</b>	
Año de producción:	1969
Producción:	Hidalgo P.C.
Productor:	Andrés Velasco
Ayudante de producción:	José Luis Rubio
Fecha de estreno:	14 / 10/1969 en Sevilla 23/03/1970 en Madrid
Género:	Comedia
Nacionalidad:	España
Países participantes:	España
Localizaciones:	Colegio de San Estanislao de Kostka (Madrid), Parroquia de San Damián (Madrid), Iglesia del Colegio del Pilar (Madrid), Ermita de Nuestra Señora de la Paz (Alcobendas).
Idioma:	Castellano
Duración:	97 minutos
<b>Datos de distribución</b>	
Número espectadores:	1.370.481.
Premios:	Premios Sindicales de Cinematografía: Premio al equipo artístico

<b>Ficha técnica</b>	
Dirección:	José Luis Sáenz de Heredia
Ayudante de dirección:	Ricardo Sáenz de Heredia
Argumento:	Original
Guion:	José Luis Sáenz de Heredia, Rafael J. Salvia.
Música:	Ángel Arteaga
Conjunto Musical:	Grupo Sensación 2000
Dirección artística:	Enrique Alarcón
Construcción decorados:	Juan García
Sonido:	Estudios Roma S. A.
Jefe de sonido:	José María San Mateo
Fotografía:	Michel Kelber
Foto-fija:	Luis Ruiz Ruiz
Ayudante de cámara:	Luis Berraquero
Montaje:	Antonio Ramírez
Ayudante de montaje:	Federico Vich
Regidor:	Francisco Yagüe
Maquillaje:	Miguel Sesé
Ayudante de maquillaje:	Mercedes Guillot
Vestuario:	Peris Hermanos
Formato:	35 mm.

Color/blanco y negro:	Color. Eastmancolor. Panorámica.
Laboratorio:	Fotofilm Madrid S. A.
Estudios:	Estudios Ballesteros S.A.
<b>Ficha artística:</b>	<p>Paco Martínez Soria: don Mariano  Germán Cobos: don José  Rafael López Somoza: Sebastián  Julia Caba Alba: Joaquina  Jesús Aristu: don Melchor  IranEory: Cari  Javier Loyola: don Emilio  Ángel de Andrés: contratista  Manuel Alexandre: Leandro  Erasmus Pascual: Marcelino  Valentín Tormos: Genaro  Fernando Noguera: padre Ramírez  José Sepúlveda: dueño del almacén Rafael  J. Salvia: conferenciante  Carmen Martínez Sierra: doña Lupe  Jesús Guzmán: Agustín  Luis Marín: Ramiro</p>

Alberto Fernández: Paco Rosa Fontana: Maruja Antonio Alfonso: Ramón Carmen García Cervera: Lima Francisco Sanz: objetante. Fernán Tejela: Nacho Marisa Porcel: señora Francisco Guijar: Andrés Felipe Valdés: quiosquero Montserrat Laguna: Sole Carlos Garrido: Felipe Juan Margallo: Paquito Pilar Vela: clienta pescadería Germán Algora: director equipo televisión Herminia Tejela: señora Jesús Fernández: joven del barrio Antonio del Real: espectador Mariano Bardera: vecino Toni de Mosul: regidor de televisión Iván Almagro: Bernardino Manuel Toscano: Germán
---

## FICHA 6

***Don erre que erre* (1970)**

Título original:	<i>Don erre que erre</i>
Cartel:	Jano (Francisco Fernández-Zarza Pérez)
<b>Datos de producción</b>	
Año de producción:	1970
Producción:	Hidalgo S. A., Andrés Velasco, Filmayer Producción
Productor:	Andrés Velasco
Jefe de producción:	Andrés V. Rubio
Fecha de estreno:	21/09/1970
Clasificación:	No recomendada para menores de 12 años
Género:	Comedia
Nacionalidad:	España
Países participantes:	España

Localizaciones:	Madrid, Alcalá de Henares, Olmeda de la Fuente
Idioma:	Castellano
Duración:	92 minutos
<b>Datos de distribución</b>	
Premios:	Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo. Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo al mejor actor de reparto (Tomás Blanco).
<b>Ficha técnica</b>	
Dirección:	José Luis Sáenz de Heredia
Ayudantes de dirección:	Luis Ligeró, José Luis Rubio
Argumento:	Original
Guión:	José Luis Sáenz de Heredia, Rafael J. Salvia

Música:	Ángel Arteaga
Decorados:	Enrique Alarcón
Construcción decorados:	Lega-Michelena, S. L.
Sonido:	José María San Mateo
Fotografía:	Federido G. Larraya
Foto-fija:	César Cruz
Operador:	José García Galisteo
Ayudante de cámara:	Julio Burgos
Segundo operador:	José García Galisteo
Montaje:	Antonio Ramírez de Loaysa
Ayudante de montaje:	Federico Vich
Secretaria de rodaje:	Carmen Salas
Regidor:	Federico del Toro
Maquillaje:	Juana Culell
Peluquería:	Julia González
Vestuario:	Peris Hermanos
Color/blanco y negro:	Color. Eastmancolor
Laboratorio:	Fotofilm Madrid, S. A.
<b>Ficha artística:</b>	Paco Martínez Soria: Rodrigo Quesada Mari Carmen Prendes: Luisa José Sacristán: Valentín Serrano Josele Román: Marisa Pepe Rubio: periodista y narrador Patricia Nigel: reportera gráfica Tomás Blanco: Tomás Briceño Guillermo Marín: Marqués de San Tórtolo Valeriano Andrés: Santiago Padrón Alfonso del Real: Fontán

Manuel Alexandre: Raimundo
Jesús Guzmán: Ruiz
José María Escuer: doctor Alonso
Rafael Hernández: empleado gasolinera
Alberto Fernández: tendero y vecino
Serafín García Vázquez: interventor
Antonio Alfonso: Felipe
Félix Dafaue: Antonio
Luis San Martín: Cosme
José María Tasso: periodista
Santiago Rivero: Monsieur Leducq
Xan das Bolas: Guardia Civil
Carmen Guardón: Taberneria
José Guijarro: Amadeo
María de la Riva: Irene
José Luis Manrique: Sánchez
Carmen Porcel: señora banco
Carmen García Cervera: secretaria de Briceño
Roberto Cruz: sepulturero
Pedro Rodríguez de Quevedo: consejero
Eduardo Puceiro: sacerdote
Maruja Argota: secretaria de don Santiago
Guillermo Carmona: guardia
Germán Algora: guardia
José Mata: conductor de la furgoneta
Santiago Elices: ayudante
José González: guardia civil
Francisco Ayuste: periodista
Félix Martín: comisario
Juan Miguel Martín: guardia
Rafael de Penagos: periodista y narrador, presidente general del Banco Universal

## FICHA 7

***Hay que educar a papá* (1971)**

Título original:	<i>Hay que educar a papá</i>	Construcción decorados:	Lega- Michelena, S. L.
Cartel:	Jano (Francisco Fernández-Zarza Pérez)	Sonido:	José María San Mateo
<b>Datos de producción</b>		Fotografía:	Manuel Rojas
Año de producción:	1971	Foto-fija:	José Salvador
Producción:	Hidalgo S. A., Andrés Velasco, Filmayer S. A.	Ayudante de cámara:	Luis Berraquero
Productor:	Andrés Velasco	Segundo operador:	Miguel Agudo
Jefe de producción:	José Luis Rubio	Montaje:	Alfonso Santacana
Ayudante de producción:	Francisco J. Tudela	Ayudante de montaje:	María Elisa Valero
Fecha de estreno:	23/03/1971	Secretaria de rodaje:	Consuelo Alfaya
Clasificación:	No recomendada menores de 13 años	Regidor:	Francisco Yagüe
Género:	Comedia	Maquillaje:	María de Elena
Nacionalidad:	España	Ayudante de maquillaje:	Alejandro Millón
Países participantes:	España	Peluquería:	Consuelo Zahonero
Localizaciones:	Madrid, Tenerife	Vestuario:	Cornejo
Idioma:	Castellano	Color/blanco y negro:	Color. Sistema PAL de grabación del color
Duración:	88 minutos	Laboratorio:	Fotofilm Madrid, S. A.
<b>Datos de distribución.</b>		Estudios:	Estudios Roma, S. A.
Número espectadores:	1.556.985	<b>Ficha artística:</b>	Paco Martínez Soria: Severiano Paredes Julia Caba Alba: Venancia Antón Marta Baizán: Julia Paredes José María Guillén: Esteban Helga Liné: Ani Jaime de Mora y Aragón: conde de Ronda Manuel Velasco: Toni Máximo Valverde: Daniel Ramos Rafael López Somoza: Isidro Rafaela Aparicio: Felisa Emilio Laguna: Alberto, mayordomo Rosa Fontana: Profesora de francés Erasmus Pascual: amigo de Severiano María Isbert: Profesora de inglés Luis Barbero: amigo de Severiano
<b>Ficha técnica.</b>			
Dirección:	Pedro Lazaga		
Ayudante de dirección:	José Luis Pérez Tristán		
Argumento:	Basada en la adaptación de Paco Martínez Soria y Francisco Prada de la comedia <i>La educación de los padres</i> de José Fernández del Villar		
Guion:	Vicente Coello, Mariano Ozores		
Música:	Antón García Abril		
Dirección artística:	Eduardo Torre de la Fuente		
Decorados:	Eduardo Torre de la Fuente		

## FICHA 8

***El padre de la criatura* (1972)**

Título original:	<i>El padre de la criatura</i>
Cartel:	Jano (Francisco Fernández-Zarza Pérez)
<b>Datos de producción</b>	
Año de producción:	1972
Producción:	Filmayer S. A., Estudios Cine Roma
Productor:	Jesús R. Folgar
Ayudante de producción:	Manuel Sánchez
Fecha de estreno:	13/03/1972
Género:	Comedia
Nacionalidad:	España
Países participantes:	España
Localizaciones:	Madrid
Idioma:	Castellano
Duración:	89 minutos
<b>Ficha técnica</b>	
Dirección:	Pedro Lazaga
Ayudante de dirección:	José Luis P. Tristán
Argumento:	Basada en <i>La cigüeña dijo sí</i> de Carlos Llopis
Guión:	Vicente Coello, Mariano Ozores
Música:	Antón García Abril
Dirección artística:	Eduardo Torre de la Fuente
Decorados:	Eduardo Torre de la Fuente
Construcción decorados:	Decoraciones Cinematográficas, S. L.
Sonido:	José M <sup>a</sup> Mateo, Ángel G. Cornejo
Fotografía:	Manuel Rojas
Foto-fija:	Manuel Martínez

Ayudante de cámara:	Salvador G. Calle
Segundo operador:	Miguel Agudo
Montaje:	Alfonso Santacana
Ayudante de montaje:	Alicia Castillo
Auxiliar de montaje:	Pilar Millán
Regidor:	Federico del Toro
Maquillaje:	Carlos Paradela
Ayudante de maquillaje:	Rafael Berraquero
Peluquería:	Romana González
Vestuario:	Cornejo
Sastra:	Esperanza Luzón
Color/blanco y negro:	Color. Eastmancolor
Estudios:	Estudios Cinematográficos Roma, S. A.
<b>Ficha artística:</b>	Paco Martínez Soria: Eduardo Contreras Florinda Chico: Antonina María José Goyanes: Pili José Sacristán: Claudio Caminero Manuel Zarzo: Taxista Mirta Miller: Elisa Mary Paz Pondal: Cuchi Rafael López Somoza: doctor Federico María Luisa Ponte: vecina, esposa de Ramón Ricardo Merino: Alfredo Venancio Muro: Conductor del motocarro Erasmus Pascual: vecino, administrador Rafaela Aparicio: Doña Catalina



## FICHA 9

***El abuelo tiene un plan*** (1973)

Título original:	<i>El abuelo tiene un plan</i>
Cartel:	Jano (Francisco Fernández-Zarza Pérez)
<b>Datos de producción</b>	
Año de producción:	1973
Producción:	Filmayer Producción, Estudios Roma, S. A.
Productor:	Jesús R. Folgar
Ayudante de producción:	Manuel Sánchez
Fecha de estreno:	29/08/1973. Palacio de la Música.
Clasificación:	Tolerada
Género:	Comedia
Nacionalidad:	España
Países participantes:	España
Localizaciones:	Madrid
Idioma:	Castellano
Duración:	90 minutos
<b>Ficha técnica</b>	
Dirección:	Pedro Lazaga
Ayudante de dirección:	José Luis P. Tristán
Argumento:	Basada en <i>Cosas de papá y mamá</i> de Alfonso Paso
Guion:	Vicente Coello, Mariano Ozores, José A. Daza
Música:	Antón García Abril
Dirección artística:	Eduardo T. de la Fuente
Ayudante Decorados:	Horacio Rodríguez
Construcción decorados:	Decoraciones Generales, S. A.

Jefe de sonido:	José M. San Mateo
Fotografía:	Manuel Rojas
Foto-fija:	Manuel Martínez
Ayudante de cámara:	Salvador G. Calle
Segundo operador:	Manuel Agudo
Montaje:	Alfonso Santacana
Ayudante de montaje:	Alicia Castillo
Auxiliar de montaje:	Pilar Millán
Regidor:	Manuel Muñoz
Maquillaje:	Emilio Puyol
Ayudante de maquillaje:	Carlos Moreno
Peluquería:	Mercedes Guillot
Vestuario:	Cornejo
Sastra:	Esperanza Luzón
Formato:	35 mm.
Color/blanco y negro:	Color. Eastmancolor
Laboratorio:	Fotofilm Madrid S. A.

<b>Ficha artística:</b>	Paco Martínez Soria: Leandro Cano Isabel Garcés: Elena José Sacristán: Julio Maruja Bustos: Mercedes Manuel Zarzo: Manolo Elvira Quintillá: Laura Guadalupe Muñoz Sampedro: Amalia Nuria Gimpera: Beatriz Emilio Laguna: Camarero Valeriano Andrés: Camarero hotel
-------------------------	---

## FICHA 10

***El calzonazos*** (1974)

Título original:	<i>El calzonazos</i>	Guion:	Vicente Coello, Mariano Ozores
Cartel:	Jano (Francisco Fernández-Zarza Pérez)	Música:	Gregorio García Segura
<b>Datos de producción</b>		Dirección artística:	Eduardo Torre de la Fuente
Año de producción:	1974	Fotografía:	Manuel Rojas
Producción:	Filmayer Producción, Estudios Roma	Segundo operador:	Ricardo Andrés
Productor:	Jesús R. Folgar	Montaje:	Antonio Ramírez de Loaysa
Ayudante de producción:	Ángel Masó	Ayudante de montaje:	Cori Cáceres
Fecha de estreno:	15/06/1974. Palacio de la Música	Formato:	35 mm.
Género:	Comedia	Color/blanco y negro:	Color
Nacionalidad:	España	<b>Ficha artística:</b>	Paco Martínez Soria: Juan Florinda Chico: Matilde María Kosty: Regina Emilio Gutiérrez Caba: Paquito Luis Varela: Felipe Emilio Laguna: Bautista Guadalupe Muñoz Sampedro: Doña Mag- dalena Alfonso del Real: Don Arturo Antonio Ferrandis: Antonio Laly Soldevilla: Carlota Alfredo Mayo: Héctor Goizueta
Países participantes:	España		
Localizaciones:	Madrid		
Idioma:	Castellano		
Duración:	93 minutos		
<b>Datos de distribución</b>			
Número espectadores:	1.219.140		
Dirección:	Mariano Ozores		
Argumento:	Basada en <i>La locura de don Juan</i> de Carlos Arniches		

## FICHA 11

***El alegre divorciado* (1976)**

Título original:	<i>El alegre divorciado</i>
Cartel:	Jano (Francisco Fernández-Zarza Pérez)
<b>Datos de producción</b>	
Año de producción:	1975
Producción:	Estudios Roma, Filmayer Producción, Producciones Orfeo, S. A. (México)
Productor:	Agustín Gómez
Productores ejecutivos	Jesús R. Folgar, Gonzalo Elvira
Ayudante de producción:	Gonzalo Elvira Álvarez, Gustavo Aceves, Mario Rosado
Fecha de estreno:	26/05/1976
Clasificación:	Mayores de 13 años
Género:	Comedia
Nacionalidad:	España, México
Países participantes:	España, México
Localizaciones:	Madrid, México D. F., Acapulco
Idioma:	Castellano
Duración:	98 minutos
<b>Datos de distribución</b>	
Número espectadores:	677.664
<b>Ficha técnica</b>	
Dirección:	Pedro Lazaga
Argumento:	Basada en <i>Anacleto se divorcia</i> de P. Muñoz Seca y P. Pérez Fernández.
Guion:	Vicente Coello, Mariano Ozores, Alfonso Paso
Música:	Antón García Abril

Conjunto Musical:	Mariachi Olímpico Azteca
Decorados:	Raúl Cárdenas
Sonido:	Estudios Cinematográficos Roma, S. A.
Jefe de sonido:	Ángel G. Conejo
Operador de sonido:	Francisco Guerrero
Fotografía:	Fernando Colín
Foto-fija:	Carlos Rodríguez
Operador:	Agustín Lara
Montaje:	Alfonso Santacana
Ayudante de montaje:	Alicia Castillo Rogelio Zúñiga
Auxiliar de montaje:	Pilar Millán
Maquillaje:	Antonio Ramírez
Ayudante de maquillaje:	Guillermina Oropeza
Peluquería:	M <sup>a</sup> Ángeles Rico
Formato:	35 mm.
Color/blanco y negro:	Color. Eastmancolor
Laboratorio:	Fotofilm Madrid S. A. T.V. Cine, S. A. (México)
Estudios:	Estudios América S. A. (México)
<b>Ficha artística:</b>	Paco Martínez Soria: Ramón Pozuelo Florinda Chico: Socorro Norma Lazareno: Gloria José Ángel Espinosa "Ferrusquilla": Gonzalitos Carlos Luján: Carlos Pozuelo Pancho Córdova: Don Felipe Carlos Bravo y Fernández: El Finisterre

