

Departamento de Historia del Arte y Filosofía
Máster en Teoría e Historia del Arte y Gestión Cultural

FAMILIA SOLO HAY UNA

El control de los medios de comunicación audiovisuales y la
evolución del modelo de familia tradicional defendido en el cine
español durante el franquismo

Trabajo de Fin de Máster realizado por
Patricia Luis Ruiz

bajo la supervisión del profesor
Enrique Ramírez Guedes

Julio 2024

A Valeria.
Mi persona favorita en el mundo mundial.
Eres una super campeona.

A mí.
Porque sé que desde la Luna me miran con orgullo.

Índice

1. Introducción	5
1.1. Objetivos	7
1.2. Metodología y proceso de trabajo	8
1.3. Estado de la cuestión.....	10
2. Los medios de comunicación audiovisuales durante el franquismo	12
2.1. Radio	14
2.2. Televisión.....	15
2.3. No-Do	16
3. Cine: propaganda y adoctrinamiento	18
3.1. El poder del medio cinematográfico	18
3.2. Censura: el ‘Código de Sevilla’	19
3.3. Las temáticas en las películas españolas durante el franquismo.....	21
3.3.1. Cine histórico, político y militar.....	21
3.3.2. Cine costumbrista	22
3.3.3. Drama y comedia.....	23
3.4. Películas de Interés Nacional	23
4. Familia solo hay una	24
5. Familias de película	26
5.1. Los cuarenta: la inmediata posguerra	26
5.1.1. Raza, José Luis Sáenz de Heredia (1941).....	27
5.1.2. Porque te vi llorar, Juan de Orduña (1941)	32
5.1.3. La aldea maldita, Florián Rey (1942).....	37
5.2. Los cincuenta: los españoles aspiran a algo más	41
5.2.1. Esa pareja feliz, Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga (1951)	

5.2.2.	Marcelino, pan y vino, Ladislao Vajda (1955).....	46
5.2.3.	La vida por delante (1958) y La vida alrededor (1959), Fernando Fernán Gómez.....	50
5.3.	Los sesenta: España es otra.....	54
5.3.1.	Maribel y la extraña familia, José María Forqué (1960).....	56
5.3.2.	La gran familia, Fernando Palacios (1962)	60
5.3.3.	La familia y uno más, Fernando Palacios (1965)	63
6.	Conclusiones.....	68
7.	Bibliografía y webgrafía.....	70
8.	Filmografía	75

1. Introducción

Tras la victoria del bando nacional en la Guerra Civil y ante un sentimiento generalizado de desesperanza en la población española, Francisco Franco actúa como un enviado de Dios para devolver la grandeza a una nación desprestigiada por la ineptitud socialista y republicana. Con el nacional catolicismo, el amor a la Patria y a Dios se convierten en principales motores de un gobierno dictatorial, que impone estos dos valores en los españoles, con ningún tipo de derecho a emitir la más mínima queja o duda. Como si de un representante de la divinidad en la tierra se tratara, la palabra del Caudillo actúa como un dogma que la población debe creer, obedecer e interiorizar. Es cierto que tampoco tienen otra opción.

Las dos fuerzas más influyentes durante este período de la historia de España están constituidas, en un primer momento y cambiando con el paso de los años, por la Falange y la Iglesia. La primera aporta al movimiento sublevado una base ideológica que comienza a tambalearse con la victoria de los Aliados en la Segunda Guerra Mundial. Este acontecimiento obliga a Francisco Franco a retirar de la imagen que España había proyectado hacia el exterior cualquier símbolo susceptible de ser relacionado con el fascismo del Eje. La Iglesia, por su parte, debido al anhelo del General por recuperar la grandeza del Imperio Español en época de los Reyes Católicos, permanece inamovible por cuatro décadas como gran autoridad de la dictadura. Es cierto que desde la mitad de los años cincuenta comienza a perder influencia, pero no se deba a una pérdida de fe por parte de los españoles. Es la consecuencia de las nuevas formas de vida que descubre y adopta la juventud del momento. Las nuevas generaciones de españoles, rebeldes con las normas e inconformistas con la vida que se les ha impuesto, descubren un mundo totalmente nuevo con la llegada de turistas de otros rincones de Europa, el recibimiento de más información extranjera a través de la televisión y la necesidad de marchar del país en busca de nuevos caminos.

Por lo que respecta al ámbito cultural, el cine español se convierte en un potentísimo instrumento de propaganda y adoctrinamiento. Al igual que el resto de regímenes totalitarios en el continente europeo, el general Francisco Franco también conoce las amplias posibilidades del séptimo arte en lo que a influencia en la población se refiere.

Este medio tiene la capacidad de apelar directamente a las emociones de las personas y amoldarlas atendiendo a los intereses de quien crea las películas. En este caso, las cintas cuentan con sus respectivos directores, pero teniendo en consideración la necesidad de aprobación por parte del Estado para poder estrenarse, cabría preguntarse por el verdadero artífice de la producción cinematográfica española de este momento.

Sin embargo, no es el cine el único medio audiovisual que responde exclusivamente a las directrices del gobierno. Este también asume el control total de los medios de comunicación. Destaca la radio, por su presencia en los hogares españoles y los valores de fiabilidad e inmediatez que la población presupone en la información que recibe por parte de los locutores. Por otro lado, la televisión, que irrumpe en el ocio y proporciona en el país un nuevo modelo de vida.

Por otra parte, normalmente cuando pensamos en el régimen franquista, tendemos atribuirle rasgos como una estructura sólida y un carácter homogéneo. Tendemos a pensar en un gobierno o estado cuyos principales poderes tienen claros sus principios; un estado donde la ideología es la misma independientemente del sector; un Estado donde, por el objetivo común del bien de España, las decisiones se toman por unanimidad. En definitiva, el óptimo funcionamiento de las partes de un todo.

No obstante, si algo caracteriza al gobierno encabezado por Franco son las dificultades para contentar a todos sus sectores. Cada uno miraba por el bien individual de su sección, por lo que conseguir avanzar al mismo paso supone todo un reto imposible de cumplir satisfactoriamente. Ante esta situación, al estado no le queda más remedio que colarse en los hogares españoles y hacer de la familia no solo la importante institución que ya era, sino el pilar más importante para mantener en pie la frágil estructura del régimen.

El estado se asegura de controlar todo lo que ocurre dentro y fuera de casa. Fuera, el hombre trabaja, ocupa los espacios públicos y lleva a casa el dinero de su sueldo. Dentro, la mujer, responsable de la conservación de la honra de la familia, educa a sus hijos como lo manda el Señor. Este puede ser su esposo, su padre, su hermano, Francisco Franco o Dios: siempre a las órdenes de un hombre. Por ende, es en hogar donde se transmiten y

perpetúan los verdaderos valores del nacional catolicismo. La familia constituye, de esta manera, el fino hilo del que pende el complejo y delicado entramado del franquismo.

1.1. Objetivos

Los objetivos planteados en este trabajo apuntan hacia dos direcciones distintas, pero que conducen al mismo destino: mostrar las diferentes formas en las que el gobierno franquista habitó los hogares españoles durante los cuarenta años de dictadura. En líneas generales, nuestro cometido se sintetiza en:

- Presentar los pasos seguidos por el estado tras la victoria nacional en la Guerra Civil para asumir el control de los medios de comunicación audiovisuales. Adaptándose a los tiempos, primero con la radio y luego con el No-Do y la televisión, el franquismo acapara todas las fuentes de información de las que disponen los españoles. Así, el gobierno pasa a formar parte fundamental del día a día de una población desconcertada por el contraste entre la miseria que inunda las calles y la fantástica y gloriosa imagen de España que narran los locutores y se proyecta en las pantallas.
- Demostrar, en consonancia con lo anterior, cómo lo que no se ve no existe. Tras el conflicto, es necesario demostrar la superioridad de los sublevados y la ineptitud de los ‘rojos’. Si la labor de los segundos se presenta en los medios como un absoluto despropósito, debe ser porque, en realidad, no han hecho nada bueno. Si los primeros se presentan como héroes y defensores de la patria y de la raza, debe ser porque el fin justifica los medios y todas las medidas y decisiones tomadas solo buscan una cosa: ‘ver a España levantada’.
- Mostrar el poder del cine para influir en las emociones y actitudes de las personas que lo consumen. Al mismo tiempo, evidenciar que, aunque también fueron importantes las películas claramente políticas de contenido belicista y militar, no necesariamente el mensaje siempre llega al espectador de una forma explícita o directa. En géneros que a priori parecen amables e inofensivos, también reside el pensamiento de régimen, siempre con una moraleja relacionada con la exaltación

de la moralidad cristiana, de la nación y de la familia como gran vertebradora de todo el sistema. Ninguna manifestación artística es apolítica.

1.2. Metodología y proceso de trabajo

Teniendo en cuenta los objetivos del trabajo, se ha partido del análisis fílmico, seguido de una recopilación bibliográfica. El análisis fílmico ha supuesto el punto de partida, permitiendo, a su vez, un análisis sociológico a partir del propio estudio de la iconografía en las películas visionadas. Esto se debe a que cada una de las cintas supone un acercamiento a un contexto determinado, que en este caso se trata de la España de los cuarenta, cincuenta y sesenta. Al mismo tiempo, presentan y acercan a nuestros días un amplio listado de estereotipos sociales que serán abordados a lo largo de este trabajo. Por lo tanto, podemos concluir que este proyecto ha avanzado en torno a cuatro metodologías: análisis fílmico, análisis sociológico, análisis iconográfico y, por último, recopilación bibliográfica.

Una vez señaladas las metodologías utilizadas, los pasos seguidos para la elaboración del proyecto han sido:

- En primer lugar, la búsqueda de películas en las que la familia constituyera el tema principal y, a su vez, sirvieran como un instrumento de propaganda de los valores franquistas, buscando inculcarlos en el espectador.
- En segundo lugar, se ha buscado en qué contexto son proyectadas estas películas, en qué momento de la dictadura se crean y hasta qué punto son reflejo del poder. Considerando la importancia dada a la familia como institución, este trabajo presenta, junto al análisis fílmico, la evolución del modelo de familia imperante en cada década en que la dictadura se mantuvo firme e inquebrantable: los cuarenta, los cincuenta y los sesenta.
- En tercer y último lugar, teniendo en cuenta que no toda la población tenía fácil acceso a las salas de cine, se ha investigado sobre otros medios fueron utilizados para moldear la psique de los españoles. Han sido seleccionados la radio, la

televisión y los noticiarios porque constituyen una novedad propia de su tiempo: son medios de comunicación audiovisuales, totalmente susceptibles de manipulación.

Como resultado, el trabajo está dividido en diferentes epígrafes cuyo objetivo es presentar los medios de comunicación audiovisuales con fines propagandísticos y aleccionadores por el régimen franquista y, por otro lado, relacionando las posibilidades que ofrece el cine cinematográfico y la importancia de la institución familiar, mostrar los cambios en el modelo de familia ideal a través de las películas que le conceden el protagonismo. Este planteamiento ha supuesto que la información de este proyecto quede estructurada de la siguiente manera:

1. Cómo desde el Estado se asume el control de los medios de comunicación, reconociendo al mismo tiempo el poder de la radio, la televisión y el cine para adecuar el pensamiento y comportamiento de la población a los intereses de la clase dirigente.
2. Cuál es el cine predominante en lo que a las temáticas se refiere y por qué no es necesario que el nacional catolicismo se presente de forma explícita en las películas.
3. Qué papel desempeñan las familias y, sobre todo, las mujeres a la hora de garantizar la pervivencia de los valores del nacional catolicismo a través de la educación de sus hijos.
4. Cómo cambia la estructura familiar con el paso del tiempo, viéndose estas modificaciones reflejadas en las películas.

Las películas seleccionadas son:

- *Raza*, José Luis Sáenz de Heredia (1941)
- *Porque te vi llorar*, Juan de Orduña (1941)
- *La aldea maldita*, Florián Rey (1942)
- *Esa pareja feliz*, Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga (1951)
- *Marcelino, pan y vino*, Ladislao Vajda (1955)

- *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959), de Fernando Fernán Gómez
- *Maribel y la extraña familia*, José María Forqué (1960)
- *La gran familia*, Fernando Palacios (1962)
- *La familia y uno más*, Fernando Palacios (1965)

1.3. Estado de la cuestión

Toda la bibliografía utilizada ha servido principalmente para la contextualización, tanto sobre el control de los medios de comunicación por parte del estado franquista como los cambios en el modelo de familia imperante con el paso del tiempo. En cada libro, tesis y artículo consultado, además, son mencionadas una importante cantidad de películas relevantes en cada período de la dictadura, por lo que esto ha facilitado la selección de las más representativas atendiendo a la línea temática del trabajo.

Las fuentes consultadas pueden dividirse en diferentes categorías atendiendo a su utilidad para determinados puntos del trabajo. Esto se debe a que son múltiples los aspectos tratados en el proyecto y que tienden a estudiarse de forma particular, y no desde una visión de conjunto.

- Control de los medios de comunicación audiovisuales: radio, televisión y No-Do. Destacan los trabajos de Enrique Bustamante Rodríguez, centrado en la historia de estos tres medios tras su llegada a España; y de José Ángel Ascunce Arrieta, que trabaja la cultura durante la dictadura de Franco desde una perspectiva muy amplia y esclarecedora.
- El poder del medio cinematográfico. Destacan los trabajos de Valeria Camporesi, por su síntesis de la historia más reciente del cine español de una forma concisa; de José María Caparrós Lera, que estudia con detenimiento cómo tras cada película encontramos a la persona del Caudillo; y de Magí Crusells y Emeterio Diez Puertas, por sus labores en lo que a la exaltación de la Guerra Civil en el cine se refiere.

- La evolución del modelo de familia predominante. Destacan los trabajos que señalan la abismal diferencia entre la función del hombre y de la mujer en un sistema que plantea la maternidad como acto patriótico. Entre ellos, las publicaciones de Aurora Morcillo Gómez, Aintzane Rincón y Antonio Cazorla, dando una visión de la dictadura desde la calle y no escrita por el poder.

Una de las problemáticas planteadas ha sido la dificultad para encontrar trabajos de investigación centrados en el papel de la familia en el cine con clara intención propagandística e instructora. Por lo tanto, antes de proceder con el análisis de las películas, ha sido fundamental recurrir a gran variedad de publicaciones que permitieran obtener una información contrastada y fundamentada del contexto en el que se produjeron, para poder comentarlas desde la mirada adecuada.

2. Los medios de comunicación audiovisuales durante el franquismo

Dios, Patria y Caudillo

La denominada cultura del nacional-catolicismo estuvo fraguándose durante mucho tiempo. Desde un primer momento, el Gobierno centra la totalidad de sus esfuerzos en conectar con la población a través de diferentes vías para que esta asimilara, directa e indirectamente, los valores defendidos por un poder sociopolítico cuya permanencia requiere y depende de la docilidad del pueblo. Así, los habitantes de España comienzan paulatinamente a reproducir el modelo de sociedad proyectado por el Caudillo. El general Franco busca la regeneración de una nación cuya historia había quedado sepultada bajo siglos de un progresismo inviable y humillante para una cultura como la española. “La quiero ver levantada, un ‘viva España’ no basta”, entonan los soldados en las trincheras en *Raza*, película dirigida por José Luis Sáenz de Heredia (1941).

Por tanto, tras la Guerra Civil, los vencedores, con su patriotismo y religión por bandera, persiguen la utopía del restablecimiento de la grandeza de la nación española, tanto a nivel político como religioso, buscando recordar el vínculo con su pasado imperial y apostar por su regeneración. Partiendo del idealismo nacional y dogma católico, el Gobierno plantea la incuestionable superioridad de España (Fusi 1999, 102). Todas las decisiones tomadas, todos los proyectos puestos en marcha y todas las medidas adoptadas conducen, indiscutiblemente, hacia el bien de la nación. Por lo tanto, las consecuencias de estas decisiones, proyectos y medidas están igualmente justificadas al actuar, por supuesto, en beneficio de España.

Es cierto que, con el paso de los años, cambian algunas ideas dentro de las figuras representativas y ejercientes del poder en España durante la dictadura. Por ejemplo, con la Segunda Guerra Mundial, Falange Española pierde su preponderancia, pues Franco prefiere en este momento eliminar de la simbología del régimen cualquier elemento que pudiera relacionarlo con el modelo fascista de Hitler y Mussolini. De esta manera, a pesar de las adaptaciones a los tiempos concretos por parte del Gobierno, la base ideológica de la dictadura se mantiene intacta desde 1939 hasta 1975. El catedrático José Ángel

Ascunce Arrieta sintetiza de forma excepcional este fenómeno al afirmar que “Amor a Dios implicaba amor a España y no existían posiciones medias o variantes de sentido” (2015, 95). Como el buen creyente, el buen español jamás cuestiona las acciones puestas en marcha por el poder. Ante cualquier duda del primero, la respuesta del segundo, como diría un padre a su hijo, sería un rotundo “porque lo digo yo”. Los cimientos del régimen del Caudillo, centrados en la exaltación de su persona y su labor, se mantienen inamovibles durante los cuarenta años que estuvo en el poder, incluso una vez comenzado el proceso de liberalización en los años sesenta.

Hitler promete devolver el prestigio del pueblo alemán y demostrar la excepcionalidad de su raza. Mussolini marcha sobre Roma para devolver al pueblo italiano la magnificencia de su Imperio. Franco se compromete con la revuelta ante la ineptitud republicana y promete, como si de un auténtico enviado de Dios se tratase, recuperar la gloria perdida de los españoles. Así, el Generalísimo es pronto vinculado con la restauración del bien en el imaginario colectivo. En definitiva, y parafraseando a Donald Trump, los objetivos planteados desde el Franquismo podrían resumirse en “*Make Spain Great Again*”.

El control ejercido por parte del régimen franquista sobre los productos culturales puede resumirse en dos palabras: imposición y censura. La primera alude a los tipos de obras permitidos durante este período de la historia de España, así como al propio contenido generado desde el poder. La segunda, a las normas que estas producciones debían obedecer para que su distribución fuera posible (Fusi 1999, 101).

Teniendo en cuenta esta situación, los medios de comunicación, aun mostrando una imagen totalmente dulcificada y mitificada de la realidad del país, son incontestables. Aunque en las calles abundara la hambruna, la miseria y la inseguridad, si los locutores de radio dicen que España está en su mejor momento, lo primero es irrelevante. Los principales medios de comunicación audiovisuales: la radio, la televisión y Noticieros y Documentales (No-Do), además de las producciones cinematográficas. Si las últimas ofrecen a la población un espacio de evasión y entretenimiento, los tres primeros actúan como la voz directa del poder, sin maquillaje ni intermediarios –en las películas, el nombre de los directores es una máscara (Ascunce Arrieta 2015, 349).

Las películas proyectadas en las salas, como muestran los créditos, han sido dirigidas por José Luis Sáenz de Heredia, Juan de Orduña, Florián Rey y Ladislao Vajda, entre otros. Los noticiarios salen del puño y letra del General. Las primeras las supervisa, los segundos los crea de cero. En este aspecto reside la naturaleza especial del cine, pues aunque las cintas cuentan con la firma de sus directores, también necesitan del sello de calidad que proporciona el sistema.

2.1. Radio

Tras las primeras emisiones de radio en 1923, ese convirtió en el medio de comunicación más efectivo dada la inmediatez de la transmisión y recepción de las noticias. Llegado el año 1952, el Estado cuenta con dos cadenas de radio a su disposición (Fusi 1999, 101).

Desde el primer momento, el Gobierno percibe la radio como un poderosísimo instrumento de control de la población y propaganda política, dotado de gran capacidad instructiva o aleccionadora. Por lo tanto, los objetivos están claros: llevar los ideales promovidos por el sistema hasta el lugar más remoto de la nación y, en consecuencia, dar a las emisiones radiofónicas la misión de educar cultural y políticamente a todos y cada uno de los españoles. Además, las autoridades provinciales tienen la obligación de confeccionar una lista en la que figuren los nombres de los propietarios de estos aparatos, que actuaba con una amenaza por parte del Estado y advierte a la población de la vigilancia constante a la que está sometida (Gómez y Cabeza 2013, 111).

Si bien es cierto que durante la inmediata posguerra la distribución de aparatos de radio es muy escasa, llegada la década de 1950 se convierten en el gran electrodoméstico del ocio y principal medio de comunicación en los hogares españoles.

Es muy importante tener en consideración el efecto que causa en las personas la emisión radiofónica y la llegada inmediata de la información a sus respectivas viviendas, puestos de trabajo y localidades en general. El estrecho vínculo entre la sociedad y estas emisiones puede compararse hasta cierto punto con la comunicación a través de los *walkie talkies*. La información llega de un dispositivo a otro de manera inmediata y se asume

como verídica: es una fuente directa y veraz. Podría decirse que el locutor de radio es percibido como un narrador de acontecimientos en tiempo real, acercando a los españoles a los sucesos más actuales. El Estado se adentra en los hogares para amoldar la psique de quienes lo integran a los valores que defiende y busca perpetuar haciendo uso de todos los medios a su alcance. La temática de la programación gira, cómo no, en torno a la más absoluta idolatría, exaltando hasta la saciedad el papel de un dictador que necesita ser percibido como el salvador de la nación para así garantizar su permanencia en el poder. Así, es la voz de Franco la que alecciona, reprende y guía a una España que necesita levantar cabeza con urgencia (Gómez y Navarro 2013, 58).

2.2. Televisión

A partir de su llegada al país en 1956, la televisión se convierte en otro potentísimo mecanismo de control. En este momento se crea la Dirección General de Radiodifusión y Televisión, de manera que ambos medios de comunicación son legislados y administrados por el Gobierno de manera conjunta, con normativa muy similar. El fenómeno surge por primera vez en Madrid y tres años más tarde llega a Barcelona. Poco a poco se extiende por toda España, dependiendo de los recursos económicos disponibles para permitir la instalación de los repetidores por el país (Bustamante Ramírez 2006, 32).

En los años sesenta, la televisión queda consolidada como gran medio de comunicación masivo, el preferido por los españoles en cuanto a educación cultural y desarrollo del ocio. Poco a poco, a los informativos y publicidad predominantes al comienzo se van añadiendo series y telefilmes, destacando el papel de España a la hora de traer a Europa estos productos desde Estados Unidos. Con el Plan Nacional de Televisión, se endurece la legislación y las medidas aplicadas a este medio. Además, con su llegada a las Islas Canarias a lo largo de esta década, encontramos que Televisión Española alcanza su auge al mismo tiempo que el régimen está en la etapa más madura en lo que a su naturaleza dictatorial se refiere.

Al igual que ocurre con la radio, la televisión se encuentra en todas partes y participa en todos los aspectos de la vida de los españoles. Aun sin prestarle su total atención, el espectador recibe información de manera indirecta, que se establece en su imaginario, en

su psique, y determina su comportamiento. La información emitida en estos medios de comunicación se adentra en el subconsciente de los españoles que, en una actitud pasiva ante el aparente carácter inofensivo de los programas que escucha y visualiza cada día (Ascunce Arrieta 2015, 350).

2.3. No-Do

El Noticiario Cinematográfico Español (No-Do), cuya proyección en todas las salas de cine del país es obligatoria a partir de 1943, muestra constantemente imágenes positivas con finalidad de exaltar al dictador y su ‘Cruzada’. Adoctrinando a la población y suscitando con vehemencia el respeto absoluto hacia el nuevo Gobierno, distan considerablemente de la realidad a la que se enfrenta la mayor parte de los españoles del momento. Sin embargo, ante la desconfianza que pudieran manifestar, pronto entendieron – se les hizo entender – que cualquier duda respecto al Caudillo, su gran labor por España y su grandeza están prohibidas y conducen hacia un castigo mortal (Rodríguez Mateos 2008, 32).

Las noticias eran presentadas varias veces en semana en todas las salas de cine del país en horas determinadas y de manera obligatoria, siendo una medida impuesta por el Gobierno y regulada por ley. Con fines claramente propagandísticos y derivado de los intereses del Estado, el No-Do defiende que los españoles deben estar al corriente de los acontecimientos ocurridos en su país, y dejar de recibir la abrumadora cantidad de información narrada por noticiarios extranjeros y que no le compete a la nación en absoluto. Así, en los cimientos de esta programación se encuentra la intención de acercar a la población al resto del mundo, ponerlo a su alcance, pero de una manera totalmente degradada, falseada y afeada para demostrar la superioridad de su tierra respecto al resto. El régimen crea el mundo según su conveniencia y lo acerca a un pueblo desconcertado ante el caos que lo rodea y que no logra comprender. Muestra “la guerra y la paz, los paisajes y las figuras de actualidad, las cosas bonitas de España, su reconstrucción, sus efemérides y actos”, como explica Alfredo Marquerie en su artículo para la revista *Primer Plano* en 1944.

Por lo tanto, se impone una imagen idealizada –y mentirosa– de la realidad en la España franquista, donde la miseria parecería que deja de existir una vez se proyecta la cara más amable y maquillada de las gestiones del Gobierno. Lo que no se ve, no existe.

3. Cine: propaganda y adoctrinamiento

“El cine representó en España, en medida creciente desde finales de los cuarenta y hasta mediados de los sesenta, un fenómeno cultural de enorme capacidad de penetración” (Camporesi 1994, 74)

3.1. El poder del medio cinematográfico

Los años treinta constituyen un momento de crucial importancia en el devenir social y político de Europa en el siglo XX. Es un momento en el que se alzan las dictaduras o regímenes totalitarios, con gobiernos que reconocen el poder del cine como instrumento de propaganda y de control de masas. Desde la Unión Soviética y la Alemania nazi se construye un modelo de cine atendiendo a los ideales del gobierno. De igual manera, durante el franquismo, en España la producción de películas está sometida a las normas y medidas implantadas desde el Estado para asegurar el vínculo entre las cintas y los valores que el gobierno busca exaltar y sembrar en los españoles.

La política cinematográfica en la Alemania nazi tiene como bases la censura, la exclusión de los judíos y el control total de la industria por parte del Estado. Joseph Goebbels, ministro para la Ilustración Pública y Propaganda y gran articulador del adoctrinamiento del pueblo alemán a través de los medios de comunicación. Desde 1934, la censura controla tanto la producción nacional como la llegada de películas extranjeras, vigilando férreamente el contenido de las cintas y eliminando cualquier elemento inapropiado o peligroso para el poder. Muchas de las películas apoyadas y financiadas desde el Partido Nacionalsocialista Alemán tienen un claro y abrumador carácter antisemita, y la propia industria tiene prohibida la contratación de judíos. El cine pertenece al Estado y, por tanto, es este quien elige lo que se proyecta en las salas y lo que, por el contrario, no verá la luz jamás. Además, desde 1937, está prohibida la crítica de prensa. Si el Gobierno afirma la calidad de una cinta y defiende su interés nacional, ningún intelectual puede cuestionarlo (España 2000, 15)

Por lo que respecta a la Unión Soviética, Lenin ya había nacionalizado la industria cinematográfica en 1919, reconociendo el valor del séptimo arte. Llegada la década de los años treinta, destaca, por encima de todo, la implantación del realismo socialista como nueva y única doctrina estética. Junto a la censura y la completa eliminación de cualquier indicio de vanguardia, el arte en su totalidad responde ahora a los intereses del Estado y su personificación en la figura de Josef Stalin. Todos los artistas y sus obras deben ir de la mano con el Partido Comunista. Por orden de este, el cine adquiere un carácter clásico, sin posibilidad de introducir ningún mensaje más allá de lo que el espectador pueda percibir a simple vista (Kaganovsky 2013, 216).

Es importante tener en cuenta que el cine español durante el franquismo no pretende en ningún momento reflejar el contexto social, económico y político en el que se encuentra el país. No busca ser un espejo, sino aplicar filtros para dulcificar una realidad angustiosa y desesperanzadora, e inculcar en la población una serie de valores para garantizar la permanencia del ideal franquista en el poder. Además de mostrar a los españoles una visión ideal de sí mismos, también se proyecta esta imagen al exterior. Como hemos visto anteriormente, si no se ve es que no existe: si en las películas los protagonistas no pasan hambre ni cargan sobre sus hombros las nefastas consecuencias de la Guerra Civil, en las calles de esta gran –e irreal– nación tampoco hay ningún problema.

El cine tiene una gran capacidad para emocionar, moldear los sentimientos del espectador. Así, la trama de las películas lo lleva a que se le erice la piel al ver la bandera ondeando, a los ‘rojos’ haciendo evidente su incompetencia y a España sublevándose contra un progresismo que la hace negar su gloria. Es, en definitiva, una fuerza moldeadora, convertida por los totalitarismos en un medio de propaganda política, adoctrinamiento y, por tanto, de represión.

3.2. Censura: el ‘Código de Sevilla’

El 4 de mayo de 1937, la Junta de Censura aprueba una larga sucesión de normas a las que debe ceñirse la producción cinematográfica en España a partir de ese momento. En ellas se aborda la manera en que debe mostrarse el tema religioso, las costumbres, los

desnudos, las muestras de afecto, la violencia, los temas políticos y la guerra. Es decir, todo. Además, en cada epígrafe se indica cuál debe ser la actitud del censor ante el incumplimiento de cualquiera de los requisitos necesarios para que las películas puedan ser estrenadas. Además, el doblaje de todas las películas llegadas desde fuera es obligatorio. La primera cuestión que se aborda es el buen criterio que se presupone en estos cargos, nombrados por la propia Junta:

“Es casi imposible dar instrucciones concretas, debiendo quedar al buen criterio y excelente formación de los censores, la apreciación y el examen en cada caso, limitándonos a indicar lo ya expresado de que en estos particulares no son posibles criterios de tolerancia ni benignidad” (1937).

Estas instrucciones constituyen el llamado a posteriori Código de Sevilla, con evidente inspiración en el Código Hays norteamericano. Sin embargo, a pesar del indiscutible parecido entre ambos documentos, cuentan con una diferencia importantísima que los separa: el Código Hays es aplicado por la industria, pero el Código de Sevilla es utilizado desde el propio gobierno para garantizar el correcto desarrollo del cine y su función propagandística y aleccionadora.

En todos los casos, ante cualquier fragmento de moral cuestionable, este es analizado desde un punto de vista lejano a su contexto real y se estudian todas las interpretaciones que el público pueda realizar dependiendo de su posición política.

Sin embargo, en contraposición a lo que pueda parecer con esta larga lista de normas y prohibiciones, su aplicación va acompañada de numerosos problemas. Entre ellos, destaca la lentitud con la que son revisadas las películas y el soborno de los censores o de los profesionales encargados de los cortes de los fotogramas. A esta situación también se añade la prohibición de ofensas de cualquier tipo hacia los aliados: si existe la mínima posibilidad de que en algún corte se produzca un ataque a Italia y/o Alemania, debe ser eliminado para evitar tensiones. La imposibilidad de desempeñar a la perfección estas funciones debido a la amplia lista de exigencias supone que con frecuencia sean emitidas quejas por la pésima labor de los censores y la distribuidora (Diez Puertas 2002, 143-145).

Por lo tanto, descubrimos muchas grietas en una estructura que, desde la distancia, parece muy sólida. Aunque quizás el objetivo sea generar esa apariencia robusta de cara al exterior, a pesar de estar cerca del colapso.

3.3. Las temáticas en las películas españolas durante el franquismo

3.3.1. Cine histórico, político y militar

“Las películas españolas producidas entre el final de la Guerra Civil y la muerte del general Franco que tienen como tema el conflicto español producido entre 1936 y 1939 nos ofrecen una única visión el mismo: el de los vencedores” (Crusells 2000, 181).

Todos los acontecimientos históricos que se llevan a la gran pantalla están narrados desde el punto de vista del bando sublevado, buscando por tanto enaltecer su honorable labor en la ‘Cruzada’ por el levantamiento de la nación española. Se trata de películas cuya función principal es crear un vínculo entre el pueblo y su país, su identidad, su espíritu. En definitiva, buscan generar el despertar de una raza. Por lo tanto, tiene sentido que sea la temática más frecuente en la producción cinematográfica de la inmediata posguerra, pues era necesario llevar a los españoles al lado de los nacionales, mostrándoles unas hazañas totalmente idealizadas y reconstruidas desde un punto de vista absolutamente subjetivo. Encontramos, así, un cine con fuertes tintes aleccionadores, dando lugar a películas que ya no solo introducen un mensaje político de forma discreta, sino que mediante referencias directas a los sublevados, muestran el conflicto como una rotunda necesidad para lograr el bien del pueblo español (Caparrós Lera 1983, 33). Además, este cine es utilizado para advertir a la población y mantenerla a raya.

“La dictadura no trató de promover la reconciliación entre los españoles, sino que aumentó a hizo amplio uso del miedo generado durante la contienda para alcanzar sus objetivos (...) La sociedad en su conjunto recelaba de sí misma (...) El régimen usó este trauma colectivo para justificar su existencia” (Cazorla Sánchez 2015, 46).

Generalmente, estas cintas de tema bélico cuentan en su trama con un drama amoroso, de manera que captan la atención del público. Así, mientras el espectador se pregunta por el desenlace entre una joven de las afueras de Madrid y un soldado que lucha por ‘los destinos de España’, recibe un bombardeo de información que justifica, apoya y glorifica el levantamiento.

Por otro lado, no debemos olvidar la influencia falangista en la producción cinematográfica de los primeros años de la década de 1940. Entre las cuestiones que llevaron a Falange Española hacia su máximo esplendor en lo que a repercusión en el cine se refiere, se encuentra la labor de la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro. En estas películas se da una defensa de España como entidad en sí misma, como un todo del que forman parte todos los españoles. Del mismo modo, abogan por la religión: “toda reconstrucción de España ha de tener un sentido católico” (Falange Española 1933, 6-7).

De esta forma, encontramos otra de las grandes cuestiones presentes en el cine del franquismo: la fe católica. La iglesia es, junto al vehemente sentido patriótico, uno de los pilares fundamentales en España durante la dictadura. Sin embargo, contra la creencia generalizada de una gran presencia religiosa en la producción cinematográfica de este momento, es importante señalar que no es hasta los años cincuenta que los católicos realmente se involucran en la industria para que el mensaje religioso sea protagonista. De hecho, cobra fuerza cuando en 1945 se confirma el fracaso de Falange en su intento de generar películas completamente fieles a sus ideales (Recalde Iglesias 2014, 329).

3.3.2. Cine costumbrista

Se trata de películas que reciben hoy en día el nombre de ‘españolada’ en sentido peyorativo. En ellas, se produce una asociación o identificación entre lo español y lo andaluz, y abundan los tópicos y convencionalismos que proyectaron una imagen de la nueva España y su esencia. Aunque en los inicios se rechaza por completo el seguir mostrando a los españoles como gitanos y a los clichés de cualquier tipo, pronto la industria acaba cayendo en lo que se había propuesto destruir: crea una imagen estereotípica del país, que es la que acaba llegando al extranjero. Es importante atender

al ideal y objetivos del Estado, pero es igualmente necesario atraer al público a las salas: si no hay espectadores, no hay a quien educar (Comas 2004, 65).

3.3.3. Drama y comedia

Generalmente, pensamos que el contenido claramente bélico y religioso en las películas durante el franquismo es lo más habitual. No obstante, la realidad es que el verdadero triunfo pertenece a la comedia y el drama. Siguiendo una tendencia extendida desde los inicios del séptimo arte, la sociedad busca evadirse de la realidad al acceder a las salas, sumergirse en historias que poco tienen que ver con la dictadura que los arrincona. A pesar de ello, no deja de estar implícito en las producciones cinematográficas un mensaje estrechamente vinculado con los principios éticos y morales promovidos por el Estado. De este modo, el final de estas películas, aunque de manera mucho más indirecta y velada, es muy similar a las otras temáticas y géneros abordados: exaltación del cristianismo, el ejército y la familia. De hecho, es la familia la encargada de dar lugar a nuevas generaciones de españoles de bien. Por ende, estas películas, “a pesar de lo que pudiera parecer, no eran inocuas ideológicamente hablando” (Recalde Iglesias 2014, 318).

3.4. Películas de Interés Nacional

En 1944 llega a la industria cinematográfica la categoría de Película de Interés Nacional, parte, por supuesto, de las estrategias por parte del Estado para garantizar la óptima educación de los españoles atendiendo a sus intereses. La Subcomisión Reguladora de la Cinematografía establece unos criterios que vinculan la calidad de las películas y la concesión de las licencias. La afinidad a los ideales del régimen y los permisos están directamente proporcionados. Esta nueva categoría está reservada para aquellas películas que llevan a las pantallas la esencia de lo español y que, en consecuencia, pueden ser utilizadas como modelos a seguir que presentar ante el público, que debe aprender de ellas (Cancio Fernández 2011, 69).

4. Familia solo hay una

Durante los cuarenta años de dictadura, permanece inamovible un modelo de familia tradicional, constituido por un hombre, una mujer y sus hijos. Él proporciona el sustento económico, ella se encarga de lo demás, incluida la conservación de la honra a través de la decencia. Los niños y niñas deben ser educados en la fe católica y, por supuesto, en el amor incondicional a la patria, defendiéndola ante cualquier amenaza. Así, encontramos que la familia, la religión y el Estado avanzan en una misma dirección, ya que la primera es la responsable de inculcar en las nuevas generaciones el nacionalcatolicismo, permitiendo que los principios ideológicos del gobierno del Caudillo se mantengan vigentes durante décadas.

Sin embargo, debido a los variantes procesos sociales y económicos, ocurren cambios en el funcionamiento de las familias. Poco a poco van alejándose de este modelo único e inquebrantable para avanzar hacia una vida mejor, lejos del hambre y la miseria de la posguerra. Por lo tanto, podemos afirmar que “no ha desaparecido la institución familiar pero vemos cómo los valores que la rigen se han transformado enormemente” (Alberdi 1999, 31).

Llegada la década de los sesenta, la mujer comienza a reivindicar cierta independencia en un sistema que, aunque sigue siendo fuertemente patriarcal, le permite acceder a puestos de trabajo más variados e incluso decidir sobre su maternidad. Por lo tanto, a pesar de que aún debe cuidar del hogar, puede por fin empezar a cuidar de sí misma. Si durante los cuarenta la industria cinematográfica miente sin pudor alguno sobre la situación socioeconómica de España, contrastando con una realidad de gran fragilidad, durante los sesenta, la prosperidad que poco a poco alcanzan los españoles está a menor distancia de la felicidad plasmada en la gran pantalla.

Esta evolución puede analizarse a través de las películas producidas durante estas tres décadas: los cuarenta, los cincuenta y los sesenta. Veremos cómo la familia sigue siendo el gran pilar que mantiene en pie la estructura del franquismo, y cómo su relación con la Iglesia, el modelo de educación dado a los hijos y las variaciones en los roles de género

permiten a España alcanzar la contemporaneidad que también estaba llegando al resto de Europa.

5. Familias de película

5.1. Los cuarenta: la inmediata posguerra

En este momento, el cine está fuertemente vinculado con la Guerra Civil y la labor desempeñada por los españoles durante y después del conflicto. Así, el hombre de familia marcha para luchar por el bien de España, y su mujer permanece en el hogar para velar por la correcta educación y el crecimiento de sus hijos. Los niños son educados en la virilidad, la disciplina, el militarismo y la austeridad, desechando cualquier exaltación del lujo y todo indicio de una distinción de clases sociales. Las niñas aprenden desde muy temprano a realizar las tareas del hogar, que incluyen, por ejemplo, ofrecer un refrigerio a su padre y sus hermanos mientras estos disfrutaban de juegos en el jardín.

El hombre pertenece a la vida pública y, aunque también se ocupa de su familia, España está por encima. Ejerce su autoridad tanto en el exterior como en el ámbito privado, sobre su esposa y sobre sus hijos, que se encuentran completamente a la merced del patriarca (Moreno Seco 2018, 139-140).

Las familias que aparecen en la gran pantalla pueden pertenecer tanto a la clase alta como a los grupos más humildes de la población española, pero en todas ellas están presentes los mismos valores, se enfrentan a problemas similares y funcionan atendiendo a unas mismas estructuras. Estas se basan, por supuesto, en un fuerte carácter patriarcal y unas condiciones muy desiguales en cuanto al género. Esta jerarquización dentro del núcleo familiar se presenta como algo natural: el instinto de ellos los conduce a dar la cara por los suyos, a la acción, al orden y a la disciplina; el instinto de ellas es, como no puede ser de otra manera, ser madres. Ellos ejercen sus responsabilidades con las armas, ellas con su maternidad. Durante la posguerra, “el deber moral y nacional de las mujeres consistía en poner sus cuerpos a disposición de lo que el régimen quisiera demandarles, dado que los hombres ya habían sacrificado los suyos en el frente de combate” (Morcillo Gómez 2015, 123)

La dictadura franquista supone una vuelta al pasado en todos los sentidos, y el papel otorgado a las mujeres no es una excepción. Como portadoras de las nuevas generaciones

de españoles, su principal cometido es la maternidad, respondiendo a un ideal doméstico y exponente de valores católicos. En la realidad, muchas mujeres opusieron resistencia a este modelo que las silencia y aprisiona, pero en todo momento el régimen se encarga de aplicar el peso de la ley a todas las rebeldes. Ocurre lo mismo en el cine: de una forma u otra, lo que no obedece a las normas es castigado. Es llamativo que normalmente los problemas sean identificados en las películas en la figura de una mujer. Al fin y al cabo, de ella depende la educación de sus hijos, la conservación de la honra y la pervivencia de la raza y el espíritu que hacen de España una gran nación. Como explica Aintzane Rincón, ser madre constituye un auténtico acto de patriotismo. Educan a sus hijos en el honor que supone nacer español. “La existencia de soldados heroicos que salvaron la nación dependía de la supervivencia de un contexto familiar ordenado en el que las mujeres, *madres heroicas*, ejercían la función maternal como reproductoras y transmisoras de los valores sagrados y nacionales” (2014, 42).

En líneas generales, la normativa establecida durante esta época en alusión a la familia y su correcto funcionamiento tienden a apelar casi en exclusiva a la mujer como gran responsable del honor. Exponente, además, de la modestia y la pureza, pertenece al hogar y bajo el yugo masculino durante toda su vida. De hecho, el Código Civil convierte en ley la obligación de las mujeres de vivir en la misma residencia que su padre hasta contraer matrimonio, de manera queda garantizada su permanente responsabilidad como ‘mujer de la casa’.

En definitiva, durante los años cuarenta, tras la Guerra Civil y la consiguiente victoria del bando de los sublevados, se considera que los hombres ya han hecho más que suficiente por el bien de la nación. Por ende, es ahora el turno de las mujeres de dar todo de sí para salvaguardar las ideas de patriotismo y religión por las que sus compañeros lucharon en las trincheras.

5.1.1. *Raza*, José Luis Sáenz de Heredia (1941)

La película está dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, basada en un libro escrito por Jaime Andrade, un seudónimo utilizado por el general Francisco Franco para mantener oculta su identidad. Heredia quiso renunciar en el momento en que descubrió

quién movía realmente los hilos del proyecto, pero no se le permitió abandonar. De hecho, supera con creces las expectativas puestas en la película y consigue emocionar al General en su primera proyección, celebrada en El Pardo (Caparrós Lera 1983, 29).



Imagen 1. Cartel de *Raza*, de José Luis Sáenz de Heredia (1941).
FilmAffinity.

Se trata de una obra en la que el dictador plasma su propia experiencia personal: familia gallega, tradición naval, hermano republicano, fusilamiento al que sobrevive el personaje principal, aplazamiento del matrimonio... Sin embargo, como no podía ser de otra manera, muchos aspectos de su vida plasmados en la película son alterados con la finalidad de exaltar su familia y su propia persona, pero es difícil separar a José Churruga de Francisco Franco sabiendo cuánto tienen en común. “Las referencias autobiográficas son tan abundantes que el impudor del narrador casi provoca el sonrojo” (Gubern 1986, 95).

“*Raza* constituye un discurso político militante, el vehículo de una ideología en estado puro, presentada sin máscaras ni maquillajes, a diferencia de lo que sucede en la mayor parte de novelas, en las que la ideología está revestida y disimulada bajo superestructuras estéticas o psicológicas. *Raza* pertenece pues al género del panfleto político, pero ofrece una curiosa originalidad” (idem).

Raza cuenta la historia de la familia Churruca que, siguiendo los pasos de la figura paterna y admirando su labor en la marina, pretende defender el país ante la incompetencia de la izquierda. No tarda en aparecer el conflicto entre el hijo republicano, Pedro, y el hijo perteneciente al bando nacional, José. De este modo, el espectador ve cómo se alza la Segunda República, pero debido a la ineptitud de los gobernantes ‘rojos’, la sublevación es planteada como una absoluta e indiscutible necesidad. Aparece, además, la raza española, de la que los nacionales son los claros representantes: son almogávares.

La película está dotada de una apariencia documental, tratando de garantizar la veracidad de los hechos que se cuentan y de demostrar la incapacidad republicana ante la fuerza de una sociedad como la española, con inquebrantables anhelos de grandeza.

La unión familiar desempeña un papel fundamental, mostrándose a la familia Churruca en varias ocasiones en planos contrapicados y una intensa iluminación. Por otro lado, la muerte es honrosa si es por una buena causa, como lo es la defensa del país ante amenazas extranjeras (guerra de Cuba). Podría parecer en un primer momento que el protagonista es el padre ejemplar, pero no es así. Tampoco lo es el hijo fascista, ni el hijo avergonzado de su pasado republicano, ni la madre luchadora: el protagonista es el espíritu, la raza.

Heredia crea, así, la película “más destacada de este período y acaso el mejor exponente de la interpretación ‘historicista’ de la Guerra Civil” (Salvador Ruiz 2020, 35).

Raza lleva a cabo un recorrido histórico que termina con el arrepentimiento de los españoles que en algún momento apoyaron al bando de izquierdas, que carece de la unidad y la armonía que demuestran la falseada superioridad de la España nacional. Además, los sublevados establecen un vínculo con Dios, que permite que José sobreviva al fusilamiento y luche por ver a España ‘levantada’, como dice la canción que entonan los jóvenes soldados en la trinchera. Es irónico que, en el mundo real, tras esta victoria de los sublevados, España estuviera más hundida que en cualquier período anterior de su historia.

Volviendo al modelo de familia reflejado en la película, encaja con los ideales del régimen tanto a través de su estructura –padre, madre, dos hijos y una hija pequeña– como

de las funciones que desempeña cada uno de sus miembros. Pedro, padre de familia, marino y entregado por completo a la patria, modelo a seguir por sus hijos varones. Estos aprenden desde muy temprana edad los valores que debe tener un buen hombre. Tanto es así, que en la escena en que llegan las embarcaciones, los niños aparecen ataviados del mismo modo que los recién llegados de sus misiones. Se trata de una representación del presente y del futuro de España, que deben salvaguardar las generaciones venideras. Igualmente, también hace acto de presencia la importancia de la fe católica, que se vincula, por supuesto, con los nacionales, dando ejemplo de todas las virtudes propias de los buenos españoles.



Imagen 2. Cuando el patriarca regresa de sus misiones, su familia le recibe en el puerto.



Imagen 3. En el momento de su muerte, Pedro Churruca recurre a Dios y besa el crucifijo que cuelga de su cuello.

Además, es preciso mencionar la importancia otorgada al apellido desde el primer momento. Una vez queda demostrado el vínculo entre la familia y la historia gloriosa de España, a través del marino Cosme Damián Churruca, se vuelve fundamental conservar este legado. De este modo, el honor de una familia no solo viene dado por su propia implicación en la defensa del país, sino también por un apellido de gran prestigio que no debe ser manchado por actitudes que puedan hacer peligrar mínimamente la pervivencia de la raza.

Por otro lado, destaca que hombres y mujeres se muestran en el sitio que les corresponde. Ellos, al frente de la patria; ellas, en el hogar. Por tanto, resulta llamativa la ausencia casi total de mujeres en la película, apareciendo en momentos puntuales para recalcar su labor como absoluta servidora de su esposo y entregada al ámbito doméstico. Podría afirmarse que apenas aparecen porque su sitio es la casa y su función es cuidar de ella. La película aborda cuestiones pertenecientes a la vida pública, a la que pertenecen los hombres. Así, ellos toman las grandes decisiones y actúan con determinación movidos por sus sólidos principios; ellas los apoyan y los cuidan incondicionalmente desde los hogares.



Imagen 4. Los hombres pertenecen al ámbito público, ellas al hogar.

“Es una familia patriarcal, herencia del Antiguo Régimen, basada en el matrimonio y con una nítida separación de papeles sexuales. El hombre, titular de la patria potestad sostiene económicamente a la familia y la representa en el espacio público. La mujer tiene dominio sobre la educación de los hijos y sobre la vida patrimonial doméstica” (Vázquez de Prada 2005, 122).

Encontramos cómo este ideal se reproduce generación tras generación. Cuando la pequeña Isabel crece, contrae matrimonio y pronto aparecen sus dos hijos: un niño, con la fascinación hacia la guerra heredada de su padre; y una niña, que debe saber comportarse. Entonces, madre e hija comparten nombre –Isabel– y destino. Isabel son, en definitiva, todas las mujeres españolas. Su futuro, para ser próspero, debe asemejarse lo máximo posible a la vida que llevan estas dos exponentes de una raza que las aísla en las paredes del hogar. Se trata de “la figura femenina idealizada, cruce de virgen y madre, ejemplo de belleza y virtud, salvaguarda de la raza, la moral y el orden tradicional y protectora-transmisora de la conciencia nacional” (Amador Carretero 2010, 8).

En resumen, si hay una película que promueve sin filtros todos y cada uno de los valores del régimen franquista es *Raza*, algo que no es de extrañar teniendo en cuenta que es una obra del propio dictador. En ella, la familia es el verdadero pilar de la nación y su estructura gira entorno a una educación religiosa, también basada en la unidad y el sacrificio constante por el bien de España. En el hogar, los hilos son manejados por el padre, gran figura de autoridad cuyas acciones y decisiones son encumbradas y justificadas, pues todo es en beneficio de la patria. Sus hijos varones siguen sus pasos, movidos por el honor, la disciplina y el amor y lealtad incondicionales a España. La madre, por su parte, constantemente dispuesta a sacrificar todo por la gloria del país: ve a su esposo marchar y, sin objeción alguna, llora su muerte y la venera. Hombres y mujeres, cada uno en sus respectivas funciones, luchan por la pervivencia de la identidad nacional, de la raza.

5.1.2. *Porque te vi llorar*, Juan de Orduña (1941)

Es la ópera prima de Juan de Orduña, director de gran importancia en lo que a patriotismo se refiere, plasmando los ideales del régimen con claridad en sus películas.



Imagen 5. Cartel de *Porque te vi llorar*, de Juan de Orduña (1941).
FilmAffinity.

Porque te vi llorar cuenta la historia de María Victoria, una joven que, a punto de contraer matrimonio, es violada por un grupo de milicianos que asesinan al que habría sido su marido. Esto supone el nacimiento de un bebé bastardo, víctima, junto a su madre, de un profundo rechazo por parte de su familia y vecinos.

Con el paso del tiempo, aparecerá en la vida de la protagonista José, un hombre que asegura ser el padre de la criatura, lo que agita dramáticamente la situación familiar. Este electricista de clase humilde promete mantener al bebé y velar por el bienestar de la muchacha, que no cede ante la palabrería. La joven, decidida a marchar al extranjero para rehacer su vida y ofrecer una mejor a su niño, contrae matrimonio con el muchacho para así obtener un permiso que le permita salir del país. Sin embargo, se descubre que él no fue su agresor, por lo que la muchacha opta por formar una familia.

Entre las ideas falangistas plasmadas en la película se encuentra la negativa a la lucha de clases y la clasificación de los españoles por medio de partidos políticos. Siendo todos los españoles representantes de un destino y un espíritu concreto. Falange Española considera que estos “ignoran la unidad de España porque la miran desde el punto de vista de un interés parcial (...) Las cosas bellas y claras no se miran así, sino con los dos ojos, sinceramente, de frente” (Falange Española 1933, 6-7).

De hecho, el abrazo final de ambos personajes y el triunfo de un amor finalmente correspondido supone:

“El final feliz que disipaba todas las sospechas y reconciliaba a la marquesa y al obrero vehicular la consigna fascista de reconciliación de las clases sociales antagonistas, eliminando todas sus contradicciones sociales de un plumazo” (Gubern 1986, 93).



Imagen 6. Abrazo final.

Es llamativo el tratamiento de la mujer, considerándose a sí misma culpable de sus desgracias y por ende, piensa que no merece misericordia ni perdón alguno por parte de la Virgen a la que reza y dedica mares de lágrimas todos los días. No solo padece el profundo rechazo por parte de sus más allegados, sino también por parte de ella misma. Es una deshonra. “Las relaciones sexuales deshonran a la mujer y a la familia, atacándolas en su esencia, ya que mujer y familia no son sólo un patrimonio masculino, son también el capital simbólico del honor” (Amador Carretero 2010, 9).

Es representada como una niña perdida que, necesitada de un compañero varón, llega a plantearse pasar el resto de su vida junto al que podría ser el hombre que la violó la noche del dieciocho de julio de mil novecientos treinta y seis. Si mediante el diálogo el espectador comienza a empatizar con el hombre, arrepentido de la atrocidad cometida, al descubrir el verdadero motivo de su interés por la protagonista, no hay ninguna duda de que ambos deben actuar en nombre del amor. Además, José está vinculado a los nacionales, por lo que su pasado militar también influye en las decisiones de María Victoria. El verdadero agresor era comunista. Él representa todos los grandes valores de la España católica y falangista. El nivel de manipulación resulta abrumador.

La película comienza mostrando el paisaje, el medio rural y las personas que lo habitan y lo trabajan. Por tanto, el inicio de la obra puede interpretarse como un retrato de la sociedad del momento, teniendo cierto aspecto documental. Así, tras unos minutos dedicados al pueblo y sus habitantes a nivel general, nos adentramos en una historia concreta, igualmente reflejo de una época y pensamiento concretos. Lo que vemos es la realidad, aunque alterada con fines dramáticos y comerciales, pero no por ello deja de ser cierto lo que se muestra en pantalla. Los padres de la muchacha comienzan a dar cariño al bebé solamente cuando existe la posibilidad de que su hija tenga un marido y su vida se adapte al modelo tradicional e ideal. Cualquier núcleo familiar que no se componga de

un hombre y una mujer unidos por sagrado matrimonio y sus hijos es inviable y debe ser castigado. Se trata, en un primer momento, de un matrimonio por conveniencia o matrimonio institucional.

“Su finalidad es asegurar la supervivencia de los individuos a través del apoyo de las generaciones (...), siendo fruto importantísimo suyo la transmisión del patrimonio tanto material como simbólico y la garantía del orden social. En el seno de estas familias los criterios fundamentales para la división del trabajo son el sexo y la edad y la decisión última corresponde inapelablemente al patriarca. La relación se concibe como indisoluble y solo se extingue por la muerte” (Campo Urbano 1984, 275-276).

Nos encontramos con una mujer que intenta constantemente defenderse ante los constantes ataques por parte de su entorno, incluidos sus propios padres, que niegan cualquier tipo de atención al bebé. Sin embargo, hacer entender su posición de víctima y no culpable resulta imposible cuando es consciente de la desgracia que ella misma y su hijo representan. “Mejor estaría muerta”, afirma tras la agresión, adelantándose a la tortuosa vida que le espera como consecuencia de este terrible suceso.

Ante esta situación, María Victoria toma conciencia de la necesidad de una autorización marital que le permita marchar y empezar de cero en el extranjero. Para conseguirla, contrae matrimonio con José. Sin embargo, este comienza a presentarse como un auténtico ejemplo a seguir: ha vuelto para redimirse de sus pecados, rechaza la dote para destinarla a las necesidades de su hijo, ensalza el esfuerzo y el trabajo duro, vela por su familia y defiende el matrimonio. Ante una persona así, la joven no puede resistirse y, aunque haya sido el origen de todas sus desgracias, comienza poco a poco a dar su brazo a torcer. Incluso recupera el apetito que había perdido por completo. María Victoria, entonces, queda redimida por el matrimonio. José la ha salvado y ha hecho de ella una buena mujer (Amador Carretero 2010, 10).



Imagen 7. María Victoria recupera el apetito al experimentar, por primera vez, lo que supone ser una familia de verdad.

Por otro lado, la violación es tratada con total y escandalosa frialdad. Apenas se pone el foco en este brutal acontecimiento, pues lo importante es la joven viuda, con un hijo sin padre y al que nadie quiere, y castigada por una vida que ella no ha elegido en absoluto. Tanto es así que, aun creyendo que fue José el agresor, la familia está por encima de todo, y poco a poco se nos va convenciendo a los espectadores de su bondad y de que María Victoria debería quedarse junto a él. Cuando la joven y el público nos encontramos prácticamente defendiendo al muchacho, se descubre la verdad: él no fue el violador, pero fingió serlo para poder acercarse a la protagonista, a quien vio llorando y pidiendo piedad a la Virgen. De este modo, llegado el final de la película, José ha conquistado por completo a María Victoria, a su familia y a nosotros espectadores, quedando en evidencia una vez más el poder adoctrinador de algo aparentemente inofensivo como lo es el cine.



Imagen 8. María Victoria descubre la verdadera identidad de José, que encarna los valores del régimen y, por ende, el Bien.

En definitiva, la película promueve la necesidad de una figura masculina para dar a la mujer la vida que realmente necesita. El matrimonio es planteado desde el régimen y a través de la cinta de Orduña como unidad básica de la sociedad. Hasta la aparición de

José, María Victoria no puede desempeñar sus funciones como madre y mujer. Es fundamental que él llegue a su vida para ejercer su rol como fuente de ingresos y autoridad. Solo así, ella puede por fin asumir el suyo como madre sacrificada y mujer devota, en deuda con su esposo. Es a través de la familia como institución que el estado franquista se asegura de la continuidad de los valores morales que promueve. *Porque te vi llorar* habla del sacrificio y el perdón, del matrimonio y la unidad. Si el honor, el respeto, la disciplina y el orden están identificados en la figura de José, el bien de España solo puede alcanzarse siguiendo las directrices del Caudillo.

5.1.3. *La aldea maldita*, Florián Rey (1942)

Florián Rey se inspira en su película muda homónima de 1930 para crear un nuevo poema cinematográfico. Esta versión sonora fue muy aplaudida por el régimen, lo que ha supuesto que, frecuentemente, tienda a ser analizada desde el punto de vista de su afinidad a los ideales del poder político, y no como una obra en sí misma, de indiscutible calidad a nivel estético (Arregi 1999, 466).

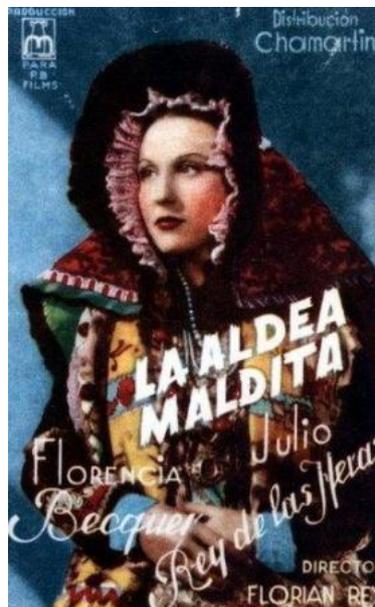


Imagen 9. Cartel de *Porque te vi llorar*, de Juan de Orduña (1941). FilmAffinity.

Este poema dividido en cuatro capítulos, cuenta la historia de un pueblo de Salamanca, cuyas tierras han sido infértiles durante años, provocando el hambre y la

miseria entre sus habitantes. Tras una terrible tormenta, llegan la desesperación y la angustia ante un futuro incierto. Esto supone que muchos de los vecinos decidan marchar en busca de una vida mejor. Entre ellos se encuentra Juan, un padre de familia que no soporta ver cómo tantos años de trabajo caen en saco roto. Es dueño de una gran hacienda, de cuyas cosechas depende un amplio número de trabajadores. Vive con su esposa, Acacia, su hijo y su padre ciego. Al ver a su esposo partir hacia la ciudad, Acacia siente una gran impotencia, y decide impulsivamente abandonar el pueblo, dejando a su pequeño al cuidado del anciano.

Con el paso de los años, Juan ha vuelto, pero se ha perdido el rastro a Acacia, que no ha aparecido. Después de haberla dado por muerta y de negarse a considerar la posibilidad de su supervivencia, Juan pasa una tarde bebiendo en un bar. Allí, encuentra a su adúltera esposa. La lleva consigo de vuelta a la hacienda, explicándole que una vez haya fallecido su padre, ella deberá marcharse. Hasta ese momento, no tiene permitido mantener el más mínimo contacto con su hijo. Juan cumple con sus palabras y Acacia vaga durante mucho tiempo por las calles del tiempo, cayendo irremediabilmente en la locura. De pronto, la tierra vuelve a ser agradecida con quienes tanto han sacrificado para trabajarla, y en la casona tiene lugar una celebración. A este evento está invitada la mujer que, finalmente, ha cumplido con su penitencia.

A pesar de haber sido una película criticada desde el sector católico por mostrar escenas que consideraba inapropiadas, Falange la definió como la película más representativa del régimen franquista y sus ideales.

En el momento en que parece peligrar la estructura familiar defendida por el Estado, es duramente castigada, mostrando al público que salirse de la norma tiene graves consecuencias. Durante el franquismo, España y españoles forman un todo, y por ello el comportamiento de los segundos debe ceñirse a una serie de normas que garanticen la buena imagen de la primera. Esto afecta tanto al ámbito público como privado, dentro de los hogares (Manrique Arribas 2014, 52).

Ocurre con Acacia, una mujer que, al comienzo de la película, lucha por tener voz propia y participar en las decisiones. Además, tiene carácter, y ante cualquier insolencia, su marido se ve obligado a pedirle que se calme y, en definitiva, que se comporte. “Yo

también tengo derecho a trabajar para los míos”, dice al ver los estragos causados por la tormenta que arrasa los campos, a lo que su esposo responde con un rotundo “cállate”.



Imagen 10. Debido a las malas cosechas, él debe marchar, ella permanecer en el hogar.

En esta misma línea, Acacia no solo se ha atrevido a desobedecer a Juan y buscar un oficio propio, sino que ha acabado ganándose la vida de manera totalmente deshonrosa. Esto hace peligrar también el prestigio de toda su familia, convirtiéndose en una absoluta desgracia en sí misma.

Por otro lado, vemos a la mujer desde el principio como desobediente, protestona. Su carácter desafiante hace que resulte una persona desagradable para su entorno. Son sobre todo los hombres quienes la juzgan, y al final de la película confiesan el rechazo que Acacia ha suscitado en ellos desde mucho tiempo atrás. Es una mujer que no se somete y, por tanto, peligrosa. Tanto es así, que se podría establecer una relación entre la tierra y Acacia: la primera, infértil e inútil; la segunda, egoísta y desagradecida. Por tanto, el momento en que los terrenos comienzan a dar frutos de nuevo, se corresponde con el último tramo de la sufrida penitencia de la muchacha: una buena cosecha y una buena mujer.

De este modo, al final de la película, Acacia ha perdido por completo toda rebeldía, y el brillo de sus ojos, que antes transmitía fiereza, ahora rezuma piedad. Tras un largo tiempo, caminando errática por las calles del pueblo y sin poder tener el mínimo acercamiento a su hijo, ha quedado despojada de toda vanidad, incluso de sus zapatos. Es entonces cuando Juan la perdona, le permite entrar de nuevo en su casa. Ella, en éxtasis, cae en los brazos de su piadoso marido, que ahora le lava los pies, despojándola tanto de la suciedad de la calle como de la indecencia de su pasado.



Imagen 11. Acacia vaga por las calles recordando su vida, perseguida por sus errores.



Imagen 12. Ante la atenta mirada de los vecinos y vecinas del pueblo, Juan lava los pies de Acacia, redimiéndola de sus pecados tras una larga penitencia.

“La redención de la aldea (...) solo fue posible – como un milagro – desde que la adúltera dejó de serlo: arrepentida, castigada heroica y ejemplarmente, disciplinada por su marido, dictador implacable (...) Cuando la adúltera – como la desviada España de la decadencia – purgó sus culpas, entonces terminó la negra noche del éxodo y empezó sobre la aldea (sobre Castilla, sobre España) a amanecer. Y los haces de espigas a fajarse por falanges de segadores entre coplas de triunfos e himnos de alegría” (Giménez Caballero 1943, 131).

En conclusión, todo matrimonio o familia disfuncional debe ser castigada. En este caso, y en la mayoría de las ocasiones, esta disfuncionalidad viene dada por la negativa de la mujer a ejercer sus tareas sin rechistar. Acacia es desobediente y rebelde, y ante mujeres así, el régimen es incapaz de sostenerse. Se vuelve necesario, entonces, que

reciban una lección, de modo que aprendan la importancia de que desarrollen su función correctamente. Su esposo es su jefe y su dueño, y ella debe atender las tareas del hogar mientras él busca la forma de proporcionarles sustento. Se trata de una visión absolutamente conservadora y tradicional de la España rural, donde el hombre se sacrifica constantemente para mantener a su familia, incluso dispuesto a marchar a la ciudad; ella debe cuidar de sus hijos y velar por el hogar. Ambos roles, desempeñados con firmeza, resultan igual de honorables.

5.2. Los cincuenta: los españoles aspiran a algo más

En líneas generales, el modelo de familia predominante en los cincuenta es prácticamente el mismo que la década anterior. Sin embargo, pronto comienzan a plantarse las semillas de lo que será un gran cambio llegados los sesenta, afectando a todos los ámbitos de la vida. Esto supone que los españoles se encuentren escapando paulatinamente del rígido control ejercido por el Estado. Pervive el nacional catolicismo, pero la población comienza a preguntarse qué otras opciones tienen, qué alternativas hay frente a un modo de vida que en absoluto los satisface, qué otras vías existen para poder alcanzar la realización personal que anhelan y no la que les ha impuesto la dictadura.

Si bien es cierto que la Iglesia y el desmesurado amor a Dios y a la Patria se mantienen como pilares fundamentales desde el principio hasta el final del régimen franquista, ahora aflora un distanciamiento de ciertos sectores de la institución respecto al gobierno. Aquella duda de las decisiones tomadas por este, replanteándose hasta qué punto todas las medidas llevadas a cabo apuntan hacia el beneficio de la población y no de una clase dirigente con complejo de divinidad. En cualquier caso, apoyando firmemente al Caudillo o no, el pueblo español se mantiene fiel a sus creencias, demostrando que el adoctrinamiento ha tenido éxito.

Por lo que respecta al ámbito familiar, durante la segunda mitad de la década el número de hijos comienza a reducirse y el país se estabiliza demográficamente hasta llegados los setenta. Esto permite que su calidad de vida en la ciudad mejore, incluyendo su educación, que ahora abarca conocimientos mucho más amplios. En las clases medias, las mujeres comienzan a querer un trabajo propio, participar en la vida pública y obtener

cierta independencia respecto al hombre, ya sea su padre, su marido o su hermano. Siendo plenamente conscientes de que, aunque consigan un empleo, no pueden descuidar bajo ningún concepto el hogar, luchan por hacerse un hueco en la sociedad que hasta ahora las había mantenido aisladas. Dan las gracias a Dios por esta nueva vida, y ponen rumbo a su libertad (Dios Fernández 2018, 241).

Así, sin renunciar a su fe en ningún momento, comienzan a demandarse la presencia de otras inquietudes y temáticas en las películas. Se trata de los problemas que padece la población, pero a través del cine se les plantea una solución. Esta consiste en afrontarlos con dignidad, integridad y mantener el buen humor pase lo que pase. Entre estas complicaciones se encuentran las dificultades para acceder a la vivienda, sobre todo cuando las personas del medio rural se ven obligadas a marchar a la ciudad en busca de empleo en pleno proceso de industrialización del país.

El cine, por su parte, explora nuevas temáticas más allá del militarismo de la etapa anterior. Si en los cuarenta es importante que los españoles identificaran al enemigo a través de las películas, en los cincuenta esta constante exaltación del conflicto se hace innecesaria, por lo que la industria debe apostar por nuevas temáticas. De esta manera, el público, como sabemos, accede a las salas en busca de evasión, de una distracción ante los problemas que asolan su rutina. Por lo tanto, no solo encuentra entretenimiento a través de una cinta en cuya proyección las risas están aseguradas, sino que encuentra cierto consuelo al ver sus problemas reflejados en la pantalla.

No obstante, como veremos, este consuelo no dura mucho tiempo, y la población no deja de buscar otras formas de ganarse la vida y, he aquí la novedad, de disfrutarla. El matrimonio y la procreación dejan lentamente de ser lo más importante, y lo será el encontrar un empleo estable que les permita hallar la felicidad en la estabilidad económica. Avanzando hacia la liberalización y apertura del país, los españoles se dan cuenta de que han sido privados durante mucho tiempo de infinitud de posibilidades, y encontraremos en los sesenta un constante cuestionamiento a los ideales propuestos por el Gobierno y una rebeldía creciente contra ellos (Vázquez de Prada 2005, 140).

5.2.1. *Esa pareja feliz*, Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga (1951)

Esta película cuenta con el inconfundible sello de dos grandes personalidades en la cinematografía española. Se trata de Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem. Ambos debutan con esta obra, que pronto se convertiría en un auténtico símbolo de la renovación ocurrida en el cine nacional de posguerra. Fue rodada en 1951, pero no se estrena hasta 1953, y no obtiene mucho éxito en taquilla. De hecho, su estreno fue posible gracias a la gran acogida conseguida por *Bienvenido Mister Marshall* (1953), que desgraciadamente no se repitió en esta primera colaboración entre ambos directores (Sojo Gil 2020, 178)



Imagen 13. Cartel de *Esa pareja feliz*, de Bardem y Berlanga (1951). FilmAffinity.

Encontramos una cinta crítica, reflejando con honestidad la precariedad y la miseria que inundaba las calles de entonces. Contrasta con la completamente falseada imagen de España proyectada por el régimen en otras producciones. Sin embargo, sigue estando imbuida de ciertos ideales y principios, lo que demuestra que “toda obra de arte es hija de su tiempo” (Kandinsky 2020, 31).

El filme cuenta la historia de un matrimonio, Juan y Carmen, y la desesperanza consecuente de la angustiada situación social y económica del país. Él trabaja como electricista en un estudio de cine. Ella es ama de casa, encargándose de que a las

preocupaciones que atormentan a su esposo en el trabajo no se añadan problemas en el hogar. Los tropiezos en el camino hacia la anhelada felicidad son cada vez más estrepitosos y Juan pierde su trabajo. Sin embargo, Carmen cree en la suerte, y decide participar en un concurso que promete convertirlos en una pareja feliz durante un día. Se entiende que este sería el primer día del resto de su vida, que ahora sería una vida plena. Contra todo pronóstico, la pareja gana el sorteo y ambos pasan una ajetreada jornada, en la que son agasajados con atención y regalos de todo tipo. Al mismo tiempo, no desaparecen los disgustos que inquietan a los jóvenes, y Juan trata de ponerles solución mientras se esfuerza por disfrutar de esta experiencia.

A medida que pasan las horas, ambos comienzan a sentirse incómodos, llegando incluso a extrañar su normalidad. A ella le hacen daño los lujosos zapatos, él no sabe qué pedir en el restaurante porque no entiende la carta. Además, se ven obligados a llevar en sus brazos la gran cantidad de regalos que han recibido, y esto les impide que puedan darse un beso llegado el final del día.



Imagen 14. Justo después de recibirlos, ella siente la necesidad de quitarse los zapatos, que le incomodan.



Imagen 15. La cantidad de regalos les impide acercarse para darse un beso.

Resulta paradójico que la pareja sea incapaz de disfrutar plenamente de una jornada destinada exclusivamente a proporcionarles felicidad. Es aún más llamativo teniendo en cuenta la frecuencia con la que reconocen la miseria en la que viven y que hace inalcanzable satisfacer sus necesidades y ambiciones a nivel personal. Lamentan no tener una casa, hijos y trabajo estable; lamentan las discusiones y malentendidos; lamentan, en definitiva, la irremediable infelicidad. Aun así, mientras son el foco de la atención del personal de numerosos establecimientos, echan de menos su cotidianidad. Debido a las circunstancias, se ven obligados a poner en valor su vida anterior que, aunque difícil, es más llevadera cuando se enfrentan a ella juntos. Cualquier obstáculo, problema o imprevisto parece más pequeño cuando lo afronta un matrimonio unido.

En contraposición a la frenética sociedad de consumo, Juan y Carmen extrañan la no ostentación a la que están acostumbrados (García Serrano 2011, 39). Es al margen del lujo y de los excesos que la pareja, aunque desdichados, se quieren. Así, en la escena final, ambos dejan los regalos en manos de personas sin techo y, por ende, en peores condiciones que ellos. Una vez se liberan de la carga que suponen estas cajas, se funden en un beso. Ella, por fin, se quita los zapatos y, cogidos de la mano, vuelven a su vida real. No se ha solucionado ningún problema y ni siquiera se han divertido fluyendo en las actividades organizadas para la “pareja feliz”. Juan y Carmen son exactamente los mismos al principio y al final de la película. Pero han dejado de discutir.



Imagen 16. Al acabar el día, ambos se desprenden de los regalos y ella, por fin, puede quitarse los zapatos. En la felicidad que supone volver a su vida habitual, se funden en un beso.

Al mismo tiempo que muestra una realidad en absoluto dulcificada y frecuentemente ocultada por el régimen, defiende de manera indirecta los ideales defendidos por el mismo. En lo que a la vida privada de la pareja se refiere, aspiran a alcanzar el futuro que desde el poder político se ha impuesto como perfecto. Como hemos visto: casa, trabajo e

hijos. Por tanto, se podría afirmar que la película no critica en absoluto el modelo de familia defendido por el franquismo. Al contrario, lo perpetúa y lo anhela, incluso. Arremete contra el abandono sufrido por el país, cuya inestabilidad en todos los niveles les impide realizarse como personas y como matrimonio: no pueden permitirse una casa propia porque el trabajo de Juan pende de un hilo cada vez más fino, y ante esta incertidumbre, tener un hijo queda totalmente descartado. En este sentido, no reprocha el canon en ningún momento, sino el contexto que impide alcanzarlo.

En resumen, Juan y Carmen son un matrimonio de clase trabajadora que sueña con la estabilidad económica que les permita vivir más holgadamente. Ante los apuros para hacer frente a los gastos, piensan que la felicidad llega con el dinero. Sin embargo, reciben una importante y valiosa lección. Esta felicidad no está en la riqueza, está en ellos mismos, en afrontar la vida contando el uno con el otro. Así, tras una jornada llena de regalos y agasajos, vuelven a su cotidianidad mucho más felices de lo que han sido en este día dedicado a ellos. No ha cambiado nada en su situación, pero ahora saben que todo es más fácil si se resuelve de dos en dos: en familia.

5.2.2. *Marcelino, pan y vino*, Ladislao Vajda (1955)

La película de Ladislao Vajda es una de las más exitosas durante la dictadura franquista. Recupera una historia escrita por José María Sánchez Silva, que supervisó y participó en la redacción del guion. La cinta no solo tuvo repercusión en el marco nacional, sino también en la cinematografía internacional. Reaviva el sentimiento católico en un momento en que la Iglesia comienza a perder fuerza en el ámbito social y político de la dictadura (Ramos 2001, 131).



Imagen 17. Cartel de *Marcelino, pan y vino*, de Ladislao Vajda (1955). FilmAffinity.

La cinta nos presenta, por medio de un flashback la historia de Marcelino, un niño cuya corta vida cambió por completo la relación entre los habitantes del pueblo y los monjes franciscanos con residencia en lo alto de la colina. Un fraile visita a una niña gravemente enferma y, en lo que podrían percibirse como sus últimos momentos de vida, le cuenta el gran milagro de Marcelino. Comprenderemos, llegado el final de la cinta, que el objetivo de esta historia es alejar el miedo de la pequeña ante la muerte, pues será acogida por el Señor.

La narración comienza con la Guerra de la Independencia Española, con el país siendo atacado por tropas francesas, arrasando con todo aquello que constituye su identidad. En un territorio en ruinas, llegan al pueblo tres monjes franciscanos, con la intención de levantar un monasterio en el lugar en que solo quedaban los restos de una antigua casona. La edificación queda terminada rápidamente gracias al esfuerzo común, pues han recibido la ayuda de gran cantidad de vecinos. Es entonces cuando los frailes reciben una sorpresa: han dejado un bebé en la puerta de la construcción. Durante semanas, tratan de encontrar a la familia del pequeño, comprometiéndose a ayudar a sus padres en caso de que no puedan hacer frente a la crianza del niño por sí solos.

El esfuerzo resulta en vano, pues acaban sabiendo que los progenitores del bebé ya han fallecido. Ante esta situación, los monjes deciden hacerse cargo de él, celebrando su

bautismo y dándole el nombre de Marcelino. A continuación, se nos muestra al niño con cinco años y el espíritu aventurero y la picardía propios de esta edad. A estos rasgos se añade la curiosidad, que en este caso estará relacionada con la necesidad de saber de dónde viene, quiénes son sus padres, dónde está su madre.

Marcelino es pronto advertido de que no debe subir las escaleras que conducen al nivel superior del recinto. Tras hacer frente a sus dudas, el niño accede a esta estancia, donde se encuentra con un Crucificado: “un hombre altísimo que si te ve, te cogerá y te llevará para siempre”, le había advertido fray Papilla (39:03). No tarda en hacerse amigo de este personaje de madera, que cobra vida ante los ojos del pequeño, a quien agradecerá profundamente su bondad: le ha llevado pan y vino, y le ha quitado la corona de espinas que le hacía daño en la cabeza. Le concede un deseo, y Marcelino pide ir con su madre. Así, aunque no tiene sueño, se acurruca al lado de su amigo y no tarda en quedar dormido para siempre.

Marcelino, pan y vino muestra al espectador la importancia de la familia, que no puede estar constituida por doce monjes franciscanos, ni por cualquier otro núcleo que no respete en su totalidad el modelo tradicional. Este está formado por un hombre y una mujer, ambos honrados, responsables y con deseo de traer niños al mundo, de manera que el primero nunca esté solo. “En nuestra compleja estructura social, la unidad básica, el núcleo constituido por la unión de dos personas de distinto sexo, es siempre un islote” (Campo Urbano 1984, 272).

Igualmente, deben ser educados en el cristianismo, conociendo desde muy pequeños la importancia de la obediencia y el sosiego. Nadie debe temer a Dios, nadie debe mostrar desconfianza ante su omnipotencia. De la misma manera que Marcelino ofreció ayuda y alimento a su nuevo amigo, la Divinidad proporciona protección. Aunque poco después de conocerlo lo condujera hacia el sueño eterno.

En otro sentido, es curioso cómo hasta la llegada de Marcelino y el gran acontecimiento de su milagro, las gentes del pueblo habían vivido ajenos al monasterio y los frailes que lo habitan. El niño acerca a vecinos y vecinas a los valores cristianos y, tras su temprana muerte, da lugar a una nueva tradición. El narrador nos cuenta que,

“desde entonces, cada año, con su alcalde a la cabeza, el pueblo acude (al convento) en ese día para festejar el milagro de Marcelino, pan y vino”.

“La dormición/crucifixión seguida de la reconciliación social ha llevado a cabo el proceso de ‘sacralización’ de la muerte del niño, una variante del motivo del niño mesiánico como chivo expiatorio sacrificado para reconciliar un grupo social dividido, el de arriba católico, el de abajo laico, republicano” (Grandis 2015, 274).

Nos encontramos ante una película que, ciertamente, muestra a doce hombres ejerciendo la maternidad. Recelosos al comienzo, pero encantados con su nueva vida muy poco después de acoger al niño. Parecería que esta curiosísima familia, unida por algo diferente y superior a la sangre, es funcional y válida. No obstante, Marcelino pronto se da cuenta de que su situación dista mucho de la habitual, de la que tienen los demás niños: ellos tienen un padre en lugar de doce y, lo más importante, sí que tienen una madre. Es en el momento en que conoce a una madre, que se preocupa por su hijo y quiere incondicionalmente a su marido, que el protagonista comienza a sentirse ligeramente incómodo en su realidad. Su mente le proporciona un amigo imaginario, Manuel, tomando el nombre del hijo de esta mujer tan guapa que acaba de conocer (Grandis 2015, 270).



Imagen 18. Ante la imposibilidad de encontrar a sus padres biológicos, los doce monjes asumen la crianza del pequeño Marcelino.



Imagen 19. Marcelino conoce a una madre, que le parece muy guapa.



Imagen 20. Marcelino ahora duerme para siempre, pues su nuevo amigo le ha llevado con su madre.

Este compañero le lleva a hacer todo tipo de travesuras que llegan a molestar e interrumpir la jornada de los monjes. Frente a este carácter desafiante desarrollado en compañía de Manuel, Cristo hace de Marcelino un niño bondadoso, comprensivo, agradecido. Incluso le habla de su madre, de la Virgen, que describe como una gran mujer. Además, ofrece al pequeño una bellísima definición de la palabra madre, lo que hace que el muchacho tenga aún más ganas de conocer a la suya. Ha quedado demostrado que la auténtica felicidad y la única vida que garantiza el correcto desarrollo de los niños vienen dadas por una madre y un padre que los protejan ante todo.

5.2.3. *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959), Fernando Fernán Gómez

Fernando Fernán Gómez muestra en *La vida por delante* y *La vida alrededor* una realidad en absoluto edulcorada, haciendo hincapié en la crítica a la pésima gestión de determinados problemas sociales, pero despistando a la censura haciendo reseñable uso de la comedia (Peña Sevilla 2010, 281).



Imagen 21. Cartel de *La vida por delante*, de Fernando Fernán Gómez (1958). FilmAffinity.



Imagen 22. Cartel de *La vida alrededor*, de Fernando Fernán Gómez (1959). FilmAffinity.

Ambas películas nos acercan la historia de Antonio y Josefina, una pareja que sueña con un futuro juntos. En la primera de ellas, vemos cómo se conocen y se enamoran, cómo se convierten en jóvenes adultos llenos de esperanza y ambiciones. Sin embargo, aun estando licenciados, él en Derecho y ella en Medicina, el acceso a un trabajo resulta mucho más complicado de lo que esperaban. Así, él debe realizar todo tipo de oficios que

nada tienen que ver con su formación hasta que, llegado el final de la película, consigue finalmente dar su primer paso en el mundo de la abogacía. Ella, por su parte, quisiera ejercer su profesión, atender y cuidar de las personas, pero su esposo no se lo permite debido a su condición de mujer y por la relación que pueda mantener con sus pacientes varones. También es importante recordar que Josefina es culpada de la falta de atención y los suspensos de su novio, que hasta entonces había obtenido calificaciones excelentes. En definitiva, la pérdida de su hombría.

Si ya la vida resultaba compleja, nos encontramos con que en la secuela, la pareja va a tener un bebé, situación que se introdujo en la cinta anterior. Antonio y Josefina son exactamente los mismos, y también lo es su situación, pero con el gran reto que supone criar a un hijo en la precariedad que ya habíamos visto en la primera película. Ella, durante el embarazo, imparte gran variedad de lecciones al feto, desde historia hasta matemáticas. Así nacerá inteligente, con unos amplísimos conocimientos en muchos campos.

La criatura nace y el sueldo de Antonio cada vez resulta más insuficiente, recurriendo al hampa para poder mantener a su familia. Tal es el peso que recae sobre sus hombros, que acaba pasando largas tardes en la casa de una vecina, con la que parecería que cometería adulterio, pero descubrimos que no es más que un modo de huir del caos de su realidad. Una vez casados, la vida matrimonial se hace cuesta arriba, por lo que sería comprensible que Antonio buscara fuera de su casa aquello que resulta imposible obtener en ella, ya sea silencio, como en este caso, o satisfacer sus necesidades sexuales. Así, en una discusión, él juzga los vestidos de su esposa, que incitan a miradas lascivas por parte de los hombres. Pero cuando es él quien lanza este tipo de miradas a otras mujeres, Josefina no tiene derecho alguno a quejarse, como tampoco puede mostrar su incomodidad ante el interés que las jóvenes estudiantes muestran hacia su marido.

Por otro lado, existe una diferencia importante en el título de ambas películas. En *La vida por delante* hay expectativas, entusiasmo, ganas de avanzar hacia un futuro prometedor. Sin embargo, en *La vida alrededor*, la pareja forma parte de la cotidianidad en la que está imbuida la sociedad española, predominando la incertidumbre, la inseguridad y la angustia que supone no alcanzar nunca ninguna meta. La vida que antes esperaban con ansias ha pasado por ellos sin detenerse.

Ahora bien, la película realmente gira en torno a la frustrante e infructífera búsqueda de una manera honrada de ganarse la vida. Esto se debe a que, aunque nos encontremos con Antonio y Josefina, se trata de una historia perfectamente aplicable a toda la clase media española del momento. Por este motivo, podría tratarse de un matrimonio cualquiera, y el desarrollo del relato apenas presentaría variación alguna. En este sentido, Fernán-Gómez arremete contra el régimen, por la desastrosa situación hacia la que ha conducido al país. Afortunadamente, las películas fueron consideradas comedias inofensivas, lo que permitió al directos llevarlas a las salas de cine y poner ante el público su verdadero reflejo.

Si la crítica pasó desapercibida al tener tintes cómicos, las películas tampoco fueron juzgadas por el modelo de familia que se muestra en ellas. En un primer momento, es evidente el entusiasmo de Antonio y Josefina, locamente enamorados y con ganas de contraer matrimonio para poder vivir juntos y felices para siempre. El matrimonio, en teoría supone en sí mismo la realización personal de los individuos: todo es mejor cuando se hace “de dos en dos”. Pero no es el caso.

Aunque su historia pueda extrapolarse al conjunto de la clase media en España, constituyen un caso particular dentro de los matrimonios que han llegado a las salas de cine. Esta unión entre dos personas había sido planteada por el régimen como el fin último de la vida, suponiendo al mismo tiempo alcanzar la realización personal y la satisfacción plena con lo que uno es. Pero nada más lejos de la realidad de estos jóvenes que, una vez han dejado atrás la ingenuidad y los sueños desmedidos propios de los recién casados, se percatan de que los mayores obstáculos aparecen cuando llega el momento de formar una familia. Además, en lo que a los roles de género se refiere, Josefina no aparece en ningún momento ejerciendo de madre atenta y siempre cuidadora de su hijo. Al contrario, desafía las normas al mostrarse tan preocupada por su situación económica como su marido y deseosa de ejercer la medicina para contribuir al bienestar de su familia.



Imagen 23. En *La vida alrededor*, el pequeño apenas recibe atención por parte de sus padres. De hecho, él mismo se encarga de su propia educación, pues ha sido instruido desde que estaba en el vientre de su madre.

La unión matrimonial no solo no ha traído consigo ninguna mejora, sino que a una situación que ya era delicada, se suman cuestiones como la búsqueda de una vivienda, de trabajo y la imposibilidad de hacer frente económicamente a los gastos que supone tener un hijo. De hecho, en *La vida por delante*, la pareja acude a ver un piso que ni siquiera está construido, por lo que se encuentran mirando hacia un futuro inexistente. No hay nada “por delante” y el “alrededor” es un desastre.



Imagen 24. Fotograma de *La vida por delante*. Antonio y Josefina, desconcertados al descubrir que la vivienda que se disponían a comprar, pertenece a un edificio aun por construir.

5.3. Los sesenta: España es otra

Durante los años sesenta, España deja atrás un estado sociopolítico completamente arcaico y aislado respecto al resto de Europa. La estructura social del país comienza a cambiar a una velocidad considerable y, con ella, los aspectos referidos al funcionamiento y modelo de familia.

La autarquía impuesta en las décadas anteriores se manifiesta como un rotundo fracaso y la apertura y liberalización de la economía resulta absolutamente necesaria para hacer frente a una situación insostenible. A pesar de los avances, no desaparecen las inquietudes de los españoles, sobre todo de aquellos cuyo sustento había sido hasta ahora proporcionado por su trabajo en el campo. Por otro lado, durante los sesenta se produce un auténtico *boom* del turismo, que llega a España atraído por su cultura, gastronomía y clima cálido. Así, la población descubre otros modos de vivir a través del turista, sorprendida entonces con el atraso de la nación que había diseñado el régimen de Franco. El propio Caudillo se da cuenta de que debe adaptarse a los nuevos tiempos si quiere permanecer en el poder, y es este momento que la imagen que el No-Do había ofrecido de su persona, se vuelve mucho más amable. Sin embargo, una nueva época está empezando, es inevitable, y las normas del Estado dejan de acatarse con la cabeza gacha.

Si durante los cincuenta la natalidad se vio reducida, este nuevo núcleo familiar compuesto por padre, madre y uno o dos hijos es ahora el predominante. Para garantizar la estabilidad económica, disminuye el número de hijos por matrimonio, permitiendo a sus padres ofrecer unas mejores condiciones tanto en su educación como su salud. Las gentes del campo necesitarán un poco más de tiempo para subirse al carro de la industrialización y los recién llegados hábitos de consumo, pero ya nos encontramos con una España diferente.

De esta manera, como resultado encontramos una juventud movida por el descontento y el inconformismo, que manifiesta una rotunda negativa a perpetuar los modos tradicionales de España que se habían impuesto hasta ahora.

Por lo que respecta a la familia, es cierto que la mujer es aún la encargada del hogar, pero ahora tiene la posibilidad de salir puntualmente de estas cuatro paredes y conocer la esfera pública a través de sus propios ojos y no los de su marido. Del mismo modo, a pesar de que ya pueden acceder a puestos de trabajo y un sueldo y, en consecuencia, obtener cierta independencia respecto a la autoridad masculina, aún se mantiene la necesidad de contraer matrimonio. El mundo sigue estando diseñado para habitarlo de dos en dos, teniendo hijos y velando por el bienestar del hogar. En este mundo, él trabaja y trae a casa el dinero que su esposa ayudará a gestionar, del mismo modo que se encarga

de todas las tareas domésticas. Nos podría parecer una situación desigual, pero es equilibrio. Para ellos, lo era: la prioridad de él es su trabajo, la de ella, la casa y los hijos; él alcanza sus metas en lo profesional, y ella ya ha alcanzado las suyas al casarse (Vázquez de Prada 2005, 140-141)

De todos modos, es importante tener en cuenta que esta perpetuación de los modos familiares tradicionales desaparece en cuanto los hijos de estas generaciones educadas por el Estado comienzan a buscar otros modos de vida. Sin duda, un fenómeno que evidencia este cambio es la emigración de jóvenes que abandonan sus hogares y marchan a otros lugares de Europa, donde tienen más y mejores posibilidades para labrarse un buen futuro. Quienes hasta ahora habían residido en el campo, se percatan de que la vida es más próspera en la ciudad. Pero quienes se han cansado de las limitaciones que constriñen las propias ciudades españolas, no dudan en preparar sus maletas y ampliar horizontes en el continente europeo.

En definitiva, llegados los años sesenta, el régimen y sus valores siguen vigentes gracias a los fuertes ejercicios de control y adoctrinamiento sobre la población que ahora es de mediana o tercera edad. Los verdaderos hijos del Estado. Pero los que podrían ser considerados los nietos de este régimen dictatorial, saben que el nacional catolicismo no conduce a ninguna parte: el inconformismo, la ambición y el anhelo de prosperidad, sí.

5.3.1. *Maribel y la extraña familia*, José María Forqué (1960)

Maribel y la extraña familia es una obra de teatro escrita por Miguel Mihura, estrenada en Madrid en 1959. Al año siguiente, llega a la gran pantalla su adaptación cinematográfica de la mano de José María Forqué, que mantiene en todo momento la esencia fundamentalmente cómica de la obra original.



Imagen 25. Cartel de *Maribel y la extraña familia*, de José María Forqué (1960). FilmAffinity.

Maribel ejerce la prostitución en un bar de Madrid, al que acude Marcelino durante su viaje para buscar esposa y acaba enamorándose de ella. La muchacha, en total desconocimiento de la situación, lo acompaña a la casa de su tía, sin saber que la madre del joven también estaría allí, pues él quería presentarle a su familia y casarse con ella lo antes posible. Ella es prostituta y él es viudo, dos realidades que ambos se ocultan entre sí por el bien de la relación, aunque a Maribel pronto le entran las dudas: de saber a qué se dedica, él la dejaría inmediatamente. Aunque a ojos de la familia de Marcelino ella es una mujer moderna, segura de sí misma, independiente y adaptada a los tiempos, Maribel pasa los días atormentada por su conciencia, desconfiada ante estas personas que la tratan con cariño, sabiendo que no lo merece.

La historia pronto toma una dirección inesperada, pues Maribel y sus amigas descubren la condición de viudedad de Marcelino, cuya ex mujer murió ahogada en el gran lago del pueblo: el llamado “Lago de las niñas malas”. Antes de la boda, él la invita a pasar unos días en el lugar en que vivirán como marido y mujer, trasladándose durante un fin de semana a la casa junto a estas aguas que parecen esconder un misterio y donde Maribel cree que correrá un gran peligro. Así, sus astutas amigas se las ingenian para acompañar a la pareja en esta escapada. Al ver que las intenciones de Marcelino distan mucho de hacerle daño, ella intenta convencerle de que la inviabilidad de su matrimonio

debido a su profesión y la vida que ha llevado hasta entonces. Sin embargo, el amor todo lo puede, y ambos dejan atrás su pasado para emprender un nuevo camino juntos.



Imagen 26. La pareja, en compañía de las amigas de ella, llegan al pueblo, pasando al lado del “Lago de las niñas malas”.



Imagen 27. Marcelino y Maribel, al final de la película, dejan atrás el pasado de cada uno, emprendiendo el camino hacia su nuevo futuro juntos.

Nos encontramos ante dos tipos de mujeres bien diferenciados. Por un lado, doña Matilde y doña Paula, la madre y la tía de Marcelino. Por otro lado, Maribel y sus amigas Niní, Rufi y Pili. Las primeras se consideran a sí mismas anticuadas y envidian a las segundas por su manera de pensar y de vivir en general, aunque desconocen por completo a qué se dedican. Las perciben como mujeres jóvenes y decididas, carismáticas y empoderadas, dejando atrás el pensamiento arcaico que las quiere atar al hogar y a un estilo de vida tradicional en el que no pueden aspirar a otra cosa que no sea la maternidad.



Imagen 28. Las mujeres tradicionales se encuentran con las mujeres modernas, a quienes admiran, sin tener la más mínima idea de su profesión.

Destaca, sobre todo, las constantes menciones a los cuchicheos, al qué dirán los vecinos y las vecinas del pueblo si ven determinados comportamientos, tanto en un hombre que no encuentra nueva esposa, como en una mujer de actitud desafiante. La madre y la tía de Marcelino evitan cometer cualquier error que genere comentarios despectivos por parte de quienes las rodean, pero admiran a este grupo de jóvenes muchachas a las que no les importan las habladurías. Aunque quizás no es que no les importen, sino que su profesión las ha obligado a acostumbrarse a ellas y, por tanto, han aprendido a fingir que no les afectan. Tras esta máscara, en realidad, les gustaría tener una vida diferente, una más tradicional, en la comodidad que suponen el hogar y un marido que las quiera y las cuide.

“Las soluciones que se plantean en el cine para la redención de las deshonradas pasan por la *vida religiosa* o la *penitencia*, el *matrimonio* y la *marginalidad* (...) Cualquier hombre podía redimir a una mujer pecadora con el matrimonio (...) La mujer redimida pasa de ‘hembra’ a ‘santa esposa’, de ‘autónoma’ a ‘conservadora’ y, en fin, queda ‘soldada’ fuertemente al sistema” (Amador Carretero 2010, 10).

Vemos cómo la relación con Marcelino y la posibilidad de un futuro mejor transforman a Maribel, que habla, viste y actúa diferente desde que lo conoce. Poco a poco, y de una manera que llega a producir cierta ternura, cambia su lenguaje y sus gestos para convertirse en una mujer apta para el matrimonio, una mujer merecedora del amor de un hombre como Marcelino. Así, la película muestra a una mujer moderna infeliz, dispuesta a modificar desde su vestuario hasta la totalidad de su personalidad para salir de la oscuridad de los bares. Muestra a una mujer moderna de la ciudad de Madrid, que

encuentra la verdadera felicidad en un pueblo donde la tradición rige el día a día. Muestra a Maribel convirtiéndose en una “mujer decente”.

5.3.2. *La gran familia*, Fernando Palacios (1962)

Con *La gran familia*, Fernando Palacios adquiere relevancia en el panorama cinematográfico español, mostrando en esta película considerada de interés nacional la importancia de la familia como gran centro de la vida de los españoles. Se trata de la primera de cuatro películas que cuentan la historia de una numerosísima familia, que demuestra que la unión entre todos sus miembros es más que suficiente para hacer frente a la adversidad.



Imagen 29. Cartel de *La gran familia*, de Fernando Palacios (1962). FilmAffinity.

Carlos y Mercedes, un aparejador y un ama de casa, son un unido matrimonio cuya vida gira en torno a sus quince hijos. Con ellos vive el abuelo que, jubilado, ha tenido que recurrir a la hospitalidad de sus hijos para no pasar el resto de su vida desamparado. Se trata de una familia de clase alta, que gracias a la buena gestión del dinero que gana el padre pueden comprar ropa nueva, ir al cine e ir de vacaciones. Así, la película gira en torno al cuidado y crecimiento de los hijos que, a medida que se hacen mayores, van demostrando independencia y avanzan hacia su propia vida fuera de la residencia familiar.

Mostrando claramente los roles de género imperantes en el momento, los hijos varones consiguen sus primeros trabajos, mientras ellas se enamoran de los que acabarán siendo sus maridos. En ambos casos, se acerca poco a poco un futuro en el que los padres ven a sus pequeños abandonar el nido.

Una figura importantísima es Juan, el padrino, a quien recurren con frecuencia cuando necesitan ayuda de tipo económico o para hacer frente al caos imperante en una casa con quince hijos con personalidad e inquietudes particulares.

La primera parte de la película nos presenta a la familia. Todos los hijos van a clase y, antes del verano, enseñan sus calificaciones a sus padres. Orgullosos, felicitan y celebran sus logros. Por el contrario, los estudios suponen todo un reto para uno de los varones mayores, que contará con una profesora particular durante el verano. Todos van de vacaciones a la costa, donde Carlos y Mercedes recuerdan con frecuencia su juventud y su noviazgo. Ven a sus hijas mayores interesarse por los muchachos que conocen en el hotel, y se transportan a un momento en el que tenían toda una vida juntos por delante. Carlos explica cómo el matrimonio supone descubrir un mundo nuevo: “un mundo para dos”.



Imagen 30. Carlos y Mercedes ven a sus hijas divertirse con los muchachos del hotel y recuerdan los inicios de su relación.

La segunda parte muestra el regreso a la rutina tras las vacaciones. Los meses pasan con rapidez y se acerca la Navidad. Con ella llega la ilusión de los niños por los regalos, por hacer sus cartas para los Reyes Magos y visitarlos en el mercadillo. Ante el ajetreo de las compras navideñas y el entusiasmo de todos, el más pequeño desaparece. Sus padres piden la colaboración de sus vecinos en la búsqueda del niño, que aparecerá la víspera de la Mañana de Reyes, justo después de que uno de sus hermanos pidiera a Gaspar que

llevara a su fiel compañero de vuelta al hogar. La gran sorpresa será el décimo sexto hijo, a quien la pareja pondría de nombre Jesús por la fecha de su concepción.

En los créditos iniciales, los actores que interpretan a Carlos y Mercedes se presentan como “el padre” y “la madre”. Esto da a entender que más que una familia concreta, esta película muestra unas figuras prototípicas, unos ejemplos a seguir, un ideal: así es el padre y así es la madre. Él es sacrificado, optimista, atento. Ella es la gran cuidadora, responsable, delicada. Lo mismo ocurre con el padrino, atendiendo de igual modo a una representación idealizada de esta figura. Vemos, por tanto, cómo a pesar de la cantidad de bocas que alimentar y las numerosas necesidades por atender, que cada persona desempeñe adecuadamente las labores que le corresponden solo pueden conducir al éxito y al bienestar.

Además, la película nos muestra a la familia durante todo el año: durante el período lectivo, en verano y en invierno. En todo momento persiste la inquietud ante la posibilidad de perder la estabilidad económica, pero cada miembro pone de su parte para mantener este equilibrio.



Imagen 31. A medida que van consiguiendo sus primeros trabajos, sus hijos destinan su sueldo a ayudar con la economía familiar.

La educación, por su parte, cuenta con un papel fundamental. Los padres insisten constantemente en que la formación de sus hijos determina el futuro al que podrán acceder. Tanto ellos como ellas se esfuerzan en obtener buenas calificaciones. Nos encontramos, por ejemplo, con que una de las hijas estudia la secundaria en un instituto y sus hermanos gemelos lo hacen en el colegio. Aunque los años, como veremos en las demás películas de esta saga, den a hombres y mujeres roles diferentes a nivel social, todos y todas han tenido acceso a una buena formación.

“En una etapa de grandes transformaciones económicas y de incertidumbre, las familias centrarán en la educación de sus hijos en la promoción social de la familia. Al intentar dar las familias una buena educación a los hijos igual para chicos y chicas, mitigan la tradición sexista predominante en los modos de la socialización familiar española tradicional” (Vázquez de Prada 2005, 142).

Carlos y Mercedes, como todos los padres, se desviven por su familia. Aunque poco a poco lleguen a la vida adulta fuera del hogar, saben que nunca los dejarán solos y siempre estarán agradecidos. Sin embargo, es cierto que las niñas, futuras mujeres de sus casas, cuentan con la carga añadida de las tareas domésticas. Por lo tanto, a pesar de su acceso a la educación hasta niveles superiores, siempre deben asegurarse de que no falte ninguna comida y de que la ropa esté limpia, lo cual supone una reducción de las horas que necesitan para formarse profesionalmente.



Imagen 32. Él, al frente, trabajando para mantener a su familia. Ella, al fondo, encargándose de las tareas del hogar.

5.3.3. *La familia y uno más*, Fernando Palacios (1965)

Fernando Palacios lleva a la gran pantalla una actualización de la vida de Carlos, Mercedes y su familia.



Imagen 33. Cartel de *La familia y uno más*, de Fernando Palacios (1965).
FilmAffinity.

Han pasado tres años y ella y el abuelo han fallecido, el décimo sexto hijo resultó ser una niña a la que llamaron María, y la hija mayor está a punto de contraer matrimonio. Son muchos los cambios a los que debe hacer frente un padre de familia preocupado por la soledad que trae consigo la llegada a la edad adulta de sus pequeños y pequeñas. Al mismo tiempo, la sociedad parece querer obligarlo a encontrar una nueva esposa, pues se topa con varias mujeres que no tardan en demostrarle su interés. Sin embargo, él tiene claro cuáles son sus dieciséis prioridades, y ninguna de ellas es remplazar a su queridísima y añorada Mercedes.

Aunque en tono de comedia, se trata de una película muy emotiva que aborda, cómo no, la importancia de una familia unida. Muestra los frutos del sacrificio de un padre que, tras la pérdida de su esposa y compañera, no ha dejado de cuidar y atender a todos y cada uno de sus hijos.



Imagen 34. Carlos recoge los frutos de su esfuerzo y sacrificio: el amor incondicional de su familia, que le da una sorpresa por su cumpleaños.

Afortunadamente, aún cuenta con la ayuda incondicional del padrino Juan. Ahora está casado con Paula, que había sido profesora particular de uno de los hijos mayores de Carlos en la primera película. Así, cuando Carlos debe hacer un viaje por trabajo, la pareja se queda al cargo de la casa y los niños. Ella querría tener hijos, pero por diferentes circunstancias, le ha sido imposible. Por lo tanto, se acerca a la maternidad velando por el bienestar de la familia del protagonista mientras él está fuera de casa. Como bien explica Juan Carlos Manrique Arribas, “aquellas mujeres que no tenían hijos podían desarrollar su misión social de la maternidad con su servicio a los hijos de los demás” (2014, 56).



Imagen 35. Cuando Carlos debe hacer un viaje por trabajo, Paula ve la oportunidad de ejercer la maternidad, pues no ha conseguido tener hijos propios y siente su vida incompleta.

Tras la muerte de su madre, la mujer de la casa había sido la hija mayor, también llamada Mercedes. Pero una vez contraiga matrimonio, debe marchar a un nuevo hogar con su marido, por lo que todas las tareas que desempeñaba en la residencia familiar debe hacerlas en la suya propia. El hogar constituye para la mujer su “contexto físico y espiritual donde desempeñaba sus labores específicas de género” (Manrique Arribas 2014, 55).

Así, esta función pasa a la siguiente hija, Luisa, que debe compaginar esta faena con su trabajo como secretaria. Ante la complicada situación de su empleada, el jefe la despide: no puede ser exitosa en ambas cosas, así que debe elegir entre su trabajo y su vida. Como resultado, ya puede dedicar la totalidad de su atención a ser una auténtica ama de casa.



Imagen 36. Luisa intenta compaginar las labores del hogar y su trabajo como secretaria, pero le resulta imposible desempeñar ambas funciones con éxito, y acaba perdiendo su empleo.

Al final de la cinta, descubrimos que Mercedes no es la única que marcha del hogar. A Carlos le sobrecoge la noticia de que otros cuatro hijos se van para emprender sus proyectos personales. Recuerda, entonces, las palabras de su esposa, que le habían advertido de esta soledad que ahora le acecha. No obstante, los recién casados reciben a su primogénito, por lo que Carlos responde con nostalgia a su mujer, y le responde que nunca estará solo. Cuando unos se van, llegan otros.

Por otro lado, esta saga compuesta por cuatro películas cuenta con un hilo conductor que podría pasar desapercibido ante las vicisitudes a las que se enfrenta la familia. Se trata del desamparo que padecen las personas una vez alcanzada la edad de jubilación. Carlos ha tenido dieciséis hijos y ninguno puede hacerse cargo de él cuando ya todos han abandonado el nido y necesita compañía. Ha vendido el piso familiar y de la mano del padrino, también profundamente desencantado con la vida, emprende en la tercera película una aventura en busca de hospitalidad en alguno de sus hijos. No obstante, todos ellos cuentan con una vida propia al margen de la de su padre y su padrino y en la que estos pasan a ser incluso molestos.

Ya el abuelo había anunciado esta situación en la primera película: cuando una persona se jubila, pasa a ser un cero a la izquierda, inútil, desplazado, “jorobado”. De este modo, más allá de los pequeños dramas familiares, de la pérdida de seres queridos y del jaleo que supone mantener el orden en una casa de diecisiete personas, las películas llevan a cabo una crítica sobre una cuestión mucho más delicada. Se trata de la situación de los jubilados, de los mayores, de los ancianos. Al fin y al cabo, una vez han alcanzado la tercera edad, han dado tanto de sí que llega un momento en el que no pueden aportar nada más y se vuelven innecesarios. ¿Qué habría sido de Carlos si en lugar de dieciséis hijos solo hubiera tenido uno? ¿Qué podría haberle ocurrido a Juan, divorciado y sin hijos, de no contar con el apoyo de Carlos? De igual manera que “el padre” y “la madre” en estas cintas aplicaban al conjunto de la sociedad española modélica. Carlos son todos, y Juan también, pero en este caso no responden a una idealización.

6. Conclusiones

Una vez ha sido expuesta la información, las conclusiones de *Familia solo hay una. El control de los medios de comunicación audiovisuales y la evolución del modelo tradicional defendido en el cine español durante el franquismo* son las siguientes:

- La realidad es alterada sin ningún tipo de pudor en beneficio y perpetuación de un poder negacionista de su ineptitud social, política y, por supuesto, económica. A pesar de garantizar en todo momento la fidelidad absoluta a los acontecimientos históricos, la Guerra Civil se muestra como una necesidad para salvar al país de la amenaza socialista y republicana; la miseria, el hambre y la represión no aparecen en ningún momento en las pantallas ni son narradas por los locutores de radio, por tanto, no existen; mujeres y hombres viven en una relación de abrumadora desigualdad y, si en las películas ninguno de los miembros de una pareja están descontentos ante esta situación, tampoco pueden estarlo los matrimonios españoles.
- El cine es un instrumento de gran utilidad a la hora de sembrar unas ideas determinadas en el espectador. Si el público, además, ya llega a las salas instruidos desde casa, escuchando la radio cada día y viendo la televisión, las películas no necesitan ser directamente fieles al nacional catolicismo. Pueden permitirse transmitir este mensaje y proporcionar una educación de una manera mucho más discreta – aunque, como hemos visto, la discreción brilla por su ausencia.
- El desconcierto de los españoles al acudir a las salas y ver estas películas resulta totalmente comprensible. Además, estas reticencias para comprar y digerir el discurso oficial dificultan el adoctrinamiento y el asentamiento del poder franquista, de modo que con frecuencia la respuesta del mismo es la violencia para acallar cualquier mínima oposición.
- Recuperando uno de los objetivos propuestos en este trabajo, se ha demostrado que todo arte es político. Ninguna manifestación artística escapa del discurso predominante. En este caso, de intentar escapar de él, se le habría ofrecido al

artista un paseo nocturno en el que se encontraría con dos opciones: no acatar las normas y, por ende, no regresar a casa; o acatarlas con la cabeza gacha y bajo la atenta mirada del Caudillo.

7. Bibliografía y webgrafía

«Instrucciones o Normas aprobadas por la Junta de Censura en sesión celebrada el día 4 de mayo de 1937 a que han de sujetarse los señores censores nombrados por la misma». Citado por Emeterio Diez Puertas en *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, 2002, p. 137. Barcelona: Laertes.

Alberdi, Inés. 1999. *La nueva familia española*. Madrid: Taurus.

Amador Carretero, M.^a Pilar. 2010. «La sexualidad en el cine español durante el Primer Franquismo» en *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 1, pp. 3-22. Acceso el 9 de junio de 2024. <https://www.revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/5848/5351>

Arregi, Imanol Zumalde. 1999. «Los sonidos de la reconciliación. Estudio comparativo de dos versiones de “La aldea maldita” de Florián Rey» en *Cuadernos de la Academia*, 5, pp. 455-466. Acceso el 4 de junio de 2024. <https://biblioteca.org.ar/libros/89867.pdf>

Ascunce Arrieta, José Ángel. 2015. *Sociología cultural del franquismo (1939-1975): la cultura del nacional-catolicismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, D.L.

Bustamante Ramírez, Enrique. 2006. *Radio y televisión en España. Historia de una asignatura pendiente de la democracia*. Barcelona: Gedisa.

Campo Urbano, Salustiano del. 1984. «Amor, modelos matrimoniales y porvenir de la familia» en *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, 61, pp. 271-285. Madrid. Acceso el 4 de junio de 2024. https://www.boe.es/biblioteca_juridica/anuarios_derecho/abrir_pdf.php?id=ANU-M-1984-10026900285

- Camporesi, Valeria. 1994. *Para grandes y chicos: un cine para los españoles, 1940-1990*. Madrid: Turfan, D.L.
- Cancio Fernández, Raúl C. 2011. *BOE, cine y franquismo: el Derecho Administrativo como configurador del cine español durante la dictadura (1939-1975)*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Caparrós Lera, José María. 1983. *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Universidad de Barcelona.
- Cazorla Sánchez, Antonio. 2015. *Miedo y progreso: los españoles de a pie bajo el franquismo, 1939-1975*. Madrid: Alianza Editorial, D.L.
- Comas, Ángel. 2004. *El star system del cine español de posguerra (1939-1945)*. Madrid: T&B.
- Crusells, Magí. 2000. *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel.
- Dios Fernández, Eider de. 2018. «Trabajadoras, ¿católicas? ¿feministas? Las mujeres de la JOC en el tardofranquismo y la transición». En *Mujeres, hombres y catolicismo en la España contemporánea: nuevas visiones desde la historia*, editado por Inmaculada Blasco Herranz, pp. 235-255. Valencia: Tirant Humanidades.
- España, Rafael de. 2000. *El cine de Goebbels*. Barcelona: Ariel.
- Falange Española. 1933. «Puntos iniciales» en *Falange Española* 1. Madrid. Acceso el 4 de junio de 2024. <https://www.filosofia.org/his/h1933a1.htm>
- Fusi, Juan Pablo. 1999. *Un siglo de España. La cultura*. Madrid; Barcelona: Marcial Pons.
- Fusi, Juan Pablo. 2000. «La cultura». En *Franquismo. El juicio de la historia*, coordinado por José Luis García Delgado, 171-231. Madrid: Temas de Hoy.

- García de Dueñas, Jesús. 1944. «Un año de cine español». En *Nuestro cine*, 27, p. 9. Citado por Valeria Camporesi en *Para grandes y chicos: un cine para los españoles, 1940-1990*, 1994, p. 68. Madrid: Turfan, D.L.
- García Serrano, Federico. 2011. «Bardem-Berlanga, esa pareja feliz». Conferencia en el curso *Luis García Berlanga, de Villar del Río a Tombuctú*. Acceso el 5 de junio de 2024. <https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/88093582-6f4f-40af-9936-46ed5af4c2f2/content>
- Giménez Caballero, Ernesto. 1943. «Significado nacional de La aldea maldita» en *Primer Plano*, 131. Citado por Marta Recalde Iglesias en «La lucha entre la Iglesia católica y Falange en el ámbito cinematográfico (1936 - 1945)» en *Huarte de San Juan*, 21, pp. 301 – 329. Acceso el 4 de junio de 2024. http://academica-e.unavarra.es/bitstream/handle/2454/16797/13_recalde_21.pdf?sequence=1
- Gómez García, Salvador; y Cabeza, José. 2013. «Oír la radio en España. Aproximación a las audiencias radiofónicas durante el primer franquismo (1939-1959)» en *Historia Crítica*, 50, 105-131. Universidad de los Andes. Acceso el 17 de junio de 2024. <http://journals.openedition.org/histcrit/11115>
- Gómez García, Salvador; y Navarro Sierra, Nuria. 2013. «Las voces de un dictador. La figura de Franco desde los micrófonos de Radio Nacional de España (1937-1959)». En *Palabra Clave*, 17, 46-70. Universidad de La Sabana. Acceso el 17 de junio de 2024. <https://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/3237/3365>
- Grandis, Rita de. 2015. «*Marcelino pan y vino*. Una película fundacional del enmascaramiento de la orfandad política» en *Alea*, 17/2, pp. 264-276. Río de Janeiro. Acceso el 6 de junio de 2024. <https://www.scielo.br/j/alea/a/YzMznHZKcVcS3QYLrBD6B7K/abstract/?lang=es>
- Gubern, Román. 1986. *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española.

- Kaganovsky, Lilya. 2013. «Stalinist Cinema 1928-1953». En *The Russian Cinema Reader*, vol. I, editado por Rimgaila Salys, 208-234. Brighton: Cultural Syllabus.
- Kandinsky, Vasili. 2020. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Editorial Planeta S.A.
- Manrique Arribas, Juan Carlos. 2014. «Incidencia del ideal de mujer durante el Franquismo en el ámbito de la familia y la actividad física» en *Feminismo/s*, 23, PP. 47-68. Acceso el 9 de junio de 2024. <http://hdl.handle.net/10045/48132>
- Marquerié, Alfredo. 1944. «No-Do por dentro». En *Primer Plano*, 215. Madrid. Citado por José Ángel Ascunce Arrieta en *Sociología cultural del franquismo (1936-1975)* en la página 354. Madrid: Biblioteca Nueva, D.L.
- Morcillo Gómez, Aurora. 2015. *En cuerpo y alma: ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI España, D.L.
- Moreno Seco, Mónica. 2018. «Masculinidades y religión. Los hombres de acción católica en el franquismo». En *Mujeres, hombres y catolicismo en la España contemporánea: nuevas visiones desde la historia*, editado por Inmaculada Blasco Herranz, pp. 137-161. Valencia: Tirant Humanidades.
- Peña Sevilla, Jesús de la. 2010. «Universo fílmico y visual de Fernando Fernán-Gómez como autor y director de cine». Tesis doctoral. Universidad de Murcia. <http://hdl.handle.net/10201/22139>
- Ramos, Olga C. 2001. «El nacional-catolicismo en la década de los cincuenta: Marcelino pan y vino» en *Cuadernos del Ateneo*, 10, pp. 130-132. Acceso el 6 de junio de 2024. http://www.easyreaders.eu/media/174974/marcelino%20pan%20y%20vino_9788723512239.pdf
- Recalde Iglesias, Marta. 2014. «La lucha entre la Iglesia católica y Falange en el ámbito cinematográfico (1936-1945)» en *Huarte de San Juan*, 21, pp. 301-329.

Universidad Pública de Navarra. http://academica-e.unavarra.es/bitstream/handle/2454/16797/13_recalde_21.pdf?sequence=1

Rincón, Aintzane. 2014. *Representaciones de género en el cine español (1936-1982): figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales; Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Rodríguez Mateos, Araceli. 2008. *Un franquismo de cine. La imagen política de España en el noticiario NO-DO (1943-1959)*. Madrid: Ediciones Rialp.

Salvador Ruiz, Cristina. 2020. *El cine como instrumento de propaganda franquista: Raza (1941)*. Universidad Politécnica de Valencia. Acceso el 4 de junio de 2024. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/152169/Salvador%20-%20%20EI%20cine%20como%20instrumento%20de%20propaganda%20franquista%3A%20Raza%20%281941%29%20.pdf?sequence=1>

Sojo Gil, Kepa. 2020. «Esa pareja feliz (1951) de Berlanga y Bardem y sus referentes cinematográficos y literarios» en *Ars Bilduma*, 10, pp. 171-187. Universidad del País Vasco. Acceso el 5 de junio de 2024. <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/44978/21394-84159-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Vázquez de Prada, Mercedes. 2005. «Para una historia de la familia española en el siglo XX» en *Memoria y civilización*, vol. 8, pp. 115-170. Universidad de Navarra. Acceso el 4 de junio de 2024. <https://revistas.unav.edu/index.php/myc/article/view/33744/28722>

8. Filmografía

Título original: **Raza**

Año: 1941

Productora: CEA

Guion: José Luis Sáenz de Heredia, Antonio Román. Basado en la novela de Jaime de Andrade (Francisco Franco)

Dirección: José Luis Sáenz de Heredia

Fotografía: Heinrich Gärtner (B&N)

Música: Manuel Parada

Montaje: Eduardo G. Maroto y Bienvenida Sanz

Reparto: Alfredo Mayo (*José Churruca*), Ana Mariscal (*Marisol Mendoza*), José Nieto (*Pedro Churruca*), Blanca de Silos (*Isabel Churruca*), Rosina Mendía (*Isabel Acuña de Churruca*), Julio Rey de las Heras (*Pedro Churruca*, padre).

Duración: 105 minutos

Título original: **Porque te vi llorar**

Año: 1941

Productora: Cifesa

Guion: Santiago de la Escalera

Dirección: Juan de Orduña

Fotografía: Alfredo Fraile (B&N)

Música: Juan Quintero

Montaje: Juan J. Dorta

Reparto: Pastora Peña (*María Victoria*), Luis Peña (*José*), Manuel Arbó (*Marqués de Luanco*), Rafaela Satorrés (*Ama Remedios*), Eloísa Muro (*Marquesa de Luanco*), José María Seoane (*José Ignacio*), Alejandrina Caro (*Madre de José*).

Duración: 80 minutos

Título original: **La aldea maldita**

Año: 1942

Productora: P.B. Films

Guion: Florián Rey

Dirección: Florián Rey
Fotografía: Heinrich Gärtner (B&N)
Música: Orquesta Sinónica de Madrid, Guadalupe Martínez del Castillo y Rafael Martínez
Montaje: Gaby Peñalba
Reparto: Florencia Bécquer (*Acacia*), Julio Rey de las Heras (*Juan*), Delfín Jerez (*Martín*), Agustín Laguilhoat (*Justo*), Alicia Romay (*Luisa*).
Duración: 88 minutos

Título original: *Esa pareja feliz*
Año: 1951
Productora: Altamira
Guion: Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga
Dirección: Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga
Fotografía: Willy Goldberger (B&N)
Música: Jesús García Leoz
Montaje: Pepita Orduña
Reparto: Fernando Fernán Gómez (*Juan Granados Muñoz*), Elvira Quintillá (*Carmen González Fuentes*), Félix Fernández (*Rafa*), José Luis Ozores (*Luis*).
Duración: 90 minutos

Título original: *Marcelino, pan y vino*
Año: 1955
Productora: Falco Film
Guion: Ladislao Vajda y José María Sánchez Silva
Dirección: Ladislao Vajda
Fotografía: Enrique Guerner (B&N)
Música: Pablo Sorozábal
Montaje: Julio Peña
Reparto: Pablito Calvo (*Marcelino*), Rafael Rivelles (*Padre Superior*), Antonio Vico (*Fray Puerta*), Juan Calvo (*Fray Papilla*), Juanjo Menéndez (*Fray Giles*), Adriano Domínguez (*Fray Bautizo*), Mariano Azaña (*Fray Malo*), Joaquín Roa (*Fray Talán*), Isabel de Pomés (*Madre de Manuel*).
Duración: 90 minutos

Título original: **La vida por delante**

Año: 1958

Productora: Estela Films

Guion: Fernando Fernán Gómez y Manuel Pílares

Dirección: Fernando Fernán Gómez

Fotografía: Ricardo Torres (B&N)

Música: Rafael de Andrés

Montaje: Rosa G. Salgado

Reparto: Analía Gadé (*Josefina Castro*), Fernando Fernán Gómez (*Antonio Redondo*), José Isbert (*testigo del accidente*), Félix de Pomés (*padre de Josefina*), Manuel Alexandre (*Manolo Estévez*), Rafael Bardem (*Sr. Carvajal*).

Duración: 90 minutos

Título original: **La vida alrededor**

Año: 1959

Productora: Tecisa

Guion: Fernando Fernán Gómez, Manuel Pílares y Florentino Soria

Dirección: Fernando Fernán Gómez

Fotografía: Alfredo Fraile (B&N)

Música: Rafael de Andrés

Montaje: Sara Ontañón

Reparto: Analía Gadé (*Josefina Castro*), Fernando Fernán Gómez (*Antonio Redondo*), Manolo Morán (*Ceferino López Gallego, 'El Agujetas'*), Carmen de Lirio (*Carmen*), Antonio García Quijada (*Anselmo Piñeiro*).

Duración: 102 minutos

Título original: **Maribel y la extraña familia**

Año: 1960

Productora: As Production y Tarfe Films

Guion: Vicente Coello, Luis Marquina. Basado en la obra de teatro de Miguel Mihura.

Dirección: José María Forqué

Fotografía: José Fernández Aguayo (B&N)

Música: Manuel Parada

Montaje: Julio Peña

Reparto: Silvia Pinal (*Maribel*), Adolfo Marsillach (*Marcelino*), Julia Caba Alba (*Tía Paula*), Guadalupe Muñoz Sampedro (*Doña Matilde*), Trini Alonso (*Rufi*), Carmen Lozano (*Pili*), Gracita Morales (*Nini*).

Duración: 101 minutos

Título original: **La gran familia**

Año: 1962

Productora: Pedro Masó P.C.

Guion: Pedro Masó, Rafael J. Salvia y Antonio Vich

Dirección: Fernando Palacios

Fotografía: Víctor Benítez y Juan Mariné (B&N)

Música: Adolfo Waitzman

Montaje: Pedro del Rey

Reparto: Alberto Closas (*Carlos Alonso*), Amparo Soler Leal (*Mercedes Cebrián*), José Isbert (*el abuelo*), José Luis López Vázquez (*Juan, el padrino*), María José Alfonso (*Mercedes Alonso*), Carlos Piñar (*Antonio Alonso*), Chonette Laurent (*Luisa Alonso*), Jaime Blanch (*Carlitos Alonso*), Mircha Carven (*Juanito Alonso*).

Duración: 104 minutos

Título original: **La familia y uno más**

Año: 1965

Productora: Pedro Masó P.C.

Guion: Pedro Masó, Rafael J. Salvia y Vicente Coello

Dirección: Fernando Palacios

Fotografía: Juan Mariné

Música: Adolfo Waitzman

Montaje: Pedro del Rey del Val

Reparto: Alberto Closas (*Carlos Alonso*), Amparo Soler Leal (*Mercedes Cebrián*), José Isbert (*el abuelo*), José Luis López Vázquez (*Juan, el padrino*), María José Alfonso (*Mercedes Alonso*), Carlos Piñar (*Antonio Alonso*), Chonette Laurent (*Luisa Alonso*), Jaime Blanch (*Carlitos Alonso*), Mircha Carven (*Juanito Alonso*).

Duración: 99 minutos