

Universitat de Barcelona

Facultat de Geografia i Història

Grau en Història de l'Art

**Els valors familiars i el paper de la
dona al cinema espanyol dels
anys seixanta: *La gran familia*
(1962)**

Mònica Planas Dalet

NIUB 16834145

Tutor: Josep Lluís Falcó

Curs 2020-2021

Resum.

El present treball se centra en els valors familiars hegemònics en la societat espanyola dels anys seixanta a través de la pel·lícula *La gran familia* (1962). El context espanyol de la dècada dels seixanta està protagonitzat per una sèrie de canvis com l'afany de modernitat i les reformes per l'obertura al món. Però, a la vegada, encara s'arrossegueu els valors tradicionals que havien acompanyat la societat espanyola dels quaranta i els cinquanta. El panorama cinematogràfic reflecteix aquest context canviant amb produccions diferents les unes de les altres. Mentre alguns directors ja miren cap al futur, d'altres segueixen vivint en el passat. L'estudi, doncs, tractarà el context social i polític del *desarrollismo* per entendre els valors familiars i la imatge de mare que apareix en l'exitosa pel·lícula de Fernando Palacios.

Paraules clau: família, maternitat, cinema espanyol, anys seixanta, *desarrollismo*, franquisme, rols de gènere.

Abstract.

The present work focuses on the hegemonic family values found in the spanish society of the sixties through the movie 'La gran familia' (1962). The spanish context of the sixties decade it's led by a series of changes such as the eagerness of modernity and the political reforms for an opening to the world. But, at the same time, there are still being dragged traditional values that had accompanied the spanish society during the forties and the fifties. The cinematographic scene reflects this changing context with varied productions. While some directors are looking to the future, others keep living in the past. The study aims to acknowledge the social and political context of the 'desarrollismo' to understand the family values and the mother image that appear in the successful movie by Fernando Palacios.

Keywords: family, motherhood, spanish cinema, sixties, *desarrollismo*, Franco's regime, gender roles.

Índex

| | |
|--|----|
| I. INTRODUCCIÓ..... | 5 |
| 1.1. Objectius | 6 |
| 1.2. Metodologia..... | 7 |
| II. MARC TEÒRIC..... | 10 |
| 2.1. Característiques generals de la dictadura franquista | 10 |
| 2.2. L'Espanya dels anys 60..... | 13 |
| 2.2.1. Estat i Església: una relació de suport mutu(?) | 19 |
| 2.2.2. El paper de la dona: maternitat i família | 22 |
| a) Rols de gènere..... | 22 |
| b) Maternitat..... | 24 |
| c) Família..... | 29 |
| 2.3. Context cinematogràfic espanyol en temps del <i>boom</i> econòmic..... | 31 |
| 2.4. Cinema i societat: breu aproximació a la teoria fílmica feminista | 38 |
| III. ELS ALONSO: <i>LA GRAN FAMILIA</i> (1962)..... | 42 |
| IV. CONCLUSIONS..... | 48 |
| V. BIBLIOGRAFIA..... | 50 |
| VI. ANNEX..... | 53 |

I. INTRODUCCIÓ

El cinema espanyol dels anys seixanta queda inserit en una època de canvis en què es deixa enrere el llarg període de l'autarquia per donar pas als tecnòcrates de l'Opus Dei. Aquests, provaran d'impulsar l'economia del país i assegurar la pervivència de la dictadura. És des de llavors que l'Espanya de Franco va fent passes cap a l'obertura al món i comença a treure profit del turisme sol i platja després d'uns vint anys de postguerra.¹

L'any 1955 tenen lloc les famoses *Conversaciones de Salamanca* per reflexionar sobre el cinema espanyol i provar d'impulsar-ne la indústria. Posteriorment, neix el que es coneix com a *Nuevo Cine Español*, de la mà dels joves cineastes que surten de l'*Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* (IIEC) amb la voluntat de "[...] abordar temas viejos desde un prisma nuevo".² En el mateix context, però, segueixen sorgint pel·lícules comercials, com *La gran familia* (1962, Fernando Palacios), que intenten evadir els espectadors de la crua realitat.³

En el present treball, drem a terme un estat de la qüestió per recopilar i sintetitzar el què s'ha dit fins ara sobre els valors familiars i l'ideal de maternitat que apareixen en *La gran familia*. Abans, però, caldrà fer un repàs del context i del panorama cinematogràfic dels anys seixanta. L'interès de l'estudi rau en els àmbits següents: a) el context social del *desarrollismo*; b) l'evolució de la indústria cinematogràfica des de la segona meitat de la dècada dels cinquanta fins a principis dels anys seixanta; c) el model familiar del tardofranquisme, parant atenció especial al paper de la dona com a mare i esposa.

Com que el franquisme és un període llarg i complex, no podrem aprofundir-hi d'una manera extensa sinó que haurem de resumir atenent-nos als límits del treball. Així doncs, simplifiquem alguns aspectes del context per no estendre'ns excessivament i ens centrarem únicament en qüestions que ens permetin posar-lo en relació amb la pel·lícula. El que a nosaltres ens interessa, des d'una perspectiva sociològica del

¹ Riquer, Borja. *Historia de España: La dictadura de Franco*, Barcelona, Crítica Marcial Pons, 2010. p.473.

² Torreiro, Casimiro. ¿Una dictadura liberal? (1962-1969). A: Gubern, R., et al. *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, 2005. pp.208-310.

³ Sánchez, Agustín. *Historia del cine*, Madrid, Historia 16, 1997. pp.191-193.

cinema, és: què passa amb les vides del gran gruix de gent de la societat espanyola? I, concretament, si aquesta evoluciona cap a uns valors més moderns. *La gran familia* ens servirà de vehicle per estudiar el context polític, social i cultural dels anys seixanta, i per aprofundir en l'àmbit familiar i veure quin paper era assignat a les dones en la societat tardofranquista des de la mentalitat dominant. Tindrem en compte, per una banda, que els mitjans de comunicació incorporen les dinàmiques que tenen lloc en la societat i, per l'altra, que també són una via potent per reforçar els estereotips de gènere.⁴

La tria d'aquesta pel·lícula ve donada per l'interès en els prototips de personatges i models relacionals que s'observen, no només en films d'època franquista, sinó també en l'actualitat. L'elecció de *La gran familia* és fruit de l'interès en el context espanyol i va ser un suggeriment molt encertat per part del tutor d'aquest treball. La idea inicial era comparar les diferents pel·lícules de la nissaga, però es tractava d'un objectiu que anava molt més enllà d'un Treball de Fi de Grau i vam reduir-ho a estudiar només la primera, deixant la porta oberta a que potser algun dia es faci un treball exhaustiu sobre tot el conjunt.

1.1. Objectius

L'objectiu general és estudiar els ideals de matrimoni i maternitat promoguts per l'Estat franquista durant els anys seixanta, emmirallant-nos en *La gran familia*. Els objectius específics, són: 1) conèixer el context socioeconòmic i el context cinematogràfic del moment; 2) fer una aproximació a la diferenciació dels rols de gènere del tardofranquisme; 3) estudiar *La gran familia* tenint en compte la teoria fílmica feminista; i 4) examinar els valors familiars que apareixen en la pel·lícula. Pararem especial atenció als àmbits de la família i la religió perquè cobren molta importància en la pel·lícula. Tot i que, per exemple, també s'hi aprecia l'afany de modernitat del país, vist a través de noves feines, nous béns de consum i del turisme. És destacable el fet que es tracta d'una pel·lícula que va tenir un gran èxit de taquilla en el seu moment i que es va seguir afegint a la programació durant molts anys. Estrenada el 20 de desembre del 1962, va estar en cartellera durant quaranta-set setmanes.⁵

⁴ Sánchez, Virginia. *La banda sonora musical española y su empleo en la configuración de tipologías de mujer (1960-1969)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013. p.114.

⁵ Arconada, Andrés; Velayos, Teresa. *Grandes clásicos del cine español*, Madrid, T&B Editores, 2015. pp.163-164.

Cal remarcar que estudiarem un model ideal i que una pel·lícula no reflecteix tota la societat d'una època, sinó que es tracta d'una expressió ideològica concreta.⁶ També aclarim que farem un repàs del context general i cinematogràfic per obtenir un resultat rigorós, però que no hi aprofundirem tot el que ens agradaria a causa dels límits del treball.

1.2. Metodologia

Durem a terme la nostra tasca a través de la història social de l'art. Centrarem la cronologia en la dècada dels seixanta a Espanya. Concretament, el treball se centrarà en la primera pel·lícula de la saga, que en va tenir quatre: *La gran familia* (1962) de Fernando Palacios, *La familia y... uno más* (1965) de Fernando Palacios, *La familia bien, gracias* (1979) de Pedro Masó i *La gran familia... 30 años después* (1999) de Pedro Masó. Ens limitarem a estudiar només la primera per obtenir bons resultats en l'estudi, ja que provar de tractar-les totes -que era la intenció inicial-, podria afectar-ne la qualitat.

Per tal d'estructurar el treball d'una manera clara i entenedora, el dividirem en dos grans blocs. El primer ens servirà per revisar el context històric i tenir clar on situem la pel·lícula, per entendre la concepció dels rols de gènere en l'Espanya franquista dels anys seixanta, i per aprofundir en la història del cinema i en les relacions que s'estableixen entre aquest i la societat on es desenvolupa. Tot això, abordat des d'una perspectiva de gènere i posant en relació al llarg del treball el context amb diverses escenes de la pel·lícula. Finalment, dedicarem un punt a mode de conclusió al cas concret de *La gran familia*.

Examinarem les característiques concretes del règim de Franco i intentarem conèixer què conforma la imatge de mare, és a dir, quins són els temes recurrents que creen la idea de maternitat ideal. Partim del pensament que tota pel·lícula respon a un moment històric determinat amb uns valors socials concrets que s'expressen a través del cinema, conscientment o inconscient. Com veurem, s'ha discutit si és el cinema que neix influït

⁶ Sorlin, Pierre. *Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp.13-18.

per la societat o si aquesta es veu influïda per ell, o si és una retroalimentació en la que és difícil saber què va abans.⁷

Com a premissa, tindrem en compte el què diu Israel de Francisco sobre la pel·lícula:

“Siempre desde el sentido del humor, la película nos cuenta las aventuras cotidianas de un matrimonio que tiene que mantener a, nada más y nada menos, quince retoños de diferentes edades. Y, pese a las enormes dificultades para sacarlos adelante, el matrimonio (él, aparejador pluriempleado; ella, ama de casa) es ejemplo de solidez, armonía y fidelidad, pues, de hecho, el filme se entretiene en mostrarnos la alegría que ambos manifiestan realizando sus respectivas tareas, claramente delimitadas: mientras que Carlos (Alberto Closas) se dedica con esmero a su trabajo, Mercedes (Amparo Soler) es una felicísima ama de casa que parece sacar el lado divertido a todas sus responsabilidades, [...]. La gran familia compone, pues, un retablo idealizado de la institución familiar y fortalece también las funciones clásicas de, respectivamente, sus dos cónyuges. Una película, en suma, didáctica y moralizante.”⁸

També considerarem les idees expressades per Peter Burke a *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico* (2001), que ens serviran per l'enfocament del treball, sempre tenint en compte que realitzem un estat de la qüestió. Burke estudia les imatges en relació al context social que les va produir i, sobre les pel·lícules, assenyala que un dels elements importants per influir en l'espectador és el títol. Aquest, diu: “[...] influye en las expectativas del público antes incluso de contemplar una sola imagen.”⁹ D'entrada, podem afirmar que el títol de *La gran familia* evoca una imatge potent. Burke també parla de com els nous tipus d'imatges, com el cinema, són més difícils de “llegir”. Nosaltres intentarem fer-ho, familiaritzant-nos abans amb els “codis culturals” que acompanyen la pel·lícula, per poder interpretar bé el “missatge”.¹⁰

⁷ Arranz, Fátima. La igualdad de género en la práctica cinematográfica española. A: Arranz, F., et al. (dir.). *Cine y género en España*. Madrid, Cátedra, 2010. p.22.

⁸ Planes, José Antonio. Estereotipos “nacionales”: El ama de casa. A: Francisco, I., et al. *La mujer en el cine español*. Madrid, Arkadin Ediciones, 2010. p.216-217.

⁹ Burke, Peter. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001. pp.201-202.

¹⁰ *Ibíd.*, p.44.

Burke també exposa diferents enfocaments per acostar-se a les imatges, com el de la història social de l'art. Des d'aquesta perspectiva, el significat de les imatges depèn del seu context social, entès no només com el cultural i polític, sinó també com les circumstàncies en les quals es produeix l'obra. Dins de la història social de l'art, hi ha diversos mètodes, com el feminista, que afirma que l'imaginari dominant és fruit d'una mirada masculina. També hi ha la corrent de la història cultural de les imatges o l'antropologia històrica de les imatges, que busca trobar les convencions que en dominen la percepció i la interpretació en una determinada cultura. Burke destaca que una pel·lícula neix del guionista, del director, de l'equip de rodatge i dels actors i les actrius, passant així per dos filtres: un de literari i un de cinematogràfic.¹¹

Pierre Sorlin, expert en sociologia del cinema, destaca que les pel·lícules són objectes creats de manera industrial i venuts a un públic que busca pagar pel seu propi gaudi. Per tant, ens ha d'interessar tot el que engloba aquest procés. Sorlin afirma que:

*“Los orígenes y nacimiento de una película son un proceso complejo que no puede reducirse a la redacción de un guión y a hallar la suma de dinero requerida. Si bien es cierto que el cine es un sector secundario en la industria, también lo es que constituye una intersección de varios intereses financieros e ideológicos.”*¹²

Prendrem totes aquestes idees com a punt de partida per observar si els estereotips fomentats pel Règim s'aprecien en la pel·lícula. Partim de la base que el cinema és una indústria on es creuen diversos interessos i, alhora, un mitjà potent per exercir influència en l'imaginari col·lectiu.

¹¹ *Ibíd.*, pp.201-229.

¹² Sorlin, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1996. p.18.

II. MARC TEÒRIC

El marc teòric ens servirà per organitzar el material bibliogràfic. Per tal de desenvolupar el nostre treball, recorrerem a importants investigadors i investigadores del període, a experts de la Història del Cinema i, més concretament, a estudiosos i estudioses que han abordat el cinema des d'una perspectiva de gènere.

2.1. Característiques generals de la dictadura franquista

S'ha debatut molt si el règim totalitari de Franco es pot considerar feixista. Molts experts no associen la dictadura del *Caudillo* al cent per cent amb aquest concepte. Consideren que el règim de Franco va ser autoritari i que va contar amb una estructura específica diferenciada de la dels règims feixistes, tot i adoptar característiques d'aquests en el moment del seu naixement. Una de les particularitats fonamentals del cas espanyol és que el Règim tenia uns trets essencials que conformaven la seva pròpia naturalesa. Aquests trets es van mantenir fins el final, però altres aspectes van anar evolucionant i adaptant-se a cada moment segons el que convenia. I era la figura de Franco qui articulava i sostenia tot l'entramat.¹³

Tal com indiquen els autors Antoni Segura i Teresa Abelló a la presentació del llibre que recull les ponències del congrés *La dictadura franquista: la institucionalització d'un règim*, celebrat a la Facultat de Geografia i Història de la UB l'any 2010, dos dels pilars primordials en la implantació del règim de Franco i que van ajudar a perpetuar la dictadura, són: el model social i familiar; i la política cultural i educativa. A més, assenyalen que hi va haver altres coses que en van configurar les bases, com: l'estructura i l'organització política d'aquell nou estat; la política econòmica; les relacions amb l'exterior; i el nou model d'espanyolitat.¹⁴ Per tant, tornant als dos primers punts, ens trobem que aquest treball estudia una pel·lícula -que és un mitjà rellevant per transmetre valors i que forma part d'aquesta política cultural-, que en ella mateixa conté unes idees en relació al model familiar que promovia el Règim.

¹³ Aróstegui, Julio. Una dictadura "sui generis": ideología de exclusión y aparato represivo. A: Segura, A., et al. (dirs.). *La dictadura franquista: La institucionalització d'un règim*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012. pp.431-434.

¹⁴ *Ibíd.*, p.13.

Com diu Julio Aróstegui en relació amb la creació de l'estat franquista, és molt important destacar el paper que van tenir els teòlegs i els juristes. Afirmar que l'aparell de l'Estat s'amagava sota un aspecte de modernitat, però que en realitat representava la pervivència d'un estat de dret cristià. Aquestes idees les podem observar a *La gran familia*, on hi veiem tocs de modernitat -les vacances a la platja, noves professions, nous béns de consum, un estil de vida que valora l'educació dels infants...- però alhora es recalca la moral catòlica al llarg de tota la pel·lícula. Aróstegui considera que aquest afany de modernitat és la característica feixista del règim de Franco i destaca que els creadors de la ideologia van buscar una doctrina sòlida, que en un principi va ser de caire feixista, però que pretenia ser considerat un estat de dret basat en els principis catòlics tradicionals. Aróstegui afirma que el Règim va intentar donar un marc jurídic de concepció preliberal a una situació il·legítima, és a dir, sense crear un nou dret com els estats feixistes, tot i que també feia servir elements del dret liberal modern.¹⁵ Aquesta aportació ens és rellevant perquè la pel·lícula exemplifica un context dictatorial molt arrelat al catolicisme. Per exemple, se li dona molta importància a la comunió; els fills i filles han de resar cada nit abans d'anar a dormir; la majoria tenen els noms dels sants del dia...

Aróstegui també incideix en un fet aparentment lògic però que hem de tenir present, i és que el Règim va anar canviant al llarg dels quaranta anys que va durar, i que aquesta evolució també n'és una característica. Aclareix, però, que els pilars primitius i essencials que formaven part de la pròpia naturalesa del Règim es van mantenir fins al final i que: "[...], *la propia personalidad de Franco y su omnípodo poder era el definitivo cemento y soldadura que determinaba inextricablemente la permanencia frente al cambio.*"¹⁶

Antonio Cazorla explica que durant el règim de Franco va tenir lloc un intercanvi entre pau -falsa, provocada per la censura i la por- i llibertat. La gran majoria de la població, després de la guerra civil, volia viure tranquil·la. Però aquesta tranquil·litat es pagava amb silenci. Franco assegurava que havia salvat el país i que vetllaria perquè no tornés a tenir lloc una guerra. Però, en relació amb l'àmbit social i familiar, cal tenir present que no es va intentar reconciliar la societat i que, per exemple, les vídues i els orfes de soldats republicans no van rebre compensacions econòmiques un cop acabada la

¹⁵ *Ibíd.*, pp.433-434.

¹⁶ *Ibíd.*, p.434.

guerra.¹⁷ La realitat de moltes llars va ser l'enfrontament intern i és sabut que alguns familiars de republicans van plantejar-se que potser no haurien passat tantes desgràcies si no fos per les idees dels seus parents, culpant-los de la misèria que vivien.¹⁸

En qualsevol cas, la família era un pilar fonamental per la reconstrucció del país. La dona tenia el rol de mare i esposa, i el matrimoni era el mitjà a través del qual s'aconseguia fer augmentar la població. L'Estat coneixia la capacitat d'influència del cinema i sovint el va utilitzar per adoctrinar. Fátima Gil i Salvador Gómez destaquen que, després de la tendència a l'evasió i escenaris luxosos del cinema dels anys quaranta, a partir dels cinquanta es van començar a fer pel·lícules amb personatges normals, amb qui el públic podia empatitzar. Tot i així, no reflectien la realitat social i tenien arguments simples, plens de sentimentalitat, amb els quals la gent es podia emocionar. L'amor acostumava a ser l'eix central de la trama i la finalitat última era el matrimoni.¹⁹ *La gran familia* entraria dins d'aquesta categoria. Per exemple, al minut 1:02:40, el pare (Alberto Closas) li comenta a la mare (Amparo Soler) que el matrimoni està molt ben pensat perquè és com un món per a dues persones i que tota la resta queda al marge.

Cazorla afirma que l'aparell de propaganda estatal va encarregar-se d'amagar la misèria i reforçar aquell missatge que assegurava que el Règim mantenia la pau al país²⁰, i diu que: "*Franco impuso sus doctrinas políticas y sociales amparado en un régimen de terror, creando unas condiciones donde la sociedad nunca pudo superar los traumas de la Guerra Civil.*"²¹ En la pel·lícula veiem la voluntat d'amagar aquest terror, a través d'un missatge d'unitat i d'amor incondicional, presentant una vida meravellosa que no sembla del tot possible. Els personatges viuen feliços en un pis a Madrid, treballen, estudien, celebren la comunió, van de vacances, celebren el Nadal... En definitiva, busquen construir-se una bona vida i sembla que tinguin la oportunitat de fer-ho. En diversos moments de la pel·lícula veiem com el pare es queda temporalment sense feina, però no altera res i s'afronta amb bon humor.

¹⁷ Cazorla, Antonio. *Miedo y progreso: Los españoles de a pie bajo el franquismo 1939-1975*, Madrid, Alianza Editorial, 2016. pp.21-47.

¹⁸ *Ibíd.*, pp.66-67.

¹⁹ Gil, Fátima; Gómez, Salvador. *Mujer, noviazgo y censura en el cine español: 1939-1959*. A: *Revista Latina de Comunicación Social*. La Laguna, Universidad de La Laguna, 2010. Núm. 65. pp.460-471.

²⁰ Cazorla, Antonio. *Op. cit.*, p.66.

²¹ *Ibíd.*, p.106.

2.2. L'Espanya dels anys 60

La dècada dels seixanta és la que trenca amb el període autàrquic de la postguerra i la que dona pas a un canvi en l'economia espanyola. Virginia Sánchez afirma que la política econòmica duta a terme per l'Estat i l'obertura al context econòmic internacional, van afectar la cultura de la societat espanyola, la qual cosa s'aprecia en les manifestacions artístiques. Com diu Sánchez, els fets clau que acompanyen el canvi social d'aquells anys, són: la gran emigració del camp a les ciutats, l'emigració a l'estranger i el gran increment de la població -propiciat per una reducció de la mortalitat i un augment de la natalitat-.²²

El període del *desarrollismo* (1959-1975) es caracteritza per la fi de l'aïllament internacional, fet que queda palès amb la visita d'Eisenhower el mateix any cinquanta-nou. Serà a partir del 1961 que l'economia espanyola s'anirà estabilitzant. La millora del poder adquisitiu farà que aparegui la societat de consum a Espanya i això tindrà relació amb l'augment del consum de les indústries culturals. Sánchez afirma que el cinema reflectirà aquest context d'obertura i canvis en que Franco intenta mantenir el seu règim polític dictatorial. Així, el cinema oficial dels seixanta, hereu del cinema senzill de les dues dècades anteriors, destacarà per l'emotivitat i la comicitat. Aquesta tendència, on Sánchez hi situa *La gran familia*, provarà de fomentar els ideals del franquisme. Segons ella: "*El cine fue uno de los canales de difusión favoritos del Régimen [...]*."²³

El creixement econòmic que té lloc durant els seixanta, però, coincideix amb l'increment de la protesta social i política. Neix una generació jove reivindicativa i un moviment veïnal i ciutadà. Al mateix temps, sorgeixen la crisi interna de l'església catòlica espanyola i les reivindicacions culturals i polítiques de Catalunya, Euskadi i Galícia. Segons Borja de Riquer, la tensió social, que augmenta durant els seixanta, acaba afectant la unitat interna del Règim i la seva capacitat per garantir l'ordre públic. L'Estat intentarà solucionar els conflictes a través de la propaganda. Qualsevol reforma que es decanta cap a una obertura, segons Riquer, "[...], *acababa generando unas exigencias*

²² Sánchez, Virginia. La función ideológica de la música en el cine español del franquismo. A: *Opción Revista de Ciencias Humanas y Sociales*. Maracaibo, Universidad del Zulia, 2015. Núm. 4, pp.884-905: 884-887.

²³ Sánchez, Virginia. Cuando las imágenes suenan: La música del cine español de los años sesenta. A: *ArtyHum Revista de Artes y Humanidades*. Vigo, ArtyHum, 2017. Núm 33, pp.136-154: 138-145.

de libertad, pluralismo y democratización, que el régimen no podía satisfacer sin desnaturalizarse."²⁴ Aquesta afirmació és rellevant en relació amb la pel·lícula que estudiem. *La gran familia* mostra la inèrcia que va portar Espanya a evolucionar cap a un Estat més modern, però tenint Franco al capdavant intentant mantenir els valors més primitius del Règim per no "desnaturalitzar-se" i no perdre el control. Hi ha una escena en què els fills diuen que no aniran de vacances si no s'aixeca el càstig d'un d'ells i comenten als pares que han fet assemblea general i que ho han decidit per unanimitat. La mare li demana al pare que deixi anar el fill castigat de vacances i afirma que no perdrà autoritat per fer-ho, ja que, simplement, ells demanen i ell concedeix.

Durant els anys seixanta hi va haver tot un seguit de vagues de treballadors i d'estudiants. *La gran familia* es va estrenar l'any 1962, el mateix que Franco va decretar l'estat d'excepció en diverses províncies que estaven en vaga -considerada un acte de sedició-, per justificar detencions il·legals i tortures. Així, Franco buscava retornar la calma a la societat en el context del *boom* econòmic.²⁵ Les noves generacions, acompanyades del silenci a causa de la por i de l'ambient de censura, poc a poc, van anar oblidant els traumes del passat i van anar adquirint valors més moderns. Vicente Benet indica que, en el context del *desarrollismo*, la pel·lícula *La gran familia* va tenir una gran influència i buscava: "[...] *cerrar la brecha generacional de una manera rotunda* [...]".²⁶

Cal tenir en compte que, durant la dècada dels seixanta, països importants de la comunitat internacional van legitimar la dictadura de Franco. L'any 1953 s'havia firmat el Concordat amb el Vaticà i el Tractat de Cooperació i Amistat -amb durada de deu anys- amb els Estats Units. Ramón Alquézar afirma que aquests dos fets validaven "[...] *una dictadura que se había consolidado a través del exterminio sistemático, del exilio forzado de los republicanos y de la ejecución o encarcelamiento interior de todos sus opositores*".²⁷ En aquests anys es va intentar millorar la situació econòmica a la qual

²⁴ Riquer, Borja. *Op. cit.*, pp.473-474.

²⁵ Cazorla, Antonio. *Op. cit.*, pp.311-312.

²⁶ Benet, Vicente. *Mirando al exterior (1951-1970)*. A: Benet, V. *El cine español: Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012. p.325.

²⁷ Alquézar, Ramón. A: Monterde, J. E., et al. *Los "Nuevos Cines" en España: Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. València, Ediciones de la filmoteca, 2003. p.15.

s'havia arribat amb l'autarquia però l'any 1967 va fracassar el nou model de desenvolupament i es va iniciar una crisi tant econòmica com política.²⁸

Un altre fenomen important dels seixanta és l'emigració, tant interna com cap a altres països. Marta Piñol estudia com es presenten a les pel·lícules els motius de partida. Aquests, poden ser: econòmics, polítics -llavors parlem d'exili- o per una opció personal. Un gran nombre de la població rural va marxar cap a les ciutats de Madrid i Barcelona, i cap al País Basc. Com diu Piñol, l'emigració havia tingut lloc des de la Revolució Industrial, però en la dècada dels seixanta va assolir una taxa altíssima i les ciutats no van tenir la capacitat d'acollir el gran nombre de persones que arribaven. Aquestes, havien abandonat la vida al camp per dedicar-se al sector serveis o treballar a fàbriques en l'àmbit urbà, perquè l'Estat no havia dut a terme polítiques per millorar les condicions de vida al món rural.²⁹ Al principi de la pel·lícula, el pare de la família comenta a un dels seus llocs de treball que a Madrid ja no s'hi cap i que s'haurà d'estendre amb ciutats satèl·lit com Alcalá de Henares i Guadalajara.

La gent emigrava per poder mantenir les seves famílies i el model "desarrollista" necessitava que la població visqués on s'invertien els diners. És rellevant esmentar que, entrats els anys seixanta, els sous van pujar. Segons Cazorla, aquest fet té relació amb l'emigració, que va provocar una falta de mà d'obra. Tot i així, un dels problemes amb que es va trobar la gent al marxar cap a les ciutats va ser la falta d'habitatges. Per aquest motiu, l'any 1965 hi havia més de 18.000 famílies vivint en barraques a Madrid.³⁰ A la pel·lícula, on els protagonistes hi viuen en un pis, notem com es vol transmetre una idea d'optimisme enfront la vida, tot i les dificultats que es puguin presentar, obviant la dura realitat social de moltes famílies de l'època.

La situació de les dones durant la dictadura de Franco va ser precària com la dels homes, sumat al fet d'haver de guanyar-se la vida mentre cuidaven de la família. La majoria va acabar treballant de criades i netejadores, i d'altres van trobar feina en

²⁸Ibíd., p.15.

²⁹ Piñol, Marta. *Cine y movimientos migratorios: La representación del exilio y la emigración económica española hacia Europa (1939-2016)* [en línia]. Universitat de Barcelona, 2017, [consulta: 25/06/21].

Disponible a: <https://www.tdx.cat/handle/10803/430850#page=473>. pp.472-477.

³⁰ Cazorla, Antonio. *Op. cit.*, pp.194-216.

fàbriques.³¹ Cazorla considera que els canvis dels anys seixanta van propiciar noves possibilitats en les relacions entre gèneres i en el matrimoni.³² Però un fet important és que hi va haver una gran emigració de dones cap a les ciutats per dedicar-se al servei domèstic, amb sous molt baixos, que normalment eren internes i no tenien descansos durant la jornada laboral. El fet que viatgessin soles va escandalitzar alguns sectors religiosos i les associacions catòliques femenines van treure manuals sobre com s'havia de tractar les treballadores.³³ Per la casa dels Alonso -la família de la pel·lícula-, veiem com hi passen dues dones que treballen com a servei.

Els canvis socials i econòmics que van tenir lloc durant els últims temps de la dictadura, sovint s'han vist com una transició necessària cap a la modernitat, però Cazorla defensa el contrari i afirma que la base del model franquista va ser una combinació de por i fam, a part del turisme i la inversió estrangera. Precisament, afirma que gràcies a la por i la fam es va generar un bon ambient per la inversió durant els anys seixanta.³⁴ Resumint, segons Cazorla:

*"[...] el mérito del milagro hay que atribuirlo no tanto al régimen y sus políticas erráticas, como al sufrimiento desproporcionado y constante de aquellos que trabajaron duro, consumieron poco, malo y caro, y no recibieron la educación, la sanidad, las casas, las calles asfaltadas, etc. que deberían haber dignificado sus vidas. Los pobres [...] hicieron la España moderna de la que tanto se ufano la dictadura."*³⁵

Ramón Alquézar reforça la idea que el creixement econòmic es va dur a terme a partir d'un gran cost social i, a més, destaca el gran nombre de persones que es van exiliar: cinc-cents-mil. Alquézar apunta que això va suposar una gran pèrdua "*cultural, científica, laboral y humana*" per la societat espanyola i, per tant, també pel món del cinema.³⁶

³¹ Cazorla, Antonio. *Op. cit.*, p.218.

³² *Ibíd.*, p.288.

³³ *Ibíd.*, pp.171-193.

³⁴ *Ibíd.*, pp.39-40.

³⁵ *Ibíd.*, p.41.

³⁶ Alquézar, Ramón. A: Monterde, J. E., et al. *Los "Nuevos Cines" en España...*, op. cit., p.19.

En relació amb l'educació, pels volts de l'any 1965, tres anys després de l'estrena de *La gran familia*, només un 18,6% dels joves entre els 11 i els 16 anys estaven cursant educació secundària i, d'aquest tant per cent, cal destacar que la majoria eren homes. Fins els seixanta, el Règim no va invertir gaire en l'educació pública i l'escola va ser un privilegi de famílies amb diners. La majoria d'instituts de secundària eren privats i s'hi impartia una educació catòlica. Franco va prohibir l'educació mixta. Durant la dècada dels seixanta es va intentar impulsar més que en anys anteriors l'educació, però no es va aconseguir. Entre d'altres coses, perquè els fills de famílies pobres havien de treballar.³⁷ En canvi, a la pel·lícula observem com tots els fills estudien. Tot i així, només els nois es professionalitzen a la universitat.³⁸ Diverses escenes que tenen lloc a l'escola, són testimoni d'aquesta separació de gèneres a les aules (v. la figura 7). En canvi, un cop fora, nois i noies es barregen i cobra molta importància l'atracció entre uns i altres. Per exemple, hi ha una seqüència on una de les germanes, la Luisa, surt de l'institut i la segueixen un munt de nois mentre ella camina (v. la figura 2).

A *La gran familia*, com explica Vicente Benet, la parella té 15 fills, el pare ha de tenir més d'una feina i la mare es dedica a regatejar quan compra verdura al mercat, però els personatges desprenen un gran optimisme. Benet afirma que:

*“La película idealiza las estrecheces por las que deben pasar todos ellos para salir adelante [...]. En cierto modo, es un eficaz canto a la heroica clase media, centrada en su lucha doméstica, el referente esencial del desarrollismo. No faltan las ensoñaciones fundamentales de los tiempos: los afanes consumistas, las vacaciones en la playa o la tópica exaltación de los valores cristianos y del sentido común. El conflicto grave solo surge cuando uno de los hijos se pierde por las calles de Madrid durante la Navidad, generando un momento de intenso dramatismo y de amenaza al valor esencial que también promulgaba el Régimen: la unidad. Sin embargo, el niño será recuperado gracias a otro icono fundamental de esos años, la televisión.”*³⁹

Arribem a un altre fet important dels anys seixanta: l'augment del consum de productes no essencials. Tot i mantenir-se unes condicions laborals injustes, els sous van pujar. Per això -entre d'altres motius, com la publicitat-, la societat espanyola va anar

³⁷ Cazorla, Antonio. *Op. cit.*, pp.162-164.

³⁸ Sánchez, Virginia. *La banda sonora musical española...*, op. cit., pp.130-131.

³⁹ Benet, Vicente. *Mirando al exterior (1951-1970)*. A: Benet, V. *El cine español...*, op. cit., pp.325-326.

evolucionant cap a una societat de consum i, per exemple, moltes famílies van començar a comprar televisors. La televisió va tenir un gran impacte sociocultural que va contribuir a canviar el comportament i la manera de viure de la gent. En l'àmbit domèstic influïa, per exemple, amb programes infantils que dictaven l'hora d'anar a dormir, etc. Promovia la fantasia, com diu Cazorla, però alhora mostrava els valors morals del moment - idealitzats- i imatges que recolzaven la diferenciació entre els gèneres. A part, també es van comprar: neveres, rentadores, cotxes i motocicletes. Tot i així, les famílies que podien permetre's aquests productes no arribaven al 50% dels habitants del país i Espanya anava endarrerida respecte a altres països europeus.⁴⁰ A *La gran familia* hi ha una seqüència on miren tots junts la televisió del veí des del balcó (v. la figura 3), fins que aquest tanca les cortines. Els fills li demanen al pare que compri una televisió i ell assegura que no pot pagar-la. L'avi (Pepe Isbert) li diu que es pot fer a terminis, però el pare repeteix que ni així podria. En una altra escena, també es fa esment d'haver comprat una nevera, una rentadora i una col·lecció de llibres d'història de l'art.

En l'època del *desarrollismo*, Franco necessitava que els espanyols s'ocupessin de les seves vides privades i que tinguessin distraccions mentre ell mantenia l'ordre públic i el progrés. Cazorla afirma que:

*“Después de las estridencias de sus años más fascistas, la dictadura se había asentado dentro de un patrón de normalidad que requería desmovilización política y conformismo social. Los españoles eran incitados a ocuparse de sus vidas privadas y a dejar el resto en manos del régimen.”*⁴¹

Però a mesura que anava avançant la dècada, la societat anava tornant-se més exigent i el Règim es desnaturalitzava i perdia autoritat si intentava arreglar la situació amb reformes. El desenvolupament econòmic havia tingut lloc tard i s'havia basat sobretot en el consum privat. Per això, aquest *boom* dels anys seixanta va esclatar definitivament l'any 1974 amb una crisi socioeconòmica que va acabar amb el model del *desarrollismo* i llavors, la classe treballadora espanyola va haver de trobar, un cop més, suport en la institució familiar.⁴²

⁴⁰ Cazorla, Antonio. *Op. cit.*, pp.259-275.

⁴¹ *Ibíd.*, pp.298-300.

⁴² *Ibíd.*, pp.223-266.

2.2.1. Estat i Església: una relació de suport mutu(?)

El nacionalcatolicisme va ser una característica fonamental de la dictadura franquista. Se sap que l'Església no es va pronunciar contra la repressió ni va provar de cridar a la pau i, en canvi, sí que va condemnar els assassinats per part del bàndol republicà. Aquesta posició va donar impunitat al règim de Franco. Els missatges que enviaven l'Església i el dictador -a través de l'escola i les missions per a adults-, promovien la censura, la por i el conformisme i, segons Cazorla, això va fomentar la ignorància. Van encarregar-se d'imposar una religiositat basada en que "*las principales obligaciones de los españoles eran obedecer a las autoridades y creer que Dios y Franco eran responsables de la salvación del país.*"⁴³ En la pel·lícula, constantment hi trobem missatges religiosos que enalteixen el poder de l'Església. Per exemple, quan el fill gran surt dels exàmens i n'ha suspès un, el pare li diu que no es preocupi, que és Déu qui ens examinarà a tots. També ho podem observar en l'escena on Crispulo, un dels fills petits, pregunta a un dels reis mags si veu a Déu, i li demana que li digui que torni el seu germà perdut, Chenchó. Al final de tot, quan ja ha aparegut, el noi envia un coet al cel on hi escriu: "Gracias Dios" (v. la figura 9).

El Concordat amb el Vaticà del 1953 interessava a l'Església perquè no en tots els països, ja més modernitzats, podia fer aquest tipus de tractes. A Espanya, va tenir dret a intervenir en totes les etapes educatives i es va proclamar com a oficial i única la religió catòlica.⁴⁴ Mariona Visa parla de com l'Estat va deixar en les seves mans l'educació primària i, consegüentment, l'educació sexual. Aquesta última s'ocultava o es substituïa per continguts diferents. Visa recalca com el gènere era un element diferenciador molt important pel Règim i l'Església a l'hora de triar què s'ensenyava.⁴⁵ Teresa González també afirma que van crear un model de dona, que havia de ser mare i esposa, limitada a l'àmbit domèstic, que va perdurar tota la dictadura.⁴⁶

⁴³ *Ibíd.*, pp.61-93.

⁴⁴ Alquézar, Ramón. Del concordato al desarrollismo: El franquismo entre 1953 y 1967. A: Monterde, J. E., et al. *Los "Nuevos Cines" en España...*, op. cit., p.17.

⁴⁵ Visa, Mariona. La representació de la maternitat i l'educació sexual en les pel·lícules populars del cinema tardofranquista. A: Santacana, C., et al. (coord.). *Quan tot semblava possible... Els fonaments del canvi cultural a Espanya (1960-1975)*. València, Publicacions UV, 2018. p.275.

⁴⁶ González, Teresa. Los programas escolares y la transmisión de roles en el franquismo: La educación para la maternidad. A: *Bordón Revista de Pedagogía*. La Laguna, Sociedad Española de Pedagogía, 2009. Vol. 6, núm. 3. pp.93-101.

Ja l'any 1957, Franco havia posat experts de l'Opus Dei al capdavant del seu govern per impulsar l'economia. Amb ells, l'estructura política del franquisme i la repressió van seguir intactes. A partir del 1959, el país es va començar a integrar en l'economia occidental i segons Cazorla: "*Fue un punto de inflexión que cambiaría para mejor la vida de muchísimos españoles, pero que también impulsó al régimen, y le garantizó su supervivencia.*"⁴⁷ Veiem com la pel·lícula reflecteix aquesta voluntat de modernitat i prosperitat econòmica. Per exemple, quan el pare i la mare arriben a casa després d'haver fet les compres de Nadal, ella li diu que han gastat massa i ell respon que s'ha de gastar per impulsar l'economia.

Com diu José Enrique Monterde, Franco sempre va buscar adaptar-se als canvis i als sectors que li donaven suport per mantenir l'*statu quo* i el seu poder personal. L'any 1951 ja s'havia fet un canvi dins del Règim, que havia suposat més poder pels sectors catòlics i per personatges com Arias Salgado i Carrero Blanco, en detriment del *Movimiento*. Entrats els anys seixanta, la *Falange* va seguir perdent poder i el van guanyar els tecnòcrates de l'Opus Dei. Aquests experts religiosos, disfressats de modernitat però que defensaven l'ordre conservador, es van dedicar a fer reformes per intentar assegurar la continuïtat del Règim i reduir les protestes socials. No ho van aconseguir, entre d'altres coses, perquè el *Plan de Estabilización* del 1959 havia provocat una recessió econòmica que va comportar un gran descontentament i diverses vagues. Per això, l'any 1962 va tenir lloc una gran remodelació del govern que s'havia format el 1957. Aquell mateix any, Franco va intentar que Espanya ingressés a la Comunitat Econòmica Europea, però aquesta la va rebutjar, posant com a condició que per formar-ne part s'havia de ser un estat amb un règim democràtic.⁴⁸

Als anys seixanta hi va haver una crisi dins de l'església espanyola perquè, a partir dels cinquanta, alguns bisbes s'havien pronunciat en contra de les males condicions socials dels treballadors. Aquest fet va provocar disputes internes, però la immensa majoria de les institucions i organitzacions catòliques van seguir donant suport a Franco fins al final. Riquer apunta que cap als anys setanta, el nacionalcatolicisme estava "ferit de mort" perquè el Vaticà apostava per un bisbat més autònom respecte el Règim.⁴⁹

⁴⁷ Cazorla, Antonio. *Op. cit.*, pp.23-24.

⁴⁸ Monterde, José Enrique. *Continuismo y disidencia (1951-1962)*. A: Gubern, R., et al. *Historia del cine español*, op. cit., pp.243-244.

⁴⁹ Riquer, Borja. *Op. cit.*, pp.527-537.

És important destacar com l'Església va intervenir en la societat a través de la ràdio, amb programes que donaven consells a les dones sobre com compaginar els valors familiars amb els canvis que estaven tenint lloc al món. Bàsicament, els deien que havien de donar suport als marits, perdonar els seus errors i resar.⁵⁰ Neus Garcia, Maria Verdú i Elena Ràfols, membres del grup de recerca *Circare*, afirmen que l'Estat i l'Església van controlar junts les funcions reproductives de les dones. Van prohibir l'avortament, van fomentar la natalitat i van reprimir la sexualitat femenina. No es valorava la dona com un individu independent, sinó per les seves capacitats biològiques per donar a llum. Fins i tot es van crear oficines per fer seguiments mèdics de mares i fills, però com bé diuen des del grup *Circare*: “[...] aquest seguiment implicava alhora un control social, moral i religiós de cada família atesa.”⁵¹ Com diu Òscar Monterde, l'Església catòlica va tenir un paper molt important en les polítiques pronatalistes del règim franquista, ajudant amb els valors i la moral que promovia, que van contribuir al control de l'Estat sobre les dones i la maternitat. També cal destacar que aquest control “[...] va anar acompanyat d'una desinformació constant sobre la sexualitat.”⁵²

Recapitulant, les relacions de Franco amb l'Església van ser necessàries per garantir la continuïtat del Règim. Junts conservaven el poder i promovien els valors que els interessaven, els quals, es veien amenaçats entrats els anys seixanta. Però alguns sectors religiosos van començar a distanciar-se del dictador i això va generar una certa inestabilitat. Una de les coses que va influir en el canvi de mentalitat de la societat espanyola és el turisme. Per exemple, es van començar a veure el divorci i el control de la natalitat com a opcions vàlides. Per tot això, al congrés nacional de *Familia y Moralidad Pública* de l'any 1959 es va parlar de com aquests nous defectes de la societat s'havien de combatre amb educació religiosa.⁵³

⁵⁰ Cazorla, Antonio. *Op. cit.*, p.272.

⁵¹ Garcia, Neus, et al. La maternitat i la primera infància en el franquisme sota el control de l'Obra de Protecció de Menores. A: Segura, A., et al. (dirs.). *La dictadura franquista...*, op. cit., pp.196-200.

⁵² Monterde, Òscar. La repressió contra la dona en els primers anys del franquisme. A: Segura, A., et al. (dirs.). *La dictadura franquista...*, op. cit., pp.213-215.

⁵³ Cazorla, Antonio. *Op. cit.*, pp.242-243.

2.2.2. El paper de la dona: maternitat i família

a) Rols de gènere

Primer de tot, cal aclarir que partim d'aquest punt amb la premissa que la concepció del matrimoni oficial no contemplava les relacions homosexuals i que tampoc reconeixia les persones trans. Ens trobem en un context on no hi ha ni llibertat sexual ni de gènere. Per això, quan parlem de família estarem referint-nos a les relacions heterosexuales entre homes cis i dones cis⁵⁴. L'any 1954 es va actualitzar la *Ley de Vagos y Maleantes* - creada durant la II República per "mantenir l'ordre social"- per afegir-hi l'homosexualitat com un delictes. L'historiador Abel Díaz afirma que el que era una amenaça per l'Estat i l'ordre social eren els homes que no complien amb la masculinitat normativa ni amb la funció del matrimoni. És a dir, el que no es tolerava era la "pluma" i la negació dels valors familiars tradicionals. Díaz assegura que la prohibició de l'homosexualitat va tenir molt a veure amb deixar clares les diferències entre els rols de gènere. D'altra banda, val a dir que les lesbianes també entraven dins de la llei, però que la seva identitat no era reconeguda sinó que patien una gran patologització i, per tant, no tenien consciència col·lectiva.⁵⁵

Mary Nash, catedràtica d'Història Contemporània de la UB, destaca que la institucionalització del Règim es va fer mitjançant un nou ordre jurídic que fomentava una jerarquia on els homes eren els privilegiats, gràcies a un sistema de gènere molt marcat en el qual les dones depenien d'ells. Nash exposa que:

"Franco puso en marcha una verdadera contrarrevolución de género que pretendía construir una nueva mujer para la España franquista. En efecto, la redefinición del papel que debían cumplir las mujeres fue una pieza clave en la maquinaria represiva, el poder disciplinario y la imposición de una sociedad patriarcal, nacional-católica del régimen dictatorial. Mediante leyes, normativas, modelos educativos y la Sección Femenina, el franquismo impulsó un arcaico arquetipo femenino recatado y sumiso, evocado como 'reina del hogar' y 'perfecta casada', un modelo que expulsaba a las mujeres de cualquier actividad

⁵⁴ Persona que s'identifica amb el gènere amb què ha nascut.

⁵⁵ Díaz, Abel. Los invertidos: homosexualidad(es) y género en el primer franquismo. A: Cuadernos de Historia Contemporánea. Madrid, Ediciones Complutense, 2019. Núm. 41. pp.329-349.

*desempeñada en el ámbito público, de manera que el hogar y la familia se convertían en los únicos espacios autorizados.*⁵⁶

A la pel·lícula, no només en la mare, ens trobem amb diversos detalls que mostren l'arquetip femení de "reina de la llar". Per exemple: les filles ajuden a preparar l'esmorzar; també són les dones qui paren taula la nit de Nadal; en diverses escenes veiem com tenen cura dels bebès; en un moment donat, l'avi necessita que li cusin un botó i li demana a una de les nétes; la filla gran, Mercedes, ajuda la seva mare a rentar els plats mentre la resta de la família ja se'n va a dormir (v. la figura 5)... Fins i tot, quan són de vacances a Tarragona i els pares volen sortir una estona, deixen un bebè amb una de les nenes petites i ella els tranquil·litza perquè se'n vagin, dient que ja sap donar-li el biberó.

Durant el *desarrollismo* hi va haver canvis sobre el treball assalariat i les dones perquè es necessitava ma d'obra barata. L'any 1961 es va promulgar la *Ley de derechos políticos, profesionales y laborales de la mujer*, que reconeixia els drets de les dones en activitats laborals. L'any 1962, en teoria, es va eliminar l'excedència forçosa a causa del matrimoni, tot i que a la pràctica hi va seguir havent expulsions de treballadores un cop casades. Nash afirma que aquestes reformes van contribuir a una certa obertura, però que no van canviar l'arquetip franquista de dona submisa i domèstica. Per exemple, les dones necessitaven el permís del marit per signar un contracte laboral. Pilar Primo de Rivera, líder de la *Sección Femenina*, l'any 1961 afirmava que es buscava una igualtat de funcions i drets laborals però no la igualtat com dos éssers iguals.⁵⁷ És a dir, necessitaven les dones per impulsar l'economia i per això van recórrer a elles - assegurant que era una situació temporal-, però alhora els feia falta que seguissin tenint cura de la família. A *La gran familia*, la mare no treballa fora de l'àmbit domèstic i en cap moment es planteja la opció d'incorporar-se al mercat laboral. En una escena on ella planxa i el pare està fent coses de la seva feina, veiem clarament marcats els rols de gènere (v. la figura 6). Hi ha una dona que sí que treballa, la parella del padrí, i és mestra.

⁵⁶Nash, Mary. Productor, padre cabeza de familia, reina del hogar y prácticas disidentes. A: Segura, A., et al. (dirs.). *La dictadura franquista...*, op. cit., pp.173-176.

⁵⁷ *Ibíd.*, pp.186-187.

El turisme i la progressiva incorporació de les dones al mercat laboral van provocar canvis socials i culturals. Les condicions de treball eren dures, amb sous baixos i jornades molt llargues, i sovint patien maltractes per part dels patrons. Els sous de les dones eren més baixos que els dels homes i, a més, ells obtenien posicions millors. Moltes treballadores portaven els fills a la feina i aquests acabaven treballant-hi, per això hi havia absentisme a l'escola ja abans dels 14 anys, tot i que l'edat legal per treballar era a partir d'aquella. Com que fins ara havia estat l'home qui aportava diners, però ara la dona també podia complir bastant amb el seu paper, es va obrir la porta a pensar que ambdues parts del matrimoni podien fer el mateix. Des dels seixanta és quan es va començar a qüestionar el model autoritari patriarcal que havia estat present durant tot el franquisme. Pel Règim, però, la funció de les dones seguia sent la de criar els seus fills i per això no es van invertir esforços en promoure guarderies.⁵⁸

Els drets de les dones van patir reformes els anys 1958 i 1961. Per exemple, es va rebaixar la pena pel fet de cometre un adulteri, tot i que aquest no es va descriminalitzar del tot fins l'any 1979... Però un dret tan fonamental com poder marxar de casa, no es va aconseguir fins l'any 1972, fins llavors, les dones només podien marxar de la llar familiar per anar a viure amb el marit o per entrar a una orde religiosa.⁵⁹

b) Maternitat

Cira Crespo, doctora en Història per la UAB i investigadora de la història de la maternitat, afirma que:

*“La figura de la madre forma parte de las representaciones artísticas de todas las culturas. Detrás de cada imagen de una madre se han intentado reproducir unas ideas y una ideología. Pero no solo eso, también es el signo de los tiempos en los que se realizan.”*⁶⁰

⁵⁸ Cazorla, Antonio. *Op. cit.*, pp.280-287.

⁵⁹ *Ibíd.*, p.255.

⁶⁰ Crespo, Cira. La madre en el imaginario popular de Occidente: de la Virgen María a *Mad Men*. A: Visa, M. (coord.). *Padres y madres en serie: Representaciones de la parentalidad en la ficción televisiva*, Barcelona, Editorial UOC, 2016. p.157.

Segons Crespo, les imatges de les mares al llarg de la història ens permeten trobar les similituds i les diferències en l'espai i el temps. Crespo utilitza com exemple la imatge de la Verge Maria, el símbol de mare més influent en l'imaginari occidental. Afirmar que la seva figura ha anat canviant alhora que ho han fet les ideologies al poder, que han tergiversat la seva història d'origen. Al personatge de Maria se li ha atorgat la virtut d'una bondat infinita. Segons Crespo, un dels grans mites de la modernitat és el de la "bona mare". Aquesta, és una dona sense sentiments, sense sexualitat, una mare abnegada.⁶¹ Crespo afirma que:

*"Con esta maternidad idealizada, de cartón piedra, que escribieron en la Contrarreforma, entramos en la modernidad, con las imágenes victorianas y los manuales "científicos" que nos enseñaban cómo debía ser la buena madre [...]. Escrita con manos de poder, en manos de hombres. [...] y un día llegó la televisión."*⁶²

Cecilia Jiménez i Esperanza Roquero reforcen aquesta idea i exposen que la necessitat de fer augmentar la població després d'una guerra, fa que l'estat doni molt de valor a la funció de la mare que vetlla per la salut dels fills i es promou la idea de la "bona mare".⁶³ A *La gran familia*, observem aquesta característica, per exemple, en una escena que ja hem esmentat, on els fills es troben malament i, mentre el pare i el padrí esperen al menjador, la mare és qui se'n preocupa.

En l'Espanya de Franco, els valors socials i morals es transmetien a través de l'Església Catòlica i la *Sección Femenina*, que van buscar limitar la dona en l'àmbit domèstic. Allà és on havia de desenvolupar les seves tres funcions: ser mare, esposa i "ama de casa". Anna Pelka, doctora en Història de l'Art per la Universitat de Bochum, també manifesta que: "*La mujer era percibida en relación con su cuerpo, destinado a dar hijos en aras de la continuación de la 'raza'. [...], la feminidad se identificó con la aptitud para la*

⁶¹ *Ibíd.*, pp.157-163.

⁶² *Ibíd.*, p.163.

⁶³ Jiménez, Cecilia; Roquero, Esperanza. Los discursos expertos sobre crianza y maternidad: aproximación al caso español 1950-2010. A: *Arenal Revista de Historia de Mujeres*. Granada, Universidad de Granada, 2016. Vol. 23, núm. 2, pp.321-345: 327.

*maternidad. La mujer ideal se miraba en el espejo de la Virgen María, una mujer intachable [...].*⁶⁴

A *La gran familia*, la mare presenta les tres funcions esmentades. A més, moltes converses dels personatges femenins s'encaren a la finalitat de trobar un home -amb el qui convertir-se en mare, esposa i "ama de casa"- . Veiem com té molta importància la necessitat d'agradar físicament, perquè serà el que atraurà els homes i possibilitarà formar una família. Així, les dones es valoren més pel seu físic que no pas per les seves capacitats intel·lectuals. Un bon exemple d'això és un moment en que, durant els exàmens finals, el tribunal de professors ajuda amb les respostes i aprova una de les filles simplement perquè és guapa (v. la figura 8). Hi ha altres escenes on observem això, com: una en que la mare troba una de les filles amb crema a la cara i aquesta li diu que se l'ha posada perquè té grans (v. la figura 4), llavors, la mare li diu que tingui paciència perquè el cutis de la dona només té una etapa bona, entre els granets i les arrugues. També hi ha diversos moments on la filla gran s'interessa en les tàctiques per seduir els homes, en una seqüència en que mare i filla són a la cuina, aquesta última li pregunta com fer-s'ho perquè el noi que li agrada es declari.

Mariona Visa afirma que al llarg de la dictadura es va considerar que el paper principal de les dones era el de ser mares i/o esposes. Així, la *Sección Femenina* de la *Falange* va promoure aquest ideal de dona mare, submissa i passiva a través d'assignatures que es van mantenir fins l'any 1965. S'ensenyava a les dones que el seu paper, assignat per Déu, era la maternitat i que el seu lloc era la llar. A partir dels anys cinquanta es va evolucionar una mica en aquest sentit però la funció bàsica de la dona seguia sent la de ser mare i fer les feines domèstiques, tot i poder incorporar-se al mercat laboral. Visa afirma que "[...] la Sección Femenina, com també ha fet durant anys el catolicisme, va enaltir la figura de la dona sacrificada i abnegada, que era habitual en règims totalitaris."⁶⁵

⁶⁴ Pelka, Anna. *Mujer e ideología en la posguerra española: feminidad, cuerpo y vestido*. A: *Historia Social*. Alzira, Fundación Instituto de Historia Social UNED, 2014. Núm. 79, pp.23-42: 25-41.

⁶⁵ Visa, Mariona. *La representació de la maternitat i l'educació sexual en les pel·lícules populars del cinema tardofranquista*. A: Santacana, C., et al. (coord.). *Quan tot semblava possible...*, op. cit., p.274.

Franco va buscar millorar la salut dels infants i les mares a través de dues vies: la *Sección Femenina* de la *Falange* i el desenvolupament del programa de seguretat social. Ja l'any 1947, l'Estat tenia a la seva disposició 4500 llevadores, que van tenir un paper molt important a l'hora de reduir la mortalitat infantil i la de postpart.⁶⁶ La *Sección Femenina* va encarregar-se de transmetre a les dones que ser mares era la seva funció social bàsica. L'Església va donar suport a l'Estat i aquest feia servir les idees religioses per enfortir els seus arguments en contra de l'avortament i l'ús d'anticonceptius.⁶⁷ La negació de l'educació sexual, l'entrada en joc de la medicació del part i l'avenç en la lactància artificial van afavorir al control de les dones. Durant la dècada dels seixanta es van construir residències per hospitalitzar les dones embarassades i aconseguir que seguissin els consells dels metges. Tot això va permetre el control sobre els seus cossos.⁶⁸ Cal destacar que l'avortament, amb una llei del 1941, va quedar catalogat com un crim contra l'Estat -ja no només contra la vida- i les dones que en tinguessin un podien anar sis anys a la presó. Per això van ser comuns els avortaments il·legals i aquesta va ser la causa principal de mortalitat de les dones entre els 17 i els 35 anys.⁶⁹

Mary Nash explica com el règim de Franco va buscar convertir les dones en éssers subalterns, sense una identitat pròpia i apartades a l'àmbit domèstic. L'home, cap de família, era l'autoritat i sostenia econòmicament el grup, així, la dona depenia d'ell.⁷⁰ En relació amb el paper de proveir del marit, hi ha una escena al principi de *La gran família* on el matrimoni comenta que no poden permetre's els vestits de comunió i ell es disculpa dient que hauria de ser capaç d'arreglar la situació. Li diu que no ha pogut donar-li res del què ella hauria pogut esperar. Ella li diu que no es preocupi, que no només li ha donat l'esperança sinó quinze esperances (els fills). A tot això, ell li respon que te raó i que són els més rics del món en il·lusió, en il·lusions de carn i os. També hi ha un altre moment destacable: quan el fill gran cobra el seu primer sou i el dona a casa, i la mare li diu al pare que ja hi ha un altre home a la família.

⁶⁶ Cazorla, Antonio. *Op. cit.*, pp.118-123.

⁶⁷ Nash, Mary. *Productor, padre cabeza de familia, reina del hogar y prácticas disidentes*. A: Segura, A., et al. (dirs.). *La dictadura franquista...*, op. cit., pp.180-182.

⁶⁸ Visa, Mariona. La representació de la maternitat i l'educació sexual en les pel·lícules populars del cinema tardofranquista. A: Santacana, C., et al. (coord.). *Quan tot semblava possible...*, op. cit., pp.275-276.

⁶⁹ Cazorla, Antonio. *Op. cit.*, p.292.

⁷⁰ Nash, Mary. *Productor, padre cabeza de familia, reina del hogar y prácticas disidentes*. A: Segura, A., et al. (dirs.). *La dictadura franquista...*, op. cit., pp.173-177.

El foment de la natalitat respon a la necessitat d'evitar la decadència del país -associada pel Règim a una baixa taxa de natalitat- i aconseguir que aquest es pogués situar entre el poder internacional. Franco defensava que Espanya seria un país poderós si tenia una població nombrosa. Per això es van promoure les grans famílies, que, segons ells, carregaven amb el pes d'Espanya.⁷¹ Tot i així, la mitjana de fills per parella l'any 1960 era de 4, per sobre del 3,74 dels cinquanta i del 3,81 dels setanta, però molt per sota d'una família com la de la pel·lícula.⁷² A *La gran família*, quan el pare va a buscar la paga de Nadal, el funcionari li diu que si n'hi hagués molts com ells, s'arruïnarien tots els contribuents espanyols. Llavors, ell li pregunta que quants fills té, l'home li respon que cap i ell li retreu que, si tots fossin així, aviat no quedarien ni contribuents ni espanyols.

Òscar Monterde també afirma que el franquisme va buscar imposar un model de dona com a mare, relegada a l'àmbit domèstic i responsable de la família. El matrimoni servia per assegurar l'autoritat de l'home i la subordinació d'ella. La família era un pilar de la societat que, amb l'ajuda de lleis repressives, reproduïa la jerarquia autoritària de l'Estat i el poble. A més: "El franquisme va desenvolupar un programa específic per a l'educació femenina amb l'objectiu d'inculcar els valors antifeministes i de guiar la dona cap a l'espai que el règim li reservava: la maternitat i l'assistència a la llar."⁷³ A la pel·lícula, en una conversa entre el pare i la mare de la família, ella, observant que les filles comencen a sortir amb nois, li diu que aviat deixarà de ser la mare dels seus fills per ser l'àvia dels seus nets. Ens trobem amb aquesta imatge de la dona com a mare o, fins i tot, com a àvia, i no com un individu independent de les seves capacitats biològiques per parir.

Cal esmentar que les mares solteres no tenien cabuda en la societat ideal del Règim. Se'ls posava l'etiqueta d'immorals i havien d'ingressar en centres on, moltes vegades, se les convencien perquè donessin el fill en adopció o, com s'ha vist més tard, els hi robaven. No podríem parlar de maternitat sense fer referència als infants robats del franquisme.⁷⁴ Com diuen des del grup *Circare*: "El control infantil anava més enllà del

⁷¹ Ídem.

⁷² Del Campo, Salustiano; Rodríguez, María del Mar. La gran transformació de la família espanyola durante la segunda mitad del siglo XX. A: *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2002. Núm. 100, pp.103-165: 105.

⁷³ Monterde, Òscar. La repressió contra la dona en els primers anys del franquisme. A: Segura, A., et al. (dirs.). *La dictadura franquista...*, op. cit., pp.214-216.

⁷⁴ Garcia, Neus, et al. La maternitat i la primera infància en el franquisme sota el control de l'Obra de Protecció de Menores. A: Segura, A., et al. (dirs.). *La dictadura franquista...*, op. cit., p.199.

sanitari o de les millores socials. Es tractava de controlar les famílies moralment i inculcar la nova estructura política; una faceta més, en definitiva, de les polítiques familiars repressives de la dictadura franquista.”⁷⁵

c) Família

La família és un agent de socialització clau en el desenvolupament de la societat i, segons el sociòleg Julio Iglesias de Ussel, “[...] es la más universal de todas las instituciones sociales, con tan gran diversidad de formas históricas, que se hace difícil su definición.”⁷⁶. En concret, la de *La gran familia* és la que s’entén com una família nuclear. Ussel la descriu de la següent manera: “Designa a un grupo social constituido por personas vinculadas por la sangre, el matrimonio o la adopción, caracterizado por una residencia común, cooperación económica, reproducción y cuidado de la descendencia.”⁷⁷

Ana Lanuza afirma que la família és el principal vehicle de transformació social i, alhora, un reflex de la societat.⁷⁸ Nash ens diu que, durant el franquisme, era la base de l’ordre social, que l’Estat li va donar molta importància en la construcció de la “Nova Espanya” i que per això havia de representar la unitat. La legislació franquista va recuperar el Codi Civil del 1889 on es reconeixia de ple l’autoritat del marit i on es promovien ajudes econòmiques a les famílies nombroses i premis a la natalitat. Les famílies amb 12 fills o més obtenien la categoria honorífica i existia un premi a la família més nombrosa d’Espanya.⁷⁹ A *La gran familia* hi ha un moment en què es perd el fill petit i apareix un periodista, llavors, el pare reconeix com el que els hi va fer l’entrevista quan van guanyar el premi. És a dir, la família de la pel·lícula representa el model de família nombrosa ideal.

⁷⁵ *Ibíd.*, p.197.

⁷⁶ Ussel, Julio Iglesias. *Diccionario de Sociología*, Madrid, Alianza Editorial, 1998. pp.293-294.

⁷⁷ *Ídem.*

⁷⁸ Lanuza, Ana. La maternidad en el cine y la ficción contemporáneas. A: *SCIO Revista de Filosofía*. València, Revistas UCV, 2017. Núm. 13, pp.97-119: 99-100.

⁷⁹ Nash, Mary, Productor, padre cabeza de familia, reina del hogar y prácticas disidentes. A: Segura, A., et al. (dirs.). *La dictadura franquista...*, op. cit., pp.178-179.

Com diu Israel de Francisco, el Règim buscava que es produïssin pel·lícules amb uns arguments que acabessin fent referència a la importància de la família i *La gran familia* és un exemple d'aquesta voluntat. De Francisco afirma que:

“[...] *la familia numerosa se estableció -a través de los incentivos económicos-, como modelo social imperante, muy en la línea marcada por el Opus Dei, lo que podemos ver reflejado en la gran pantalla mediante La gran familia (1962) y La familia y... uno más (1965), ambas dirigidas por Fernando Palacios.*”⁸⁰

José Antonio Planes relaciona *La gran familia* i *Raza* (1942, Francisco Franco), dues pel·lícules d'èpoques diferents, i afirma que, tot i que els arguments no s'assemblen, sí que ho fa el rerefons ideològic, que té la voluntat de limitar la dona a l'àmbit domèstic. Planes destaca que: “[...] ‘*La gran familia*’, que obtuvo un gran éxito de taquilla, es una comedia jovial y desenfadada que, sin embargo, continuaba adoctrinando a los espectadores acerca del modelo y estructura familiar que el gobierno encontraba más apropiados.”⁸¹

L'any 1953 es va publicar a Espanya *La mujer eterna*, un llibre on l'Església promovia una dona moderna que ja no només tenia com a prioritat la funció reproductiva. Ara se li exigia que fos sexualment més activa, encara que ella no volgués però l'home sí. El paper de la dona havia passat d'haver de ser casta, passiva i simple a ser complaent. Per tant, d'una manera o d'una altra, la desigualtat es va mantenir durant tota la dictadura. En moltes cases, la manera de funcionar de les famílies era jeràrquica, el pare era la màxima autoritat i la mare feia de mediadora. Cazorla afirma que les famílies pobres acostumaven a ser les que tenien més fills, perquè la descendència era la seva seguretat social.⁸² A *La gran familia*, a part, ens trobem amb la figura del padrí, que sempre vetlla pel benestar del grup.⁸³ La precarietat laboral d'algunes famílies durant els anys seixanta, molts cops va portar a una falta d'atenció als fills i, a causa d'això, a que aquests delinquissin.⁸⁴

⁸⁰ Francisco, Israel. Mujeres “francas”: 1939-1975. A: Francisco, I., et al. *La mujer en el cine español*, op. cit., pp.73-74.

⁸¹ Planes, José Antonio. Estereotipos “nacionales”: El ama de casa. A: Francisco, I., et al. *La mujer en el cine español*, op. cit., pp.215-217.

⁸² Cazorla, Antonio. *Op. cit.*, pp.243-245.

⁸³ Arconada, Andrés; Velayos, Teresa. *Op. cit.*, p.160.

⁸⁴ Cazorla, Antonio. *Op. cit.*, pp.220-221.

La família es va convertir en un refugi que proporcionava el que no donava l'Estat i per això va ser habitual que diferents generacions visquessin sota un mateix sostre, que es cuidessin els avis a casa, que s'alimentés a familiars sense diners, etc. Cazorla afirma que les mares -i la resta de dones de la família- tenien un paper molt important en aconseguir la supervivència familiar. En moltes llars, els marits donaven gran part dels seus sous a les dones perquè compressin el que feia falta.⁸⁵ A *La gran familia* hi ha una escena en què la mare va a comprar al mercat amb els diners que li ha donat el marit i prova de regatejar, mentrestant, una de les filles li dona consells sobre alimentació i té en braços un germà petit. A la pel·lícula també hi observem aquest fet de vetllar pels familiars, com l'avi, que viu amb ells.

Virginia Sánchez destaca que la majoria de pel·lícules comercials dels anys seixanta fomentaven un model de dona ideal, sensible i amb traça per dur a terme les tasques relacionades amb la llar i la maternitat. I diu que les idees de mare i de família que apareixen a *La gran familia* es corresponen amb els ideals del Règim.⁸⁶

2.3. Context cinematogràfic espanyol en temps del *boom* econòmic

Virginia Sánchez exposa que, durant els anys seixanta, conviuen dues estètiques cinematogràfiques: el cinema oficial i un d'avantguardista. I diu que aquest context heterogeni és la conseqüència de la confluència de dues generacions diferents. Per una banda, ens trobem amb els cineastes que ja portaven temps fent pel·lícules del gust del Règim -ja fos per afinitat o per pura necessitat-. Per l'altra, els joves que pertanyien a noves generacions, que creixien amb una perspectiva més crítica. El cinema oficial o comercial era senzill i per tots els públics, “[...] *con una importante carga emocional por encima de la intelectual y un claro mensaje propagandístico de los ideales del gobierno.*”⁸⁷

⁸⁵ *Ibíd.*, pp.128-129.

⁸⁶ Sánchez, Virginia, *La banda sonora musical española...*, op. cit., pp.129-130.

⁸⁷ Sánchez, Virginia. La función ideológica de la música en el cine español del franquismo. A: *Opción Revista de Ciencias Humanas y Sociales*. Maracaibo, Universidad del Zulia, 2015. Núm. 4, pp.884-905: 884-887.

Va ser durant els anys seixanta quan va sorgir l'anomenat *Nuevo Cine Español*. José Enrique Monterde ens parla de la necessitat de renovar l'antiga indústria cinematogràfica espanyola, endarrerida en comparació als països veïns a causa de:

“[...] la naturaleza autoritaria del Estado español y por el hecho de que la obsolescencia de la industria nacional estaba especialmente agudizada y se reflejaba amargamente en la entidad de sus productos, en la perennidad de ciertos modos, géneros y fórmulas que se limitaban a complacer a determinados sectores del público, pero descreían a otros de cualquier consideración cultural del fenómeno cinematográfico en su versión española.”⁸⁸

La gran familia quedaria dins d'aquest cinema ja caduc, en un moment en què els directors joves aportaven canvis al cinema perquè la societat ja anava evolucionant. L'any 1947 s'havia fundat l'*Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* (IIEC) -que l'any 1962 va passar a ser la *Escuela Oficial de Cinematografía*- i d'allà és d'on van sortir professionals com Berlanga, Bardem i Saura.⁸⁹

Primer de tot, és rellevant destacar que el cinema va ser l'activitat d'oci predilecta de la societat espanyola durant la postguerra. L'assistència a les sales era de les més altes a nivell mundial, per darrere de la dels Estats Units. Les famílies es divertien amb les pel·lícules, sobretot amb les de Hollywood, que acostumaven a tenir més èxit entre el públic que les produïdes a Espanya. En les espanyoles, segons Cazorla, la censura va ajudar a que el contingut estigués en equilibri amb els valors morals conservadors promoguts pel Règim i a que no hi aparegués la conflictivitat social. Moltes pel·lícules tenien trames senzilles on la finalitat era aconseguir la felicitat a través del matrimoni.⁹⁰ En una escena de *La gran familia* hi veiem aquesta importància del cinema per la societat espanyola dels seixanta, el fill arriba dient que ha estat tota la tarda estudiant i el pare li descobreix dues entrades de cinema. A més, també es tracta d'una pel·lícula que mostra el matrimoni com una font de felicitat i benestar.

⁸⁸ Monterde, José Enrique. Introducción: En los límites de lo posible. A: Monterde, J. E., et al. *Los "Nuevos Cines" en España...*, op. cit., p.12.

⁸⁹ Angulo, Jesús. Los antecedentes (1951-1962): El cine español de los años cincuenta. A: Monterde, J. E., et al. *Los "Nuevos Cines" en España...*, op. cit., p.40.

⁹⁰ Cazorla, Antonio. Op. cit., p.267.

És sabut que l'Estat va fer servir diferents mecanismes per intervenir en la producció cinematogràfica, aquest, va utilitzar la censura i va impulsar mesures proteccionistes. Carles Santacana explica que el règim de Franco es va interessar en influir a la població a través dels mitjans de comunicació de masses, que servien per l'entreteniment i, així, contribuir a la desmobilització política. El franquisme, per tant, va ser conscient de la capacitat comunicativa del cinema i per això es va dedicar a fomentar la producció local, on tenia control per introduir-hi la seva ideologia.⁹¹

Vicente Benet explica que, a partir dels anys cinquanta, el Règim va revisar els acords comercials per promoure el cinema nacional i controlar la difusió de l'americà, la qual cosa va provocar una crisi en la indústria cinematogràfica del país perquè els americans van fer boicot a les produccions espanyoles durant tres anys. És en aquell context quan van tenir lloc les jornades de Salamanca, l'any 1955, i quan Juan Antonio Bardem va afirmar que el cine espanyol era "*políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquíto*".⁹²

Les *Conversaciones de Salamanca* del 1955 van estar patrocinades per la *Dirección General de Cinematografía y Teatro*, dada important a tenir en compte ja que van ser unes jornades reivindicatives on es van tractar qüestions tabús fins el moment. Per exemple, es va parlar de la necessitat d'establir un codi de censura que evités que els òrgans censurs actuessin de manera arbitrària; de la necessitat de potenciar la formació cinematogràfica; d'aconseguir bones pel·lícules i no unes que busquessin simplement subvencions a través de les mesures proteccionistes. Aquestes jornades, que van comptar amb directors com Berlanga i Bardem -amb qui el cinema espanyol va guanyar qualitat i innovació- van tenir un impacte en les estructures del Règim. És rellevant destacar que el promotor de les jornades de Salamanca, Torres López, va ser apartat del seu càrrec l'any 1956.⁹³

Durant la postguerra, va caldre remuntar la indústria cinematogràfica, sobretot el sector de la producció. Els de la distribució, l'exhibició i el doblatge, en canvi, van viure una

⁹¹ Santacana, Carles. "¡Muera la inteligencia!": Política educativa i cultural. A: Segura, A., et al. (dirs.). *La dictadura franquista...*, op. cit., pp.90-93.

⁹² Benet, Vicente. *Mirando al exterior (1951-1970)*. A: Benet, V. *El cine español...*, op. cit., pp.275-284.

⁹³ Cancio, Raúl. *Boe, cine y franquismo: El derecho administrativo como configurador del cine español durante la dictadura (1939-1975)*, València, Tirant lo Blanch, 2010. pp.88-93.

bona època. Cap a les dècades dels cinquanta i els seixanta, la productora i distribuïdora CIFESA, fundada els anys trenta, que durant els quaranta va gaudir d'un gran èxit, havia anat perdent forces mentre d'altres productores en guanyaven.⁹⁴ Van sorgir productores de mans de joves cineastes que buscaven obrir-se pas, tot i així, continuaven sent dins dels paràmetres oficials, però es van especialitzar en temàtiques concretes. També van néixer productores petites que feien pel·lícules amb temes innovadors i més atrevits.⁹⁵

L'Estat va crear la categoria d'"Interès Nacional" per les pel·lícules que es consideraven completament espanyoles pel fet d'exaltar els valors racials i els principis morals i polítics del règim. L'any 1952 es va crear una classificació en aquestes pel·lícules (1r A, 1r B, 2n A, 2n B, 3r) que influïa en la subvenció que rebien. Per tant, hem de tenir en compte que si els productors feien pel·lícules que agradaven al Règim, obtenien una bona quantitat de diners.⁹⁶ Arconada i Velayos afirmen que:

*"Según los críticos, la imagen de películas como 'La gran familia', positiva, optimista y hasta rosa de una realidad que era mucho más amarga, sintonizó plenamente con el optimismo 'opusdeísta' de buena parte de los sectores dominantes en aquella sociedad franquista y quizá por ello obtuvo la máxima calificación administrativa."*⁹⁷ (v. la figura 1)

Una de les altres mesures proteccionistes era la limitació del nombre de pel·lícules importades i l'obligació de distribuir i exhibir una quota determinada de produccions espanyoles per cada pel·lícula estrangera. També es van promoure les coproduccions amb altres països però donant facilitats per rodar-les a Espanya. Raúl Cancio, doctor en Dret, insisteix en què, sota aquella capa legislativa, en la indústria del cinema espanyol hi havia directors i actors d'un gran nivell, que es van trobar amb un context polític i social que els va condicionar. També hem de tenir present que l'Espanya de postguerra va comptar amb un "star system" que servia de reclam i molta gent anava a veure les pel·lícules en funció de qui hi apareixia.⁹⁸ Virginia Sánchez afirma que aquest "star system" el trobem sobretot en pel·lícules comercials pròximes al Règim. I, entre d'altres

⁹⁴ Monterde, José Enrique. El cine de la autarquía (1939-1959). A: Gubern, R., et al. *Historia del cine español*, op. cit., pp.203-257.

⁹⁵ Cancio, Raúl. *Op. cit.*, p.97.

⁹⁶ *Ibíd.*, pp.86-87.

⁹⁷ Arconada, Andrés; Velayos, Teresa. *Op. cit.*, p.163.

⁹⁸ Cancio, Raúl. *Op. cit.*, pp.69-87.

noms, posa d'exemple a Amparo Soler Leal -la mare de *La gran familia*- com una de les actrius famoses.⁹⁹

Segons Román Gubern, algunes de les mesures van perjudicar les pel·lícules perquè pressionaven els directors, guionistes i productors a fer productes allunyats dels temes i enfocaments que no fossin del gust del Règim.¹⁰⁰ L'agost de l'any 1962, però, hi va haver un punt d'inflexió i el *Ministerio de Información y Turismo* va passar d'estar en mans d'Arias Salgado a Manuel Fraga Iribarne. Llavors, va tornar al càrrec de la *Dirección General de Cinematografía y Teatro* José María García Escudero, personatge que havia participat en les *Conversaciones de Salamanca* i que Arias Salgado havia apartat del mateix càrrec l'any 1952. Era un coronel del cos jurídic de l'exèrcit, catòlic i crític de cinema.¹⁰¹ García Escudero, conscient que es necessitaven pel·lícules capaces d'anar a festivals internacionals on mostrar una bona imatge de la dictadura, va prendre mesures reformadores per remuntar el cinema espanyol amb els cineastes de l'IIEC (convertit en EOC l'any 1962).¹⁰²

Durant els anys seixanta, García Escudero va aportar una nova visió de la censura. L'any 1962, el de l'estrena de *La gran familia*, es van dur a terme canvis en la *Junta de Clasificación y Censura*, que havia estat formada per l'Església, l'Exèrcit i la *Falange*, deixant fora els dos últims grups. Això va promoure una certa relaxació, tot i que continuaven havent-hi casos de censura arbitrària. L'afany d'obertura de García Escudero, doncs, topava amb els límits del règim al qual pertanyia.¹⁰³

Cancio afirma que García Escudero va fer servir el cinema com una: “[...] *correa de transmisión de la modernidad y excelencia de la cultura española, a través de la producción de películas con calidad suficiente para poder competir y obtener galardones en los más importantes festivales de cine internacionales.*”¹⁰⁴ És a dir, ens trobem amb un intent d'obertura de la producció cinematogràfica dins d'un règim de naturaleses

⁹⁹ Sánchez, Virginia. *La banda sonora musical española...*, op. cit., p.114.

¹⁰⁰ Gubern, Roman. El cine español. A: Gubern, R. *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1973, pp.214-223.

¹⁰¹ Zunzunegui, Santos. Llegar a más: El cine español entre 1962 y 1971. A: Castro de Paz, J. L., et al. (dirs.). *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939-2000)*, Santiago de Compostela, Vía Láctea Editorial, 2005. p.131.

¹⁰² Sánchez, Agustín. *Op. cit.*, pp.193-196.

¹⁰³ Cancio, Raúl. *Op. cit.*, pp.104-111.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p.117.

conservadores, en paral·lel a l'intent d'obertura del país i aquell afany de modernitat que trontollava dins del sistema franquista.

Com explica José Enrique Monterde:

“[...] si bien el gobierno franquista estaba relativamente de acuerdo en asumir una cierta ‘apertura’ cinematográfica, ésta debía transcurrir dentro de un ‘orden’ tan restrictivo como asfixiante. Sin rechazar la necesidad de renovación cinematográfica, el Estado franquista no estaba dispuesto a renunciar a la idea central de su política cinematográfica: el mantenimiento subordinado de la industria de producción mediante una censura castradora y un proteccionismo debilitador, correspondiente al perfil paternalista de la dictadura franquista, distribuidora de premios y castigos.”¹⁰⁵

L'any 1962, quan els tecnòcrates de l'Opus Dei intentaven impulsar l'economia del país, moment en què es necessitava ma d'obra, Pedró Masó va fer la seva primera pel·lícula com a productor: *La gran familia*. El pressupost va ser de 6.250.000 pessetes, una quantitat elevada per l'època, segons Javier Hernández, qui afirma que: *“Aunque la prensa diaria fue más bien benigna con el film, las dos principales revistas especializadas, Film Ideal y Nuestro Cine, arremetieron contra ella desde un posicionamiento crítico [...]”*¹⁰⁶

Cancio afirma que: *“La falta de criterio en la ejecución de cortes así como la arbitrariedad en la selección de películas manipuladas afectó gravemente a la producción española y lo que es más relevante, a la consideración del cine [...]”*¹⁰⁷ Roberto Cueto explica que el control en la producció cinematogràfica per part de l'Estat i l'esgotament dels intel·lectuals -que es va materialitzar a les *Conversaciones de Salamanca*-, van portar al rebuig del passat i a buscar noves possibilitats per renovar el cinema espanyol. El mateix García Escudero va expressar que calia un cinema que presentés les situacions quotidianes amb realisme, però sempre amb la vigilància de l'Estat. Es necessitava un cinema evolucionat, competent per triomfar internacionalment, però no es podia

¹⁰⁵ Monterde, José Enrique. Introducción: En los límites de lo posible. A: Monterde, J. E., et al. *Los “Nuevos Cines” en España...*, op. cit., p.13.

¹⁰⁶ Pérez, Julio. *Antología crítica del cine español*, Madrid, Cátedra, 1997. pp.516-517.

¹⁰⁷ Cancio, Raúl. *Op. cit.*, p.94.

permetre qualsevol cosa. Per això, Cueto afirma que: “[...] esos jóvenes en los que confiaba García Escudero para darle vigor al cine español ya no tenían la venda en los ojos, pero seguían con la mordaza puesta.”¹⁰⁸

Gubern destaca que el públic espanyol no era un bon receptor de les noves corrents cinematogràfiques i conclou que, tot i les millores en les pel·lícules espanyoles a partir dels anys seixanta: “[...] el divorcio entre el cine español y su público siguió persistiendo casi siempre y la producción se siguió planteando en base a la protección económica del Estado.”¹⁰⁹ Més amunt ja hem vist com Monterde també destacava la problemàtica d'un cinema que buscava complaure un determinat sector del públic.

Ens trobem en un context en el que comencen a sorgir corrents crítiques, però on pel·lícules com *La gran familia* tenen un gran èxit de taquilla. Els directors del *Nuevo Cine Español*, entre d'altres coses, comencen a qüestionar el paper de la dona.¹¹⁰ Però Virginia Sánchez apunta que seguim trobant-nos amb una dona apartada a la llar, tot i que sí que apareixen noves tipologies que permeten mostrar una diferència amb aquell tipus de dona tradicional.¹¹¹ José Antonio Planes afirma que algunes pel·lícules presentaven la dona alienada en l'àmbit domèstic perquè la cultura patriarcal es va endinsar en les produccions cinematogràfiques espanyoles per consolidar aquest rol i evitar qualsevol evolució. Planes posa *La gran familia* com a exemple d'una d'aquestes pel·lícules que van buscar tancar la dona dins de la llar.¹¹²

Després d'haver vist que és durant els anys seixanta quan tenen lloc els primers canvis en els prototips de dona, concloem aquest punt amb les paraules de Barbara Zecchi, que parla de l'evolució lenta dels personatges femenins en el cinema espanyol:

“A los modelos de pureza y abnegación que habían caracterizado la representación de la mujer en la filmografía de la dictadura, el cine de la

¹⁰⁸ Cueto, Roberto. A medias palabras con los ojos abiertos: La temática social en el Nuevo Cine Español. A: Monterde, J. E., et al. *Los “Nuevos Cines” en España...*, op. cit., pp.122-123.

¹⁰⁹ Gubern, Roman. *Historia del cine*, op. cit., pp.225-226.

¹¹⁰ Planes, José Antonio. Estereotipos “nacionales”: El ama de casa. A: Francisco, I., et al. *La mujer en el cine español*, op. cit., p.217.

¹¹¹ Sánchez, Virginia. *La banda sonora musical española...*, op. cit., p.131.

¹¹² Planes, José Antonio. Estereotipos “nacionales”: El ama de casa. A: Francisco, I., et al. *La mujer en el cine español*, op. cit., pp.215-217.

*Transición contrapone, por lo general, paradigmas de liberación, aunque solo en apariencia.*¹¹³

Zecchi afirma que podem rastrejar el tipus de dona mare abnegada fins a pel·lícules dels nostres dies.¹¹⁴

2.4. Cinema i societat: breu aproximació a la teoria fílmica feminista

Mariona Visa, doctora en Comunicació Audiovisual per la Universitat de Lleida, afirma que:

“El cinema ha estat, des dels seus inicis, una font de coneixement i d’investigació sobre la societat de cada moment. Com passa amb altres mitjans de comunicació de masses, el cinema té un paper clau en la representació de les noves tendències socials i dels nous rols de l’individu en cada context històric, així com en la seva construcció simbòlica.”¹¹⁵

La teoria fílmica feminista ha buscat analitzar quins mecanismes de dominació masculina crea i recrea el cinema, assumint que la cinematografia té una mirada patriarcal. I que, a més, està adreçat a una mirada masculina que es reafirmi i una de femenina que confirmi les diferències entre els gèneres. Fátima Arranz recalca la influència del cinema en la societat i parla de com aquesta, a la vegada, també crea la ficció. Es tracta d’una relació recíproca en què ambdues parts s’influeixen. És per això que des del poder cal tenir el control sobre el cinema, per influir en la configuració de l’ordre social, però sempre amb “naturalitat”, perquè és llavors quan aquesta instrumentalització passa desapercibuda.¹¹⁶

¹¹³ Zecchi, Barbara. *Cinta dos. Las progenitoras: primeras estrategias de empoderamiento*. A: Zecchi, B. *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*, Barcelona, Icaria editorial, 2014. p.73.

¹¹⁴ Zecchi, Barbara. *All About Mothers: Pronatalist Discourses in Contemporary Spanish Cinema*. A: *College Literature*. West Chester, West Chester University, 2005. Vol. 32, núm. 1. pp.146-163.

¹¹⁵ Visa, Mariona. *La representació de la maternitat i l’educació sexual en les pel·lícules populars del cinema tardofranquista*. A: Santacana, C., et al. (coord.). *Quan tot semblava possible...*, op. cit., p.271.

¹¹⁶ Arranz, Fátima. *La igualdad de género en la práctica cinematográfica española*. A: Arranz, F., et al. (dir.). *Cine y género en España*, op. cit., pp.22-32.

Des del seu naixement, la teoria fílmica feminista va anar evolucionant a través de diverses metodologies. Primer de tot, va comptar amb els estudis psicoanalítics dels setanta de Laura Mulvey, qui afirmava que l'inconscient de la societat patriarcal estructura la forma fílmica i que el cinema apel·la l'inconscient de l'espectador de dues maneres: pel plaer que genera mirar un objecte passiu i pel narcisisme de l'espectador, que sent que es reafirma en el què veu en pantalla. Arranz parla de com aquesta aportació va ser molt important per desenvolupar la teoria feminista del cinema. Des d'aquesta perspectiva, el gènere s'entén com un dispositiu cultural que naturalitza l'oposició entre feminitat i masculinitat a les pel·lícules. Aquestes, reproduïxen i reforcen les estructures de l'esquema psíquic del patriarcat. És a dir, el cinema: “[...] *privilegiará al espectador masculino como receptor ideal de su discurso, creándole una experiencia de subjetividad omnisciente y omnipotente.*”¹¹⁷

A la disciplina de la psicoanàlisi s'hi van sumar l'estructuralisme i la semiòtica, a través de les quals, teòriques com Annette Kuhn van defensar que els significats que veiem en pantalla no es treuen del món real, sinó que es creen mitjançant els textos cinematogràfics. Aquesta barreja de disciplines va portar al mètode de l'anàlisi textual. A partir d'aquí, la pel·lícula és l'objecte central d'estudi -analitzant el text però, també, inevitablement, el seu marc ideològic- i s'haurà de tenir en compte que: “[...] *la función de la ideología es justamente ocultar sus propios dispositivos, hacerlos aparecer como 'vehículos neutros de significados pre-existentes en el mundo'*”.¹¹⁸ Cap als anys vuitanta, es distingeix l'anàlisi textual estructuralista del post-estructuralista. Aquest últim, para atenció a l'espectador com a subjecte en la producció dels significats.¹¹⁹

El feminisme va evolucionant i això portarà a noves postures dins de la teoria fílmica feminista. Apareixen estudioses com Giulia Colaizzi, per les quals serà molt important la deconstrucció de la feminitat i del gènere. Per això, la masculinitat també serà objecte de deconstrucció. Arranz ens parla d'un buit en l'anàlisi fílmica feminista, del que Kuhn ja va advertir, perquè no s'investigava la producció, la distribució i l'exhibició de les pel·lícules, fets que integren el fenomen del cinema i que proporcionarien una visió més completa dels anomenats dispositius de dominació masculina. Arranz també esmenta que, com va apuntar Ann Kaplan, les limitacions dels enfocaments sociològics i polítics

¹¹⁷ Ídem.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.33.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.35.

dels anys setanta, van fer que les teòriques utilitzessin la psicoanàlisi, la semiologia i l'estructuralisme. Kaplan reconeixia que els estudis psicoanalítics i semiològics eren difícils i que això provocava un desconeixement general, generant una polèmica entre disciplines. Linda Williams, referent en els estudis del cinema des d'una perspectiva de gènere, considera que l'anàlisi des d'ambdues posicions és imprescindible.¹²⁰

La proposta d'Annete Kuhn de relacionar la producció de significats amb els contextos socials i polítics en què es produïen les pel·lícules, segons Arranz, potser va caure en l'oblit de seguida perquè requeria una metodologia interdisciplinària difícil.¹²¹ En aquesta línia, Pierre Sorlin afirmava que els historiadors i les historiadores estan acostumats a treballar amb textos i que fer-ho amb documents audiovisuals pot ser més complex. Per això, a la seva sociologia del cinema apunta que, com a historiador, no pretén proposar un mètode d'anàlisi de pel·lícules, sinó que presenta un estudi històric, perquè, si no fos així, es necessitaria un grup d'investigadors.¹²²

En el context espanyol, concretament, Arranz destaca que en matèria de cinema i gènere amb perspectiva sociològica falten estudis i diu que, segurament, té relació amb el fet que faltin dones en el propi món del cinema, ja que no només fa falta una igualtat en les representacions, sinó també en les fases de producció, distribució i exhibició. En relació amb la indústria del cinema durant l'època franquista, Arranz destaca que la política proteccionista generava una indústria dèbil, on tenia molta importància la figura del productor, que no sempre contava amb una estructura empresarial forta al seu voltant.¹²³

Sorlin considera que una producció intel·lectual com una pel·lícula és una expressió ideològica particular, no la ideologia de l'època. Remarca que, tant la TV com el cinema, utilitzen imatges acceptades per la societat -posant en valor la mirada de l'espectador i la seva predisposició receptiva- i, ahora, en creen de noves.¹²⁴ Virginia Sánchez afirma que les pel·lícules poden ser el testimoni d'una època, mostrant com era la societat i on

¹²⁰ *Ibíd.*, pp.35-38.

¹²¹ *Ibíd.*, pp.40-41.

¹²² Sorlin, Pierre. *Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1985. p.13.

¹²³ Arranz, Fátima. La igualdad de género en la práctica cinematográfica española. A: Arranz, F., et al. (dir.). *Cine y género...*, op. cit., pp.39-43.

¹²⁴ Sorlin, Pierre. *Sociología del cine...*, op. cit., pp.18-28.

també hi podem veure quin paper tenia la dona en aquell moment. Sánchez destaca que l' "star system" espanyol del *desarrollismo* va contar amb unes actrius que perpetuaven la imatge femenina tradicional -com en el cas d'Amparo Soler Leal-. I que, en canvi, en les pel·lícules del Nuevo Cine Español, molts cops hi havia actrius que mostraven una imatge que s'hi oposava.¹²⁵

Finalment, és rellevant posar de manifest que, a dia d'avui, les pel·lícules segueixen sent una eina per transmetre valors i que es continua estudiant el cinema des d'una perspectiva sociològica. Fátima Arranz afirma que:

*“Los medios audiovisuales se han convertido en instrumentos muy eficaces de apoyo y sustento de la violencia simbólica, sobre todo la que apunta hacia la subordinación de las mujeres y, en más casos de los que deseáramos, incluso los malos tratos contra las mujeres. Pero como instrumento de comunicación también pueden dirigirse hacia el cambio de esas pautas sociales a fin de promover una mayor cooperación e igualdad [...].”*¹²⁶

¹²⁵ Sánchez, Virginia. Perfiles profesionales de las actrices del cine español del desarrollismo (1959-1975). A: *Vivat Academia Revista de Comunicación*. Madrid, UCM, 2018. Núm. 142, pp.19-37: 21-26.

¹²⁶ Arranz, Fátima. La igualdad de género en la práctica cinematográfica española. A: Arranz, F., et al. (dir.). *Cine y género...*, op. cit., p.63.

III. ELS ALONSO: LA GRAN FAMILIA (1962)

La gran familia (1962) és una pel·lícula dirigida per Fernando Palacios que mostra el model ideal de família que tenia el Règim. L'argument gira entorn a un matrimoni i els seus quinze fills.¹²⁷ El matrimoni ideal que observem a la pel·lícula reflecteix l'Espanya de famílies nombroses i, en concret, el fenomen del *baby boom* dels anys seixanta.¹²⁸ Manuel Jesús González, doctor en Història de l'Art per la Universitat de Granada, fa servir la saga de *La gran familia* com un bon exemple per contrastar la representació de la família abans i després de la mort del dictador. González afirma que la primera pel·lícula és “[...] fuertemente conservadora y respetuosa con el orden instituido, tiene como fin la entronización de la familia y de la procreación, una de las grandes metas propagandísticas del régimen.”¹²⁹

La pel·lícula va ser la primera de la productora de Pedro Masó. Aquest, va començar treballant de jove com a figurant als estudis Chamartín, després va ser grum, maquillador i, finalment, cap de producció. Va escriure guions amb Rafael J. Salvia i a partir del 1956 va començar a fer de productor associat en algunes pel·lícules. A principis dels seixanta és quan va fundar la seva pròpia productora. Per *La gran familia* va voler comptar amb Fernando Palacios, perquè coneixia la seva feina i el considerava capacitat per fer pel·lícules comercials de bona qualitat. Segons Arconada i Velayos, Palacios sabia dirigir molt bé i, per exemple, va saber treballar amb aquell gran nombre d'actors i actrius en espais molt reduïts. També apunten que va aconseguir crear un món versemblant. Ens trobem en un moment en el qual: “[...] mucha gente del campo había iniciado su particular éxodo a la ciudad. Desde la Administración se fomentaban las políticas que incentivaban los nacimientos y la familia numerosa se había convertido en el modelo a seguir.”¹³⁰

Arconada i Velayos afirmen que els dos elements fonamentals de *La gran familia* eren: una família feliç i molts infants. I del guió de la pel·lícula, comenten que:

¹²⁷ Sánchez, Virginia. *La banda sonora musical española...*, op. cit., p.130.

¹²⁸ Arconada, Andrés; Velayos, Teresa. *Op. cit.*, p.160.

¹²⁹ González, Manuel Jesús. La descomposició de la família tradicional en el cine espanyol de la transició. A: *Quaderns de cine*. Alacant, Universitat d'Alacant, 2008. Núm. 2. pp.7-16.

¹³⁰ Arconada, Andrés; Velayos, Teresa. *Op. cit.*, pp.153-156.

“[...] si bien estaba construido sobre la base de esos tópicos aceptados comúnmente en la época, evitaba cualquier profundización en la problemática de las relaciones familiares, las crisis de la adolescencia o los enfrentamientos generacionales [...]. El diseño respondía a ese modelo de comedias tiernas y dramáticas, llenas de diálogos vivos y frescura, que surgieron a mediados de los cincuenta en las que Pedro Masó tuvo mucho que ver [...].”¹³¹

En aquesta línia, Jesús Angulo afirma que cap a finals de la dècada dels cinquanta va sorgir un nou tipus de comèdia: *“[...] más amable, de tintes rosáceos, que conecta con el incipiente desarrollismo. La sociedad española pugna por sacudirse de encima la mugre de la posguerra y este tipo de comedia responde con historias más ‘modernas’ a ciertos sueños de cosmopolitismo cuasieuropeo.”¹³²* José Enrique Monterde reforça aquesta idea a *Historia del cine español* quan parla de l'estructura episòdica típica del “cine de pares”, un esquema que s'observa en l'anomenada comèdia professional. Monterde afirma que entre els anys 1958 i 1962 es van produir comèdies representatives dels primers canvis de la societat espanyola i, entre d'altres, posa l'exemple de *La gran familia*.¹³³ Explica que la comèdia espanyola dels anys seixanta acostumava a ser molt conservadora i en consonància amb l'ordre imposat per l'Estat. També recalca que va promoure la vida familiar i la procreació, sent aquest un dels grans objectius del Règim: *“[...] una de las grandes metas propagandísticas del régimen (de la cual la saga inaugurada por La gran familia, 1962, y su continuación La familia y uno más, 1965, de Palacios, se diría su portavoz cinematográfico).”¹³⁴*

Javier Hernández apunta que Pedró Masó va fer comèdies de l'estil de *La gran familia* des del 1956, amb coguionistes. La narració combina moments sentimentals i dramàtics en ocasions assenyalades, com: la primera comunió, els exàmens, les vacances d'estiu i les festes de Nadal. Hernández destaca que els personatges es plantegen com tipus característics: el pare responsable, la mare ideal, la noia guapa, etc. I afirma que: *“Si todas estas películas transmitían una imagen positiva, optimista, hasta rosa de una realidad que era mucho más amarga, La gran familia sintonizó plenamente con el*

¹³¹ *Ibíd.*, p.154.

¹³² Angulo, Jesús. Los antecedentes (1951-1962): El cine español de los años cincuenta. A: Monterde, J. E., et al. *Los “Nuevos Cines” en España...*, op. cit., p.38.

¹³³ Monterde, José Enrique. Continuismo y disidencia (1951-1962). A: Gubern, R., et al. *Historia del cine español*, op. cit., pp.272-273.

¹³⁴ *Ibíd.*, p.333.

*optimismo 'opusdeísta' de buena parte de los sectores dominantes en aquella sociedad franquista [...].*¹³⁵ Carmen Arocena apunta que *La gran familia* buscava presentar la temàtica des del punt de vista de la perfecció i l'harmonia i diu que promovia la família nombrosa com un model a seguir, en relació amb les polítiques del Règim que incentivaven aquest tipus de famílies, perquè l'Estat necessitava mà d'obra.¹³⁶

Mariona Visa es planteja si l'obertura cap a la modernitat del tardofranquisme va anar acompanyada d'un canvi en la representació de la maternitat a les pel·lícules. Visa parla de com la figura de la mare ha tingut poca representació i que s'ha buscat una dona dins dels cànons de bellesa femenins, però sí que s'ha mostrat en pantalla la "maternitat com a institució". Visa va més enllà i afirma que moltes pel·lícules de països on governaven règims totalitaris van promoure l'associació de la imatge de la mare amb la de la pàtria. Ens trobem amb una representació de la mare com una figura femenina protectora de la família i de la llar, exemple de bellesa i virtut, que fomenta la preservació de la moral i l'ordre tradicional promogut pel Règim.¹³⁷

Visa destaca la saga de *La gran familia* i afirma que va contribuir a mitificar la figura de la mare, mostrant la dedicació de la protagonista a la procreació i a la cura de la família. Afirma que: "La primera fou declarada d'interès nacional, ja que transmetia perfectament valors de l'època com el foment de la natalitat. [...] El pare de la família és l'únic responsable de portar diners a casa, mentre que la mare és representada com un àngel de la llar. Les noies seran també les principals responsables de les tasques de la llar quan, a *La familia y uno más* (Fernando Palacios, 1965), la família de setze fills ha de tirar endavant sense l'esposa, que mor en el part. Aquesta mort prematura de la mare de família reforça també la seva santificació, ja que, a l'estar absent, es converteix en un referent simbòlic que és venerat."¹³⁸

Visa conclou que:

¹³⁵ Pérez, Julio. *Antología crítica del cine español*, op. cit., pp.516-517.

¹³⁶ Arocena, Carmen. *Luces y sombras: Los largos años cincuenta (1951-1962)*. A: Castro de Paz, J. L., et al. (dirs.). *La nueva memoria...*, op. cit., pp.104-105.

¹³⁷ Visa, Mariona. La representació de la maternitat i l'educació sexual en les pel·lícules populars del cinema tardofranquista. A: Santacana, C., et al. (coord.). *Quan tot semblava possible...*, op. cit., pp.271-277.

¹³⁸ *Ibid.*, p.275.

“Les mares simbòliques que hem vist, assimilades al concepte de nació, comporten, com podem observar, la desaparició de la dona i la mare individualitzada, amb els seus propis desitjos, més enllà de la construcció (o destrucció) d'una família. Així, la imatge de la mare en moltes obres del cinema espanyol de l'època fou utilitzada com a al·legoria per a perpetuar l'ordre patriarcal nacional-catòlic durant els anys quaranta, cinquanta i seixanta [...]”¹³⁹

Virginia Sánchez va dedicar la seva tesi doctoral a estudiar com la música contribueix a recrear diferents rols i tipus de dona en les pel·lícules espanyoles dels anys seixanta. Sánchez explica que les dones de la pel·lícula tenen rols diferents als dels homes, mentre el pare treballa fora de casa i aporta ingressos, la mare treballa a la llar i: “[...] *prepara el desayuno para toda la familia, se ocupa de tareas domésticas y se hace cargo de las compras, cuida a todos los miembros cuando están enfermos, etc.*”¹⁴⁰ També hi observem altres rols femenins però tots en relació amb les tasques que la tradició considera pròpies de les dones. Sánchez apunta que les filles van a l'escola per cursar la bàsica, però que en cap cas es dona la possibilitat que vagin a la universitat, a diferència dels fills homes. Per exemple, la Mercedes, la filla gran que ja ha acabat l'institut, es dedica a ajudar a casa. Sánchez també destaca la sexualització d'una de les filles durant els exàmens finals, quan els examinadors li van dient les respostes hipnotitzats (v. la figura 8). Sánchez afirma que: “[...] *uno de los valores ligados a la mujer en el ámbito académico de los años sesenta no es admiración por sus logros o exigencia por un nivel elitista, sino que adquiere protagonismo la belleza y la ternura.*”¹⁴¹

Sánchez, amb l'antecedent d'Alonso Barahona -que va proposar una classificació dels cinc tipus de dona que apareixien a les pel·lícules nord-americanes i europees-, reflexiona que també hi ha diferents tipus de dones en les pel·lícules espanyoles dels anys seixanta i crea la seva classificació a través de la banda sonora musical.¹⁴² Sánchez afirma que: “*A lo largo de la filmografía de los años sesenta podemos vislumbrar diferentes tipos de mujer que reflejan la estructura social y el panorama histórico de la época desde el ámbito artístico.*”¹⁴³ Sánchez analitza els diferents prototips de dona a través de personatges cinematogràfics concrets. La protagonista de

¹³⁹ *Ibíd.*, p.279.

¹⁴⁰ Sánchez, Virginia. *La banda sonora musical española...*, op. cit., p.131.

¹⁴¹ *Ibíd.*, p.131.

¹⁴² *Ibíd.*, pp.121-123.

¹⁴³ *Ibíd.*, p.314.

La gran familia, interpretada per Amparo Soler Leal, quedaria dins de la categoria que anomena “La mujer tradicional estandarizada” i, concretament, en el tipus de “La esposa perfecta, madre de familia o novia”. Aquest prototip de dona: “[...] encarna a la perfección los ideales del gobierno franquista no solo en la imagen que proyecta sino en torno al pensamiento de la mujer considerada decente o vinculada a la estandarización social de la época.”¹⁴⁴

Sánchez afirma que: “Habitualmente este rol determina que, en muchos casos, la mujer sea concebida como complemento del hombre o como abanderada de los cánones de mujer ideal para el gobierno, que defendía que una mujer ‘como Dios manda’ debía ser decente, moral y cristiana.”¹⁴⁵ Dins d’aquest prototip de dona tradicional estandarditzada, hi ha variacions que depenen de com es relaciona amb el personatge masculí. El rol de dona com a muller perfecta i mare, fa que ella sigui un complement que pivota al voltant de l’home: “[...] complementa al hombre en su universo personal y sentimental y otorga el aspecto más nostálgico y sensible a las narraciones fílmicas [...]”¹⁴⁶

Segons Sánchez: “[...] la encarnación perfecta de este prototipo se observa en *La gran familia* (1962, Fernando Palacios), ya que no solo la mujer ilustra con exactitud este rol sino que la película da cuentas del prototipo de familia ideal propuesto por el Régimen.”¹⁴⁷ Sánchez afirma que es pot considerar cinema oficial del Règim tant pels valors que hi apareixen com per la categoria d’Interès Nacional que va rebre i assegura que: “[...] éste título representa los valores de la sociedad de los años sesenta referentes a la familia y al lugar que ocupa en ésta la mujer, es decir, el film representa los ideales de familia defendidos por el Régimen de Franco.”¹⁴⁸

Totes les trames dels personatges femenins de *La gran familia* estan vinculades als masculins. Sánchez conclou que les dones apareixen lligades a la família i l’amor. A més, s’hi observa el model d’unitat familiar que promovia l’Estat durant els seixanta: la dona ha de comptar amb un home i la família ha de romandre unida. La feina d’ella és

¹⁴⁴ *Ibíd.*, pp.313-317.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p.317.

¹⁴⁶ *Ídem.*

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p.318.

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p.319.

cuidar el marit, organitzar-ho tot, tenir cura dels fills -sent molt importants la salut i l'educació- i promoure els valors tradicionals. La dona té un paper clau perquè la família funcioni correctament.¹⁴⁹ Aquests tres fets els podem observar en la pel·lícula. La responsabilitat d'organitzar la vida del grup, per exemple, la veiem quan la mare va a comprar els vestits de la comunió o quan gestiona la reserva de les vacances. La cura dels fills la trobem en una escena en què aquests es posen malalts a causa d'un empatx de pastissos el dia de la comunió i la mare va d'un en un per veure què passa, mentre el pare i el padrí esperen al menjador. També es destaca el paper de la mare que vetlla per la salut dels fills en una escena que, mentre esmorzen, ella es mira el pare i li diu, somrient i orgullosa que estan sans. La tasca de promoure els valors tradicionals la trobem, per exemple, quan ella li pregunta a un dels fills si ja ha resat o quan afirma que la il·lusió de totes les nenes és un vestit de comunió bonic.

Per acabar, tot relacionant la realitat amb la pel·lícula, trobo interessant llegir unes paraules de Pedro Masó:

*“Alfredo Matas era un gran amigo y le dije que pretendía hacer la segunda parte de la película y que contaba con Amparo, su mujer. Él me preguntó cuánto ganaba Closas, le dije que seiscientas mil pesetas, pero, claro, yo no podía pagarle a ella también eso. Le pedí que no me dejara en la estacada, pero al final no llegamos a un acuerdo. Bueno, creo que esta circunstancia me abrió realmente la puerta de la continuación. Tuve que matar el personaje de la madre y ahí fue donde la película cambió.”*¹⁵⁰

Com diu Virginia Sánchez, *La gran familia* representa els ideals de família promoguts per l'Estat franquista i mostra els valors familiars i educatius més tradicionals de la societat dels anys seixanta.¹⁵¹ Segons Arconada i Velayos, la pel·lícula és el final d'una etapa de la història del cinema espanyol i dona pas a un nou moment de la indústria cinematogràfica del país: el del *Nuevo Cine Español*.¹⁵²

¹⁴⁹ *Ibíd.*, p.325.

¹⁵⁰ Arconada, Andrés; Velayos, Teresa. *Op. cit.*, p.164.

¹⁵¹ Sánchez, Virginia. Cuando las imágenes suenan: La música del cine español de los años sesenta. A: *ArtyHum Revista de Artes y Humanidades*. Vigo, ArtyHum, 2017. Núm 33, pp.136-154. p.145.

¹⁵² *Ibíd.*, p.164.

IV. CONCLUSIONS

Havent estudiat el context socioeconòmic del *desarrollismo* en relació amb *La gran familia* (1962), constatem que es tracta d'una pel·lícula comercial, en sintonia amb el model ideal de família promogut per l'Estat franquista. Un fet significatiu és que va rebre la màxima categoria en la classificació proteccionista del Règim, la d'Interès Nacional, i per això va aconseguir la subvenció més alta. Per tant, es confirma la predilecció de l'administració franquista pels temes que s'hi mostren i per com es presenten. Coneixem que, després de l'alta mortalitat causada per la Guerra Civil, es necessitava fer augmentar la natalitat per obtenir mà d'obra barata i soldats al servei de la pàtria. *La gran familia* està formada per 15 fills, un tipus de família nombrosa que l'Estat promovia i premiava. El personatge de la mare s'ajusta a l'estereotip de dona que fomentava el Règim: una dona sense autonomia respecte el marit, obligada a ser mare i esposa, i a ocupar-se de les tasques domèstiques. Sabem que el nucli familiar és un punt des d'on es poden transmetre valors i que, a petita escala, pot reproduir la jerarquia autoritària estatal. Per això, la família i, en concret, la mare, van ser uns dels mecanismes clau per mantenir l'ordre públic i assegurar la transmissió dels valors religiosos tradicionals, que afavorien la pervivència del Règim.

Durant els anys seixanta, Franco va provar d'obrir Espanya al món amb l'ajuda dels tecnòcrates de l'Opus Dei, mentre l'economia trontollava després del llarg període autàrquic. Calia estabilitzar el país a través de reformes, però sense renunciar als valors tradicionals catòlics perquè significaria perdre part de la seva essència. A *La gran familia*, per una banda, hi veiem tocs de modernitat en un moment en que la població evolucionava cap a una societat de consum i, per l'altra, s'hi aprecia la pervivència d'una moral conservadora, lligada a la religió catòlica, que el Règim necessitava per conservar el seu poder. *La gran familia* presenta unes característiques que afavorien l'Estat: un grup obedient, exageradament optimista i predicador dels valors religiosos. La unitat familiar es relaciona amb la unitat patriòtica que predicava Franco. A més, la família Alonso representa l'anomenada "classe mitjana", un grup clau pel *desarrollismo*. Hem comprovat, però, que aquesta imatge s'allunyava de la realitat de moltes famílies espanyoles de l'època.

En relació amb el món cinematogràfic, sabem que a partir dels seixanta guanyen protagonisme tota una sèrie de cineastes que formen part d'una nova generació, més

crítica. En canvi, pel·lícules com *La gran familia*, amb una forta càrrega sentimental, intenten conservar l'estètica i les trames tradicionals. Veiem com en aquell context heterogeni, el cinema també ho va ser. Mentre que una generació jove apostava per tractar els temes des d'una nova perspectiva i donava pas al *Nuevo Cine Español*, d'altres perpetuaven les produccions comercials, recolzats pels mecanismes proteccionistes i l'aparell censor de l'Estat.

La teoria fílmica feminista permet adonar-nos de com les pel·lícules, sovint, s'han fet des d'una mirada masculina i de com reforcen les diferències entre els gèneres. Sabem que els mitjans de comunicació incorporen les dinàmiques que tenen lloc en la societat i que són una via potent per perpetuar els estereotips de gènere. *La gran familia* reforça la desigualtat entre homes i dones mostrant-nos uns rols molt clarament definits: els homes treballen i aporten diners, mentre les dones vetllen pel benestar dels altres i duen a terme les feines domèstiques. Com a reflexió final, però, podem destacar que el cinema també pot servir per generar canvis.

De manera global, el desenvolupament del treball ens ha portat a uns bons resultats, que han superat les nostres expectatives. Si bé podíem intuir que la pel·lícula coincidiria amb els models ideals franquistes de família i dona, desconexíem el què configurava les bases d'aquests estereotips i que la pel·lícula havia obtingut la màxima qualificació administrativa. L'estudi del context, per la seva banda, ens ha permès entendre per què era important fer augmentar la natalitat pel Règim i per què es fomentava un tipus de família pròpia d'una societat de consum. De tota manera, lamentem que a causa dels límits del treball, hi ha àmbits en els que no hem pogut aprofundir tot el que ens hauria agradat. Aquests àmbits, són: la relació Estat-Església, el context socioeconòmic i la censura cinematogràfica. Tot i així, ho havíem aclarit al principi i els resultats responen als objectius que ens vam marcar en un primer moment.

En definitiva, durant el desenvolupament del treball hem pogut conèixer els valors familiars i el paper que el règim de Franco assignava a la dona en la dècada dels seixanta, i hem pogut observar-los en la pel·lícula *La gran familia*. La qual cosa, exemplifica els esforços proteccionistes i censors que l'Estat dedicava al cinema.

V. BIBLIOGRAFIA

ARCONADA, Andrés; VELAYOS, Teresa. *Grandes clásicos del cine español*. Madrid: T&B Editores, 2015. ISBN 9788415405948.

ARRANZ, Fátima. (dir.). "La igualdad de género en la práctica cinematográfica española". A: *Cine y género en España*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010. pp. 17-65. ISBN 9788437626413.

BENET, Vicente. "Mirando al exterior (1951-1970)". A: *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2012. pp. 265-327. ISBN 9788449327650.

BURKE, Peter. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. ISBN 9788484322696.

CASTRO DE PAZ, José Luis, et al. *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*. Santiago de Compostela: Vía Láctea Editorial, 2005. . ISBN 8489444536.

CANCIO, Raúl. *Boe, cine y franquismo: El derecho administrativo como configurador del cine español durante la dictadura (1939-1975)*. València: Tirant lo Blanch, 2010. ISBN 9788490041338.

CAZORLA, Antonio. *Miedo y progreso: Los españoles de a pie bajo el Franquismo 1939-1975*. Madrid: Alianza Editorial, 2016. ISBN 9788491042631.

DEL CAMPO, Salustiano; RODRÍGUEZ, María del Mar. La gran transformación de la familia española durante la segunda mitad del siglo XX. A: *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2002. Núm. 100, pp.103-165. ISSN 0210-5233.

DÍAZ, Abel. Los 'invertidos': homosexualidad(es) y género en el primer franquismo. A: *Cuadernos de Historia Contemporánea*. Madrid, Ediciones Complutense, 2019. Núm. 41, pp.329-349. ISSN 0214-400X.

FRANCISCO, Israel, et al. *La mujer en el cine español*. Madrid: Arkadin Ediciones, 2010. ISBN 9788493635275.

GIL, Fátima; GÓMEZ, Salvador. Mujer, noviazgo y censura en el cine español: 1939-1959. A: *Revista Latina de Comunicación Social*. La Laguna, Universidad de La Laguna, 2010. Núm. 65, pp.460-471. ISSN 1138-5820.

GONZÁLEZ, Manuel Jesús. La descomposición de la familia tradicional en el cine español de la transición. A: *Quaderns de cine*. Alacant, Universitat d'Alacant, 2008. Núm. 2, pp.7-16. ISSN 18884571.

GONZÁLEZ, Teresa. Los programas escolares y la transmisión de roles en el franquismo: La educación para la maternidad. A: *Bordón Revista de Pedagogía*. La Laguna, Sociedad Española de Pedagogía, 2009. Vol. 6, núm. 3, pp.93-101. ISSN 0210-5934.

GUBERN, Roman. "El cine español". A: Gubern, R. *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Lumen, 1973. pp. 213-227. ISBN 8426444997.

GUBERN, Román, et al. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009, (Ed. or. 1995). ISBN 8437621720.

JIMÉNEZ, Cecilia; ROQUERO, Esperanza. Los discursos expertos sobre crianza y maternidad: aproximación al caso español 1950-2010. A: *Arenal Revista de Historia de Mujeres*. Granada, Universidad de Granada, 2016. Vol. 23, núm. 2, pp.321-345. ISSN 1134-6396.

LANUZA, Ana. La maternidad en el cine y la ficción contemporáneas. A: *SCIO Revista de Filosofía*. València, Revistas UCV, 2017. Núm. 13, pp.97-119. ISSN 1887-9853.

MONTERDE, José Enrique, et al. *Los "Nuevos Cines" en España: Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. València: Edicions de la Filmoteca, 2003. ISBN 8448236416.

PELKA, Anna. Mujer e ideología en la posguerra española: feminidad, cuerpo y vestido. A: *Historia Social*. Alzira, Fundación Instituto de Historia Social UNED, 2014. Núm. 79, pp.23-42. ISSN 0214-2570.

PÉREZ, Julio. (ed.). *Antología crítica del cine español: 1906-1995*. Madrid: Cátedra, 1997. ISBN 8437615976.

PIÑOL, Marta. *Cine y movimientos migratorios: La representación del exilio y la emigración económica española hacia Europa (1939-2016)* [en línea]. Universitat de Barcelona, 2017, [consulta: 25/06/21]. Disponible a: <https://www.tdx.cat/handle/10803/430850#page=473>.

RIQUER, Borja. *Historia de España: La dictadura de Franco*. Barcelona: Crítica Marcial Pons, 2010. ISBN 8498920639.

SÁNCHEZ, Agustín. "La renovación europea". A *Historia del cine*. Madrid: Historia 16, 1997. pp. 191-199. ISBN 8476793340.

SÁNCHEZ, Virginia. Cuando las imágenes suenan: La música del cine español de los años sesenta. A: *ArtyHum Revista de Artes y Humanidades*. Vigo, ArtyHum, 2017. Núm 33, pp.136-154. ISSN 2341-4898.

SÁNCHEZ, Virginia. *La banda sonora musical española y su empleo en la configuración de tipologías de mujer (1960-1969)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013. ISBN 9788490123362.

SÁNCHEZ, Virginia. La función ideológica de la música en el cine español del franquismo. A: *Opción Revista de Ciencias Humanas y Sociales*. Maracaibo, Universidad del Zulia, 2015. Núm. 4, pp.884-905. ISSN 1012-1587.

SÁNCHEZ, Virginia. Perfiles profesionales de las actrices del cine español del desarrollismo (1959-1975). A: *Vivat Academia Revista de Comunicación*. Madrid, UCM, 2018. Núm. 142, pp.19-37. ISSN 1575-2844.

SEGURA, Antoni; MAYAYO, Andreu; ABELLÓ, Teresa. (dirs.) *La dictadura franquista: La institucionalització d'un règim*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012. ISBN 9788447535538.

SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1985, (Ed. or. 1977). ISBN 2700700732.

SORLIN, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas: 1939-1990*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996. ISBN 9788449302251.

La gran familia. Dirigida per Fernando Palacios [gravació de vídeo]. Madrid: Productora Pedro Masó, 1962. 1 DVD, 104 minuts.

USSEL, Julio Iglesias. *Diccionario de Sociología*. Madrid: Alianza Editorial, 1998. ISBN 8420685801.

VISA, Mariona. "La representació de la maternitat i l'educació sexual en les pel·lícules populars del cinema tardofranquista". A: Santacana, C., et al. (coord.). *Quan tot semblava possible...Els fonaments del canvi cultural a Espanya (1960-1975)*. València: Publicacions UV, 2018. pp. 271-288. ISBN 9788491342892.

VISA, Mariona. (coord.). *Padres y madres en serie: Representaciones de la parentalidad en la ficción televisiva*. Barcelona: Editorial UOC, 2016. ISBN 9788491163077.

ZECCHI, Barbara. "Cinta dos. Las progenitoras: primeras estrategias de empoderamiento". A *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria editorial, 2014. pp.73-95. ISBN 9788498885682.

ZECCHI, Barbara. All About Mothers: Pronatalist Discourses in Contemporary Spanish Cinema. A: *College Literature*. West Chester, West Chester University, 2005. Vol. 32, núm. 1, pp.146-163. ISSN 1542-4286.

VI. ANNEX

Figura 1. Pel·lícula declarada d'Interès Nacional. Font: SuperBurocracia, 2011. La gran familia (1962). A: *youtube* [vídeo en línia]. Publicat el X [consulta: juliol de 2021]. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=T9jP0TARUr0&list=PLKQbK-vMDW1c6UWqSfgduKD1KrtzovfKk>.



Figura 2. Filla sortint de l'institut. Font: SuperBurocracia, 2011. La gran familia (1962). A: *youtube* [vídeo en línia]. Publicat el X [consulta: juliol de 2021]. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=T9jP0TARUr0&list=PLKQbK-vMDW1c6UWqSfgduKD1KrtzovfKk>.



Figura 3. La família mira la televisió del veí des del balcó. Font: SuperBurocracia, 2011. La gran familia (1962). A: *youtube* [vídeo en línia]. Publicat el X [consulta: juliol de 2021]. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=T9jP0TARUr0&list=PLKQbK-vMDW1c6UWqSfgduKD1KrtzovfKk>.



Figura 4. “Es crema, mamá. Me salen granitos”. Font: SuperBurocracia, 2011. La gran familia (1962). A: *youtube* [vídeo en línia]. Publicat el X [consulta: juliol de 2021]. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=T9jP0TARUr0&list=PLKQbK-vMDW1c6UWqSfgduKD1KrtzovfKk>.



Figura 5. La mare i la filla gran freguen els plats. Font: SuperBurocracia, 2011. La gran familia (1962). A: *youtube* [vídeo en línia]. Publicat el X [consulta: juliol de 2021]. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=T9jP0TARUr0&list=PLKQbK-vMDW1c6UWqSfgduKD1KrtzovfKk>.



Figura 6. La mare planxant i el pare treballant en plànols de la feina. Font: SuperBurocracia, 2011. La gran familia (1962). A: *youtube* [vídeo en línia]. Publicat el X [consulta: juliol de 2021]. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=T9jP0TARUr0&list=PLKQbK-vMDW1c6UWqSfgduKD1KrtzovfKk>.



Figura 7. Educació no mixta. Font: SuperBurocracia, 2011. La gran familia (1962). A: *youtube* [vídeo en línia]. Publicat el X [consulta: juliol de 2021]. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=T9jP0TARUr0&list=PLKQbK-vMDW1c6UWqSfgduKD1KrtzovfKk>.



Figura 8. Els professors li diuen les respostes a la filla. Font: SuperBurocracia, 2011. La gran familia (1962). A: *youtube* [vídeo en línia]. Publicat el X [consulta: juliol de 2021]. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=T9jP0TARUr0&list=PLKQbK-vMDW1c6UWqSfgduKD1KrtzovfKk>.



Figura 9. “Gracias Dios”. Font: SuperBurocracia, 2011. La gran familia (1962). A: *youtube* [vídeo en línea]. Publicat el X [consulta: juliol de 2021]. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=T9jP0TARUr0&list=PLKQbK-vMDW1c6UWqSfgduKD1KrtzovfKk>.

