

Miguel Ángel Huerta Floriano, profesor de Realización y estética cinematográfica y Géneros audiovisuales de ficción. Universidad Pontificia de Salamanca. Facultad de Comunicación. 37007 Salamanca.

Ernesto Pérez Morán, profesor de Producción cinematográfica y Guión de televisión. Universidad Pontificia de Salamanca. Facultad de Comunicación. 37007 Salamanca.

La creación de discurso ideológico en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): el 'ciclo Paco Martínez Soria'

The creation of ideological discourse in the popular cinema of 'tardofranquismo' (1966-1975): 'Paco Martínez Soria's season'

Recibido: 1 de septiembre de 2011

Aceptado: 26 de septiembre de 2011

RESUMEN: El cine popular de los últimos años del franquismo gozó de un importante éxito comercial gracias a películas que, bajo la apariencia de un entretenimiento sencillo, reflejaban y/o generaban una visión concreta sobre un momento histórico de cambio. La producción del período tardofranquista encontró un filón en algunos grupos de obras, entre los que destaca la decena de largometrajes protagonizados por el actor Paco Martínez Soria. Su filmografía admite una lectura en clave ideológica que se concreta en una defensa de la tradición frente a la novedad gracias a una figura patriarcal y benefactora que asegura la estabilidad de las comunidades a las que pertenece.

Palabras clave: cine español, ideología, tardofranquismo, temas, relato, estética.

ABSTRACT: *The popular films of the last years of Franco regime had an outstanding commercial success because of movies that, under the guise of a simple entertainment, reflected a specific image about that historical period of change. The production during 'tardofranquismo' found a vein in certain groups of works, among which stand out the ten films starring by actor Paco Martínez Soria. His filmography enables an ideological interpretation: defense of tradition against any kind of novelty, thanks to a benevolent father figure who ensures the stability of the communities he belongs to.*

Key words: *Spanish cinema, Ideology, 'Tardofranquismo', Topics, Story, Aesthetics.*

1. Introducción¹

En su influyente ensayo *De Caligari a Hitler* (1947), el teórico alemán Siegfried Kracauer plantea el interés del discurso cinematográfico para comprender las constantes ideológicas que rigen en una sociedad concreta y en unas circunstancias históricas delimitadas. Como es bien sabido, Kracauer propone que una parte muy relevante de las producciones alumbradas durante la República de Weimar revelan la mentalidad del pueblo alemán en un momento que constituye en realidad el caldo de cultivo del nacionalsocialismo. El punto de partida es que, al tratarse de obras colectivas dirigidas a las masas, las películas reflejan mejor que cualquier otro medio de expresión los deseos y preocupaciones subconscientes de las gentes. Eso es especialmente cierto cuando el estudioso atiende a los motivos narrativos y visuales que aparecen de forma reiterada en un corpus concreto, configurado por los filmes fantásticos del llamado “expresionismo alemán”.

Resulta poco discutible hoy en día que las ficciones cinematográficas son documentos de excepcional valor para entender las psicologías colectivas y los valores y creencias que los fundamentan. Sean propagadores, espejos o ambas cosas, los textos fílmicos construyen los imaginarios en su presente y ayudan a comprenderlos cuando se someten a un análisis riguroso en retrospectiva. De la auténtica valía del cine como documento histórico da buena Robert A. Rosenstone cuando afirma:

Rather than dismissing such works –as many professional historians and journalists continue to do– as mere ‘fiction’ or ‘entertainment’ or lamenting their obvious ‘inaccuracies’, it seems more judicious to admit that we live in a world shaped, even its historical consciousness, by the visual media, and to investigate exactly how films work to create a historical world. This means focusing on what we might call their rules of engagement with the traces of the past, and investigating the codes, conventions, and practices by which they bring history to the screen².

¹ Este artículo ha sido elaborado en el marco del proyecto de investigación “Ideología, valores y creencias en el ‘cine de barrio’ del tardofranquismo (1966-1975)”, (referencia I+D+i, HAR2009-08187), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

² ROSENSTONE, Robert A., *History on Film/Film on History*, Pearson Education Limited, Harlow, 2006, p. 12. El teórico estadounidense sostiene: “En lugar de despachar esas obras –como muchos historiadores y periodistas continúan haciendo– como mera ‘ficción’ o ‘entretenimiento’ o lamentando sus obvias ‘inexactitudes’, se antoja más sensato admitir que vivimos en un mundo conformado, incluso en su conciencia histórica, por los medios de comunicación, e investigar

Lo que Rosenstone aplica al cine histórico bien vale para aquellos títulos cuya diégesis es coetánea a un período delimitado, sobre el cual termina creando una visión que con el paso del tiempo tendrá cualidades historiográficas. Lo fundamental en nuestro caso consiste, entonces, en aislar los contenidos pero también las herramientas narrativas y estéticas que los conforman y, sobre todo, atender a la perspectiva ética, moral, política y, en fin, ideológica –en el sentido más amplio del término– que los motiva de una manera más o menos consciente.

Por esa razón, y por encima de sus estrictas cualidades formales, todo texto fílmico devuelve importantes réditos intelectuales cuando es estudiado desde el punto de vista de su ideología inmanente. Así sucede sin duda con el cine popular del tardofranquismo, entendido como la producción de nacionalidad española con mayor número de espectadores durante el período 1966-1975³. Durante dicho lapso se estrenan centenares de obras que impregnan hasta tal punto la conciencia social que en décadas posteriores han gozado de reiterados pases televisivos. Ese cine de barrio⁴ ha sido, sin embargo, generalmente despachado de forma algo superficial por parte de historiadores, ensayistas, investigadores y críticos. Debido a su escasa entidad estética y a la presunta connivencia con el franquismo, ha sido marginado en los estudios e investigaciones. Tomado en una primera instancia por rancio, constituye una práctica más despreciada que conocida, pues por lo general el cine del período se ha

de manera exacta cómo las películas ayudan a crear un mundo histórico. Esto significa centrarse en lo que podríamos llamar sus reglas de compromiso con las huellas del pasado, e investigar los códigos, convenciones y prácticas con las que llevar la historia a la pantalla”. La traducción es de los autores.

³ El proyecto “Ideología, valores y creencias en el ‘cine de barrio’ del tardofranquismo (1966-1975)” tiene como objetivo principal el análisis pormenorizado de los ejes temáticos, narrativos y estéticos de las 200 producciones nacionales de mayor éxito según el número de entradas vendidas y conforme a las cifras publicadas por el Ministerio de Cultura en su página web (www.mcu.es) y que se corresponden con lo que se llama “control de taquilla”. La selección de la muestra introduce algún elemento corrector para mantener la proporcionalidad entre cada anualidad. En todo caso, sin embargo, los filmes superan el millón de espectadores para garantizar su carácter popular.

⁴ En referencia al conocido programa de Televisión Española cuyo estreno tuvo lugar en julio de 1995 y que se ha emitido sin interrupción desde entonces en la tarde de los sábados. Durante su longeva existencia, *Cine de barrio* ha recuperado una parte importante de los grandes éxitos comerciales del cine español del tardofranquismo en un formato que incluye entrevistas y que no ha evitado la repetición de algunos filmes emblemáticos.

abordado desde las producciones de calidad que cuestionaban el régimen político todavía vigente desde unas estrategias bastante elaboradas⁵.

El crítico y teórico Diego Galán sostenía a mediados los setenta que “suele considerarse como cine político solamente aquel que ofrece una visión crítica del orden establecido”⁶, postura que de inmediato cuestionaba para defender que las producciones populares de la última fase del franquismo, mucho más abundantes, eran igualmente “políticas”. El hecho de que estuvieran destinadas al entretenimiento de públicos masivos no restaba –y ni mucho menos restaba– posibilidad alguna de someterlas a una lectura ideológica, pues en buena medida revelan una mentalidad con gran presencia.

Por otro lado, la abundancia de largometrajes comercialmente exitosos admite su organización en pequeños grupos de interés en función de criterios diversos. Uno de ellos puede ser el actoral, pues sin duda se dieron entre 1966-1975 casos notorios de estrellato “a la española”. Algunos intérpretes, como Manolo Escobar, Alfredo Landa o Lina Morgan –entre otros– protagonizaron un número notable de películas en las que se daban continuidades importantes, pues aprovechaban su tirón como iconos de un modo de ser específico que creaba una fuerte identificación y/o proyección entre los espectadores del momento.

Uno de esos actores representativos del período fue Paco Martínez Soria, quien protagonizó una decena de largometrajes que entre 1966 y 1975 acumuló más de 18 millones de entradas vendidas. Esos títulos, cuyo interés por presencia social resulta evidente⁷, se estudian por nuestra parte en virtud de una serie de variables de uso común en el ámbito del análisis fílmico. En concreto, se examinan los principales ejes temáticos y se pone especial énfasis en cuestiones relacionadas con la política, los usos y costumbres sociales, las creencias religiosas, las relaciones familiares –en su dimensión afectiva y erótica–, los roles de género, las identidades grupales –de clase, territoriales y similares–, la visión de lo foráneo, etcétera. Además, se someten a estudio los ejes narrativos, dentro de los cuales sobresalen las estructuras dramáticas, los tipos de conflicto que afrontan los personajes principales y los métodos empleados para resolverlos, el diseño del protagonista así como sus posibles arcos de transformación, todo ello

⁵ Sobresalen en este terreno buena parte de las producciones de Elías Querejeta y títulos tan relevantes de la historia del cine español como *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974) o *Furtivos* (José Luis Borau, 1975), entre otros.

⁶ GALÁN, Diego, “El cine ‘político’ español”, en VV.AA., *Siete trabajos de base sobre el cine español*, Fernando Torres, Valencia, 1975, p. 89.

⁷ Y más allá de los tiempos naturales de explotación comercial en las salas debido a unas frecuentes emisiones televisivas que han sobrevivido al paso de más de tres décadas.

tomando en cuenta la adscripción genérica de los filmes. Por último, se señalan las principales estrategias formales empleadas –puesta en escena, planificación, montaje...–, siempre que estén al servicio de la creación de discurso.

En definitiva, el presente trabajo, profundiza en las apuestas narrativas y formales que se emplean para la creación de mensaje ideológico. Al tratarse de un medio que por lo general dialoga con su entorno, el cine del período arroja su luz sobre los valores e intereses colectivos de una sociedad en plena transformación durante un proceso de cambio que desembocaría en la democracia. Veamos, pues, qué ideas se difundían en las exitosas películas protagonizadas por Paco Martínez Soria y, sobre todo, de qué manera lo hacían.

2. *El cine tardofranquista (1966-1975): contexto sociológico, político y estético*

La última década de la dictadura franquista se caracteriza en líneas generales por una apertura controlada que deja atrás los tiempos de la autarquía de posguerra y abre paso a una cierta modernización económica y social. La entrada de España como país asociado en la Organización Europea de Cooperación Económica (OECE) en 1958 y el Plan de Estabilización del año siguiente fueron los precedentes de los posteriores Planes de Desarrollo de 1962 y 1969, con los que la intervención estatal y el impulso de la iniciativa privada se daban la mano en la vida de la economía nacional. Con independencia del grado de impacto que tuvieron⁸, se vive durante el período un crecimiento notable que tiene importantes repercusiones en la manera en que transcurre la vida colectiva, resumidas de la siguiente manera por Montero Díaz:

La transformación más radical supuso el rápido paso de un país agrario a otro urbano; de una economía agrícola a otra industrial y de servicios [...]. En fin, el gran cambio social consistió en la aparición de una abundante clase media urbana y mesocrática. Este logro fue a la larga la ruina del régimen, porque este sector, cada vez más amplio, exigió de manera insistente y constante reformas democráticas que posibilitaron la transición política a la muerte de Franco⁹.

⁸ Cfr. MATÉS BARCO, Juan Manuel, “La economía durante el régimen de Franco (1939-1975)”, en PAREDES, Javier (coord.), *Historia contemporánea de España (siglo XX)*, Ariel Historia, Barcelona, 1998, pp. 822-832.

⁹ MONTERO DÍAZ, Julio, “El franquismo: del esplendor a la crisis final (1959-1975)”, en PAREDES, Javier (coord.), *Historia contemporánea de España (siglo XX)*, Ariel Historia, Barcelona, 1998, p. 693.

Esa transformación interna, sumada a la creciente importancia del turismo como uno de los pilares industriales del país, influyó también en el cambio progresivo de los usos y costumbres de los españoles, que de pronto se vieron inmersos en un territorio intermedio entre las restricciones morales del pasado y una progresiva flexibilización estimuladas por las visitas del exterior. El contexto parece gestar una encrucijada vital y anticipa en gran medida algunos de los factores más relevantes que permitirán la transición hacia la democracia¹⁰.

Así las cosas, la política cinematográfica responde en buena medida a la brisa de apertura que sopla en la última fase del franquismo. En ese sentido resulta clave la figura de José María García Escudero, quien vuelve a hacerse cargo de la Dirección General de Cinematografía y Teatro desde agosto de 1962 hasta noviembre de 1967¹¹. Él mismo estableció explícitamente que su principal objetivo consistía en atender “más que al cine producido, al cine de calidad que se debe producir, a los hombres capaces de producirlo y a los organismos que pueden producir a esos hombres”¹². El sistema que impulsa, concretado en las Normas para el desarrollo de la cinematografía de agosto de 1964, seguía esa declaración de principios, encaminada a mejorar la imagen exterior de la cinematografía española –especialmente por la vía de los festivales internacionales de prestigio– y a depurar lo que él mismo consideraba “la protección del mal cine”¹³, coincidente con el más taquillero y, a su parecer, el que por ello no necesitaba ayudas económicas de naturaleza pública.

El resultado de su labor resultó dispar, pues produjo un rechazo dentro de las diferentes –y opuestas– sensibilidades que se daban en la industria. Así, los sectores más progresistas consideraban insuficiente su voluntad reformista, mientras que los productores de mayor éxito comercial le achacaban un favoritismo excesivo hacia los proyectos intelectualmente más elaborados. Según Doménech Font lo que se dio fue un enfrentamiento entre “producción ‘comercial’, producción ‘cultural’, burguesía dominante y burguesía dominada

¹⁰ Conviene no olvidar en ese camino las tensiones internas entre las familias franquistas y la creciente conflictividad opositora que se produce en el ámbito obrero, estudiantil e incluso en el eclesialístico.

¹¹ García Escudero ocupó anteriormente el cargo, en el corto período que va de septiembre de 1951 a febrero de 1952, cuando se vio obligado a dimitir –tal y como explica José Enrique Monterde– por la polémica generada alrededor de su voluntad de conceder la categoría de película de “interés nacional” a *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) y su férreo desacuerdo con que la distinción recayera sobre *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), que fue lo que finalmente sucedió. Cfr. MONTERDE, José Enrique, “Continuismo y disidencia (1951-1962)”, en VV.AA., *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 246-248.

¹² GARCÍA ESCUDERO, José María, *Cine Español*, Ediciones Rialp, Madrid, 1962, p. 213.

¹³ GARCÍA ESCUDERO, José María, *op. cit.*, pp. 86-89.

recurriendo ambas contradictoriamente al Estado para imponer sus no menos contradictorias reivindicaciones”¹⁴.

Ninguno de los objetivos de García Escudero se cumplieron o lo hicieron muy parcialmente. Su modo de actuar, calificado por Caparrós Lera como “despotismo ilustrado”¹⁵, desató las protestas de ambos sectores a la estabilización censora que también emprendió, ya que incluso los filmes con valores más tradicionalistas querían beneficiarse de la cada vez mayor querencia a exhibir atractivos cuerpos femeninos. El relevo al frente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro –diluida en una Dirección General de Cultura Popular– era inevitable y el testigo lo recogería Carlos Robles Piquer. Con él al frente no se producirían grandes novedades, pues la industria entró a finales de los sesenta en una fase de crisis provocada por el fraude generalizado en cuanto al control de taquilla, la escasez de ventas internacionales, la propagación del medio televisivo en los hogares españoles y un obsoleto parque de salas, entre otros factores.

El convulso intervalo que se extiende entre 1966 a 1975 concita tres maneras de entender la praxis fílmica desde un punto de vista formal y narrativo: las películas subgenéricas, el cine metafórico y la tercera vía, tres etiquetas de uso común entre los especialistas. En cuanto a los subgéneros –grupo en el que suelen incluirse las obras a las que pone rostro y voz Paco Martínez Soria– son entendidos por Casimiro Torreiro como “ficciones construidas con los materiales de desecho de los géneros clásicos”¹⁶. En líneas generales, se trata de producciones poco elaboradas y con escasa vocación de trascendencia artística, protagonizadas por rostros conocidos y amables –el propio Martínez Soria, Alfredo Landa, José Luis López Vázquez, Manolo Escobar, Gracita Morales, Lina Morgan y un largo etcétera– y en las que triunfa sobre todo la comedia salpicada con superficiales elementos eróticos¹⁷. A pesar de la poca atención

¹⁴ FONT, Doménec, *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Editorial Avance, Barcelona, 1976, p. 211.

¹⁵ CAPARRÓS LERA, José María, *Historia crítica del cine español*, Ariel Historia, Barcelona, 1999, p. 129.

¹⁶ TORREIRO, Casimiro, “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”, en VV.AA., *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 332.

¹⁷ En títulos tan emblemáticos como *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970), *Aunque la hormona se vista de seda* (Vicente Escrivá, 1971) o *La liga no es cosa de hombres* (Ignacio F. Iquino, 1972), por señalar solo tres. No faltan, sin embargo, otras apuestas subgenéricas como el *thriller* sensacionalista –*El magnífico Tony Carrera* (1968) o *Golpe de mano* (1969), ambas dirigidas por el especialista José Antonio de la Loma–, el terror hispánico –*El conde Drácula* (Jesús Franco, 1970), *Pánico en el Transiberiano* (Eugenio Martín, 1972)–, el *spaghetti western* –por la vía de la coproducción con Italia en ejemplos como *El halcón y la presa* (Sergio Sollima,

que despiertan estos filmes entre los analistas, lo cierto es que, tal y como señala José Enrique Monterde, se trata de “un cine de interés sociológico”¹⁸, campo por el que transita nuestro estudio pero desde el análisis de los códigos específicos del lenguaje y la narrativa.

Además, buena parte de los filmes subgenéricos continúan con la tradición de la españolada. Según José Luis Navarrete, a finales de los sesenta y primeros setenta prevalece, sin embargo, la connotación peyorativa del concepto, asociado a productos de ínfimo nivel y sin que sea ya necesario, como fue costumbre, el etiquetado procedente desde el extranjero. Parece, según el autor, que lo único que quedara ya de la idea de españolada fuera “un poso o sedimento resumido en la idea de una película de mala calidad, alienadora de la realidad del país, dirigida al pueblo, cuya única finalidad es la diversión y que normalmente se opone a otro tipo de cine considerado serio y/o comprometido”¹⁹.

Ese cine de prestigio, anhelado por García Escudero, se concretó en algunas películas que dieron cuerpo al llamado Nuevo Cine Español (NCE), sin duda un precedente inexcusable para los autores que se adentrarían en pleno tardofranquismo por la vía del cine metafórico. Si los autores del NCE –Mario Camus, Basilio Martín Patino, Francisco Regueiro o Manuel Summers, entre otros– sobrepasan, tal y como defiende Manuel Villegas, “el viejo dilema españolismo-universalismo por el camino de llegar a lo actual del mundo por lo esencial de España”²⁰, poco después nos encontramos con filmes –como *El espíritu de la colmena*, *La prima Angélica* o *Furtivos*, tres de los más representativos– que critican elípticamente los últimos años del franquismo con un tono ‘intelectualizado’. El NCE y el cine metafórico suponen, en definitiva, una búsqueda de cualidades filmicas trascendentes, muy en la línea de las variadas prácticas de la cinematografía moderna internacional.

A medio camino entre los subgéneros y el cine metafórico se sitúa la estrategia diseñada por el productor José Luis Dibildos y conocida como tercera vía. Francisco Frutos y Antonio Llórens mantienen que nació de una vocación

1967) o *Tú perdonas... yo no* (Giuseppe Colizzi, 1968)–, el musical –*Me has hecho perder el juicio* (Juan de Orduña, 1973) y *Volveré a nacer* (Javier Aguirre, 1973)– y el drama, muchas veces de denuncia –*Separación matrimonial* (Angelino Fons, 1973) o *Chicas de alquiler* (Ignacio F. Iquino, 1974), entre otras muchas–.

¹⁸ MONTERDE, José Enrique, *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 34.

¹⁹ NAVARRETE CARDERO, José Luis, *Historia de un género cinematográfico: La españolada*, Quiasmo, Madrid, 2009, pp. 226-227.

²⁰ VILLEGAS LÓPEZ, Manuel, *Aquel llamado Nuevo Cine Español*, Ediciones JC, Madrid, 1991, p. 30.

“exportable, que escapara de los límites del cine español, del productor de puro consumo de género y del excesivo intelectualismo, sólo accesible a una minoría”²¹. Sin embargo, lo cierto es que las películas creadas desde Ágata Films estaban mucho más próximas al primer grupo que al segundo. Para empezar, tienen un carácter popular indiscutible, que se concreta en importantes rendimientos de taquilla. Y, para continuar, parten de una concepción que tiende al costumbrismo y que coquetea con algunas modas del momento, especialmente las relacionadas con la fisonomía femenina.

3. El ‘ciclo Paco Martínez Soria’: constantes temáticas, narrativas y formales

Las películas encarnadas por Paco Martínez Soria se inscriben en el territorio subgenérico y, en concreto, en una clase de comedia que viene de ciertas propuestas de finales de los cincuenta, cuando el “desarrollismo” pasó a ser un filón argumental. Así, un número notable de producciones miran a su alrededor y apuestan por un humor de tintes paródicos sobre lo que sucede en el ámbito social.

Desde luego, eso parece deducirse del estudio pormenorizado de la filmografía del actor, quien por su parte añade un toque muy personal a esa perspectiva. Nacido en diciembre de 1902 en Tarazona –provincia de Zaragoza– y tras desempeñar varios oficios y hacer su primera incursión en el teatro durante los años 20, se incorporó al rodaje de películas de forma más o menos habitual en la década siguiente. Encorsetado en papeles secundarios, el éxito no le llegaría hasta que, ya sexagenario, protagonizara varias películas desde mitad de los sesenta, dirigidas sobre todo por Pedro Lazaga. Su último largometraje, *La tía de Carlos* (Luis María Delgado, 1981), llegaría a las pantallas un año antes de su muerte.

El cómico aragonés fue una garantía de altas recaudaciones en el período 1966-1975, cuando encadenó diez largometrajes que superaron –algunos muy sobradamente– el millón de espectadores y se situaron entre los más vistos de sus respectivos años. Esos filmes han sido sometidos a un estudio de sus principales vectores temáticos, narrativos y estéticos con intención de concretar el tipo de valores que reflejaban y/o promovían. Las tres aristas del análisis no constituyen compartimentos estancos sino que se interrelacionan y retroali-

²¹ FRUTOS, Francisco Javier y LLORÉNS, Antonio, *José Luis Dibildos. La huella de un productor*, Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1998, p. 63.

mentan entre sí, por lo que en la síntesis de los resultados y en su planteamiento aparecen algunos conceptos susceptibles de formar parte de más de una de ellas.

3.1. Ejes temáticos: el conflicto entre tradición y modernidad

Si hay un tema que sobrevuela la mayor parte de la filmografía de Paco Martínez Soria ese es el del enfrentamiento entre lo tradicional y la modernidad en un contexto cambiante. En términos generales, los relatos plantean la superioridad moral de los principios de siempre frente a un mundo que se transforma muy deprisa y que trae consigo riesgos de gran alcance. Las viejas estructuras sociales entran en crisis como consecuencia de los atractivos de una serie de novedades que se dan en todos los ámbitos de la vida, sean profesionales, familiares, éticos, religiosos, culturales, etcétera. Los filmes defienden explícitamente los valores que pone en práctica el arquetípico protagonista, cuya ejemplar conducta sirve para mantener la comunidad unida –sea del tipo que sea– gracias al respeto de los ideales que han organizado su convivencia y que han garantizado su estabilidad.

El asunto se desarrolla con algunas variaciones. A veces las tensiones entre lo viejo y lo nuevo se concretan en la dualidad campo/ciudad. El entorno rural se representa entonces como un espacio idílico, habitado por paisanos entrañables que tienen un sólido sentido de pertenencia y que ponen los intereses del grupo por encima de los particulares. En el lado opuesto, la gran urbe asoma como un lugar atractivo, gobernado por la urgencia y decantado por una especie de hedonismo individualista con consecuencias disolventes.

Dos películas por encima de todas plasman ese choque entre pueblo y ciudad como llamada de atención frente a las amenazas del progreso. En primer lugar, *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966) anuncia con elocuencia en el título su posición sobre el tema. Martínez Soria interpreta al tío Agustín, un viudo de la villa aragonesa de Calacierva²² querido por todos sus vecinos –a los que ayuda económicamente cada vez que lo necesitan– y que se marcha a vivir “para siempre” a Madrid junto a su hija. La capital, una inabarcable y deshumanizada jungla de hormigón hiperpoblada de veloces automóviles, le

²² Al principio de la obra, la voz *over* de un narrador extradiegético loa las bondades de la localidad cuando ofrece sobre ella los siguientes datos: “Ay, menos mal que todavía quedan sitios más tranquilos donde la gente no tiene tanta prisa. Por ejemplo aquí, en la muy noble y muy leal villa de Calacierva, provincia de Zaragoza, un pueblo perdido en el mapa adonde no han llegado todavía los turistas. Un pueblo donde no pasa nada desde 1479, en que Isabel y Fernando pasaron por aquí camino de Madrigalejo”.

da la bienvenida con un intento de estafa nada más llegar. La corrupción y el engaño hacen mella en sus habitantes, incluidos los familiares de don Agustín, si bien los códigos de conducta de este, aun extemporáneos, devienen decisivos para redimir a los suyos con un baño de pureza.

Abuelo made in Spain (Pedro Lazaga, 1969) sigue, por su parte, una línea similar. En ella, Marcelino –lugareño de la localidad oscense de Villapardillo– recibe una carta de una de sus tres hijas para que haga una visita a Madrid. La desconfianza que el venerable Marcelino siente hacia la ciudad queda patente en el momento de la despedida de sus todavía jóvenes chicas cuando años atrás emigraron: “Y ojo con el dinero –les grita como última frase– que en Madrid hay mucho truco de la estampita”. El relato se encarga después de confirmar sus prejuicios, pues ya en la capital sufrirá, entre otras contrariedades, el intento de robo de una maleta y la entrega de un paquete con droga.

Ambos filmes complementan su discurso con un explícito aviso sobre la probabilidad de ruptura en el seno de la familia. De hecho, la crisis familiar es uno de los efectos de ese entorno hostil de la urbe, si bien el ‘ciclo Martínez Soria’ lo aborda como otro indicador de la llegada de lo novedoso y su tensión con lo antiguo. Tanto en *La ciudad no es para mí* como en *Abuelo made in Spain* abundan el engaño y la sombra del adulterio, siempre como consecuencia de una entrega excesiva de los varones a sus obligaciones profesionales y del aburrimiento de unas esposas solitarias y ociosas. La educación de los hijos –nietos del protagonista– también se resiente, por lo que predominan los niños, adolescentes y jóvenes caprichosos, materialistas y poco conscientes. Van a la última pero eso les genera más de una dificultad de las que a veces salen bien librados gracias a la sabiduría del experimentado y rural abuelo.

La familia es una institución clave y en la tutela de sus costumbres reposa buena parte del mantenimiento de las estructuras existentes. Las colisiones generacionales son abundantes en el resto de filmes. *¿Qué hacemos con los hijos?* (Pedro Lazaga, 1967), por ejemplo, maneja las diferencias paternofiliales como su tema más relevante, pues se organiza alrededor de los disgustos que el taxista Antonio se lleva por culpa de su prole, formada por un vividor con deudas, una cantante de clubes nocturnos, un torpe muletilla que se niega a estudiar Derecho y una joven que contraría a su progenitor prometiéndose con un guardia urbano. Todos estos jóvenes, predisuestos a la simulación y vencidos en los supuestos más conflictivos por placeres seductores, acaban recibiendo la salvadora ayuda del padre y descubriendo el peaje que acarrea la entrega sin criterio a un contexto de cambio social desahogado.

El abuelo tiene un plan (Pedro Lazaga, 1973) también especula sobre los problemas intergeneracionales, si bien se trata de un canto a la vejez que, de paso, condena la codicia de unos descendientes que se niegan a que el solitario abuelo del título se case en el crepúsculo de su vida y los deje sin herencia.

En *Hay que educar a papá* (Pedro Lazaga, 1971), por su parte, el protagonista es extraído de su entorno de toda la vida para mimetizarse a duras penas con un escalón social superior para satisfacer a su hija, empeñada en casarse con el heredero de una supuesta saga de aristócratas –en realidad timadores– que inocula el virus de la descomposición en la unidad familiar, salvada en el último instante por las sólidas convicciones del padre²³. Y en *El padre de la criatura* (Pedro Lazaga, 1972), la paternidad tardía del proyecto y clásico Don Eduardo le dará un ilusorio baño de juventud que lo sitúa al borde del adulterio y de la ruptura matrimonial, circunstancia que logra evitarse cuando toma conciencia de su liderazgo en la familia y recupera los códigos de conducta que le eran habituales al comienzo del relato.

La visión de la familia plasmada en la pantalla tiene una marcada naturaleza patriarcal y en ella la figura masculina ejerce una autoridad incuestionable. *El calzonazos* (Mariano Ozores, 1974) se atreve a formular un controlado ejercicio dialéctico al respecto, si bien lo hace desde los parámetros de la comedia y para defender el privilegiado estatus del hombre en la jerarquía desde la que se organiza el grupo. Manejado por su esposa, por su hija y hasta por su cuñada, Juan ha sufrido un proceso de feminización del que se defiende simulando, en convivencia con su médico de cabecera, una especie de locura que le lleva a convertirse en un peligro autoritario para la gente que tiene próxima. La mascarada concluye cuando, incluso después de confesar, Juan conserva su nuevo rol y decide vender todas sus propiedades para mudarse al pueblo navarro en el que conserva su botica. Allí, y en la trastienda, el protagonista pasa las horas jugando a las cartas con el sacerdote, un guardia civil y el maestro de la localidad, en lo que constituye una aclaratoria estampa, de nuevo, sobre la superioridad del sereno entorno rural frente a la cualidad disolvente de la ciudad, además de una visión idealizadora de la organización social, política y religiosa en la que encaja como un guante la supremacía varonil. Algo que,

²³ El filme introduce una interesante variación acerca del poder corruptor de la gran ciudad frente al contexto rural, pues sirve de contexto un Madrid que ha sido transformado de campo de siembra a invasor de ladrillo y asfalto con perniciosas consecuencias. Al comienzo se ve a Don Severiano trabajando como agricultor en sus terrenos ante la amenaza de las obras de grandes bloques de edificios. La voz *over* de un narrador extradiegético aclara la postura de los autores frente a un hecho que supone un cambio radical: “Hasta que un día llegó el progreso, la mecanización, el confort, el aire contaminado... y los sembrados, incluido el melonar de Severiano, se convirtieron en parcelas y se inventó una palabra mágica: ¡urbanización! Y empezó la competencia”. A partir de entonces, comienzan las crisis personales para los miembros de la familia, pues la adaptación a la modernidad supone el resquebrajamiento de las bases que la mantenían cohesionada. El progreso urbanita, una vez más, amenaza a una institución básica y tradicional.

por cierto, no hubiera tocado defender con tanto ahínco y a posteriori si, como afirma el enojado marido en un momento dado, “le hubiera arreado un buen guantazo” a su mujer la primera vez que le gritó.

Lo habitual en el ciclo es que la mujer ocupe un rol subsidiario y en dos direcciones contrarias que giran alrededor de la cuestión central de lo viejo y lo nuevo: por un lado, las esposas suelen ser –o terminar siendo, como en el caso de *El calzonazos*– sujetos obedientes y desempeñan un rol complementario como madres y amas de casa que a lo sumo sugieren ideas propias a quien, finalmente, le corresponde tomar las decisiones. A ese modelo se ajustan las mujeres de *¿Qué hacemos con los hijos?* (Pedro Lazaga, 1967)²⁴, *Don Erre que Erre* (José Luis Sáenz de Heredia, 1970) o *Hay que educar a papá*. Además, *El padre de la criatura* desarrolla en gran medida la equivalencia de género en lo que a la descendencia se refiere, pues les otorga a ellas la responsabilidad última en el hecho biológico de la procreación²⁵ –por eso, si hay problemas para engendrar, se apela a lo que los médicos llaman “matriz perezosa”– mientras que ellos son vistos como sementales a los que se le puede sumar un fuerte atractivo adicional. Lo que en la hembra es un deber²⁶ en el macho parece ser un mérito, razón por la que el septuagenario don Eduardo es envidiado por sus amigos y, sobre todo, asediado por guapas veinteañeras como la secretaria Elisa y la vecina Cuchi, quienes se le insinúan nada más enterarse de su próxima y sorprendente paternidad. De ahí que el protagonista se defienda cuando el yerno le reproche sus flirteos: “Si es que son ellas... desde que saben que voy a ser padre no sé qué me ven”.

Elisa y Cuchi son el ejemplo de que en el ciclo no falta un recambio generacional superpoblado de jóvenes atractivas que se entregan a las modas más insinuantes y de tintes exhibicionistas. Esas chicas tan aparentes pueden

²⁴ En un momento en el que discute con el resto de la familia, el protagonista se dirige a su esposa para gritarle: “Tú a callar”. La película está salteada de otras líneas de diálogo que explicitan la posición dominante del varón –por turno que sea– frente al resto. Les recordará a todos: “Aquí se hace lo que yo diga”. Y, por si fuera poco, concluirá la escena de perdón a su hija Luisa –quien acaba de sufrir abusos sexuales tras fugarse con un caradura– afirmando: “Debería partírte la cabeza pero me iba a doler más a mí que a ti”.

²⁵ Se deduce lo propio en otros títulos como *Abuelo made in Spain*, en el que don Marcelino bromea con haberle puesto de nombre Cándida a una de sus hijas “si me ha salido una coneja”. Para completar los símiles animales que caracterizan a las féminas de la ficción, el mismo protagonista acusa a Nieves, otra de sus descendientes, de pasarse el día “zorreamo” con un amigo.

²⁶ De nuevo son muy aclaratorias las palabras *over* de un narrador no incluido en la diégesis del relato que presenta el tema y el tono del filme: “Según las últimas estadísticas internacionales, cada hora nacen en el mundo 24.658 niños. Sí, sí, no han oído ustedes mal. Más de 400 niños por minuto. Calculen ustedes la prisa que tienen que darse las mamás para cubrir el cupo”.

cruzarse en el camino del protagonista como una tentación ocasional o permanente, o tener un papel secundario como hijas que buscan seducir a algún varón mediante el sentido de la vista. Una vez más, sin embargo, el contraste entre tradición y modernidad queda zanjado a favor de la primera, pues el objetivo último de ellas consiste en asegurarse un marido, descendencia y, por tanto, una familia convencional. Así sucede con la casquivana modelo de *El padre de la criatura*, quien acaba casándose y embarazada del mismo taxista que llevó a don Eduardo hasta el hospital en el que dio a luz su mujer. O, por señalar otro ejemplo, también ocurre con Marisa, la hija ataviada con ceñidos y minifalderos vestidos y que amenaza con “meterse a monja” para atrapar a un amigo de la familia que estudia Derecho: la joven concluye el relato feliz en su condición de esposa y madre, de apariencia mucho más recatada.

De todo ello se deduce otra cualidad específica del varón, ya que su apetito sexual está siempre despierto o resulta fácilmente estimulable. Ese rasgo de su personalidad se vincula con frecuencia a un componente racial que tiene que ver con uno de los mitos más explotados por el cine popular del tardo-franquismo: el del macho ibérico. Los hombres españoles pueden ser bajitos, poco atractivos y algo elementales –como sucede con el personaje-tipo al que encarna Martínez Soria– pero poseen un gracejo especial para el cortejo y una disponibilidad total a la hora de coquetear –y de toquetear– con las representantes del sexo opuesto. Esa cualidad se da con frecuencia de forma implícita y se hace algo más notoria en películas como *El padre de la criatura*. *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1968) es el largometraje que más juega desde el humor con un arquetipo que parece asimilado por el español medio, hasta el punto de que el alcalde, Benito Requejo, reprende a su secretario Basilio (José Luis López Vázquez) cuando se muestra timorato ante un grupo de bailarinas extranjeras que se hospedan en el mismo hotel de la Costa del Sol: “¿Usted es español? Pues no se nota. Abrácela con pasión, a lo ibérico. Abrácela sin miedo, si ella está acostumbrada a estos recibimientos”.

Lo foráneo se emplea dramáticamente en *El turismo es un gran invento* como símbolo de la modernidad, un fenómeno fascinante y magnético pero alejado del grado de profundidad que tienen las raíces autóctonas. No es extraño, pues, que el metraje concluya con el baile de una jota a la entrada de Valdemorillo del Moncayo, en lo que constituye otra victoria de lo viejo frente a lo nuevo. Y eso que el relato adopta un talante mucho más amable con lo extranjero –las coristas actúan de forma altruista en el pueblo– que el resto de obras del ciclo. Con todo, en estas su peso en la construcción es superfluo y tan solo se alude a ello para colorear la personalidad de alguno de los personajes, prestos a hacer comentarios del tipo “estos ingleses se quedan con todo” o “a los hijos de ahora les pasa lo que a los negros, enseguida piden la independencia *pa* buscar guerra”, sentencias que retratan la psicología del taxista de *¿Qué hacemos con*

los hijos?, pero también al personaje sociológicamente representativo al que interpretaba Paco Martínez Soria.

Por otra parte, las tensiones entre tradición y modernidad llegan a otros campos de la vida pública como el religioso. Cuatro años después de la clausura del Concilio Vaticano II, *¡¡Se armó el Belén!!* (José Luis Sáenz de Heredia, 1969) gira alrededor de los desafíos de un veterano sacerdote de barrio para adaptarse a los renovados vientos postconciliares que corren. En una escena clave, el emisario arzobispal que le visita para afearle el nulo predicamento de su parroquia –para demostrarlo se vale de todo tipo de estadísticas– explicita el contexto histórico que nutre al filme al invocar el *aggiornamento* o actualización de la doctrina católica, señalada como “ineludible” y urgente al modesto cura. Sin embargo, don Mariano conseguirá con su ejemplo atraer a los izquierdistas vecinos de su parroquia –situada en zona pobre y obrera– y demostrar que el mundo viejo del que tanto habla sigue siendo más eficaz que las sofisticadas técnicas que trae el progreso a la vivencia de la fe. Unas técnicas ridiculizadas en buena parte por un largometraje que se alinea con la tradición también en este campo.

Si hay una idea que resume temáticamente la filmografía tardofranquista encarnada por Paco Martínez Soria es el inmovilismo. En el universo que habitan sus personajes no hay oportunidad para el cambio, pues la permanencia de los principios asentados por el paso del tiempo asegura la paz social en una coyuntura dominada por el cambio. Don Rodrigo Quesada, el pertinaz protagonista de *Don Erre que Erre*, es sin duda paradigmático en este sentido, si bien el análisis del resto de personajes y de los universos narrativos que habitan da todavía más pistas sobre las estrategias fílmicas desde las que la ficción crea un discurso ideológico de la realidad del momento.

3.2. Ejes narrativos: la omnipresencia del patriarca benefactor

Casi todas las narraciones transcurren en un tiempo coetáneo al de la representación. El primer rasgo llamativo en las películas encabezadas por Martínez Soria es su marcada vinculación con el presente y con una idea concreta de los usos y costumbres presuntamente vigentes. Tal vez por ello abundan las estructuras sencillas y predomina un orden lineal en los relatos, poco dados al empleo de *flashbacks*, recurso utilizado muy raramente y con una intención por lo general cómica.

No hay necesidad de acudir al pasado pues las convenciones están encarnadas por la autoridad de la experiencia que representa el personaje-tipo que conduce los hechos principales de la trama. A ello hay que sumarle la omnipresencia en el diseño de la enunciación, pues son excepcionales los pasajes

en los que el protagonista no está presente –física o emocionalmente–, ya que todos los satélites giran alrededor de él como planeta central. Si bien es posible que en una situación dada el espectador disponga de más carga informativa, lo cierto es que el dispositivo busca identificarse con él, auténtico galvanizador de unos relatos guiados por su mirada sensorial y por su visión psicológica, emotiva y moral.

Eso no quita para que en muchas ocasiones y como ya se han señalado varios ejemplos irrumpa la voz *over* de algún narrador extradiegético, en lo que podrían tomarse por prólogos que establecen explícitamente y desde el inicio una tesis respecto a los temas centrales. Así sucede en el caso citado de *La ciudad no es para mí*, en cuyos preliminares queda clara la intención del autor –entendido como colectivo, pues no hay rasgos estilísticos que permitan hablar de autoría individual en el sentido más riguroso– respecto al absurdo y estresante modo de vida que se sufre en la ciudad frente a la tranquilidad de los pueblos. Pero no es el único ejemplo. *El turismo es un gran invento*, comienza con la siguiente declaración de principios:

¡Turismo, turismo, turismo! Una palabra mágica que hoy está en boca de todo el mundo y que ayer, aunque ya estaba en el diccionario, nadie sabía lo que significaba. Entre otras cosas, porque nadie quería hacer turismo. Y ya ven, el turismo significa, entre otras cosas, esto: hacer maletas, embarcar a la familia –oh, las familias numerosas–, viajar, viajar, viajar... en coche, en remolque, con remolque, a remolque...

La ridiculización de la moda turística queda planteada y la lectura ideológica de la obra predeterminada desde sus albores. En realidad, la operación es elemental y consiste en aclarar la postura moral de los autores por delante y a través de un vicario que está fuera de la diégesis²⁷ para, justo a continuación, ceder el testigo a un protagonista omnipresente que demostrará la tesis mediante una peripecia particular pero de indiscutible significación sociológica. Algo muy parecido a lo enunciado en los primeros minutos de *Hay que educar a papá*, tal y como ya se ha mencionado.

La operación –que se repite con las variables correspondientes en otros títulos como *El padre de la criatura* y *El calzonazos*– tiene una finalidad simplificadora para conseguir que el público al que se dirige comprenda sin ambi-

²⁷ En algunos casos, sin embargo, ese delegado forma parte de la diégesis. Así ocurre con el periodista que narra el arranque de *Don Erre que Erre* y con el doctor Bolt –que vuelve a mirar a cámara al final para dirigirse al espectador– en el de *El abuelo tiene un plan*.

güedades el significado de lo que va a ver a continuación. La trama comienza entonces y se organiza estructuralmente alrededor del actor Paco Martínez Soria y de la entidad arquetípica a la que puso cuerpo y voz de forma reiterada a lo largo del ciclo.

En cuanto a las estructuras narrativas, predomina el itinerario esquemático conforme al cual un protagonista veterano que vive de forma apacible detecta fisuras en un grupo que le es próximo y se introduce en él –a pesar de que supone su conflictiva entrada en un mundo antagónico– para restituir su unidad mediante la autoridad benéfica de su experiencia. Ya se explicaron antes varios de los mecanismos discursivos que se activan para concluir la superioridad de la tradición respecto a las modas actuales. Baste aquí con advertir, además, la recurrencia al núcleo familiar como paradigma de los riesgos de ruptura que traen los tiempos. La colectividad a la que protege y salva el catalizador de la acción es en la mayor parte de las ocasiones su propia familia, abandonada a una suerte de materialismo egoísta que parece imponerse como valor. El padre veterano consigue que su prole recapacite –en la mayor parte de las ocasiones ya ha entrado en las responsabilidades de la edad adulta– en *La ciudad no es para mí*, *¿Qué hacemos con los hijos?*, *Abuelo made in Spain*, *Hay que educar a papá*, *El abuelo tiene un plan* y *El calzonazos*. Por si fuera poco, y como desarrollaremos más adelante, se mantiene una concepción familiar de otros grupos o comunidades con los que no hay lazos sanguíneos pero que son auxiliados mediante un testimonio ejemplar como si formaran parte del hogar.

Para restituir el orden y las buenas costumbres, los personajes de Paco Martínez Soria tienen que pasar por el trance de convertirse en peces fuera del agua, estrategia que se activa para aprovechar la vis cómica del actor. Con frecuencia accede a un contexto desconocido, muchas veces lleno de tentaciones, como por ejemplo el que representan las jóvenes atractivas y descocadas que hacen aflorar los instintos masculinos más primarios, tal y como sucede con la explosiva Cuchi y el sexagenario don Eduardo de *El padre de la criatura*, por señalar solo uno de los muchos ejemplos. Además, el choque puede producirse en el entorno de una clase social más alta y en la que el humilde señor que se ha hecho a sí mismo juega al golf o asiste a una cacería sin tener la más remota idea de lo que está haciendo. Esa sensación de estar a años luz de su hábitat natural se concreta en otras escenas en las que acompaña a la generación de sus nietos a sus lugares habituales de ocio y esparcimiento, sean discotecas o locales en los que se ofrecen ruidosos –para él, desde luego– conciertos de *rock*.

Podría pensarse en una ridiculización de quien se resiste al cambio si no fuera porque, al final, los conflictos siempre se resuelven felizmente para un protagonista que logra que prevalezca su manera de entender la existencia, lo que tendrá efectos cohesionadores. En los momentos climáticos, el tono cómico de los filmes gira hacia el drama sentimental aprovechando la facilidad con la

que Martínez Soria cambiaba la clave humorística por una ternura contagiosa. Los relatos, por decirlo de otro modo, pasan entonces a hablar en serio para subrayar la importancia dramática –pero también moral– del hecho enunciado.

Por otra parte, el gozoso restablecimiento del orden inicial puede asumir en términos estructurales el refuerzo de algún epílogo que despeje cualquier duda. Eso es aún más significativo en los argumentos que oponen el campo a la ciudad y que tienden a dar cuenta de una secuencia postrera que supone la representación de un tiempo paralizado e idílico y en el que la comunidad, integrada por gentes buenas y solidarias, da muestras de una estabilidad ejemplarizante. Los aires festivos y la raigambre folclórica se adueñan de los minutos finales de *La ciudad no es para mí* y *El turismo es un gran invento*, mientras que el ocio tradicional, simbolizado en una partida de cartas con los amigos de siempre, constituyen el broche de *El calzonazos* –en la que se da también un regreso al terruño– y en *Hay que educar a papá* –en la que, transcurriendo toda ella en la ciudad, se regresa a los ambientes humildes del pasado–.

De entre todas las cualidades narrativas, el diseño y la caracterización del protagonista son sin duda lo más relevante. Los relatos se construyen en su gran mayoría sobre una figura arquetípica y patriarcal, con una predisposición servicial que adquiere a menudo tintes de redención. El tema del conflicto entre un mundo nuevo y uno de más raigambre, se materializa corporal y emocionalmente en los individuos incorporados por Paco Martínez Soria, que tienen una personalidad de marcada bonhomía, candidez, generosidad y una tozudez avalada por la sabiduría popular. Es un padre en todas las variables admisibles, desde luego en la literal, pero también en la de abuelo que cuida de toda su descendencia –hijos y nietos– o en una dimensión paterno-espiritual, ya sea como sacerdote –¡; *Se armó el Belén!*– o como “pastor de almas” –así se ve a sí mismo Marcelino en *Abuelo made in Spain*, de oficio pastor–. Casi siempre el patriarca forma parte de una comunidad que acepta la obediencia a un personaje con el que en ocasiones no tienen ningún lazo de parentesco, como en el caso de los vecinos del tío Agustín de *La ciudad no es para mí*. Aunque sea viudo y lleve una vida solitaria, su autoridad es incuestionable por la vía de los hechos, que tienen un carácter altruista y benefactor.

Se trata además de un ciudadano de origen humilde, autodidacta y poco cultivado, cualidades que no se presentan nunca como un problema sino que suponen más bien una virtud. Quizá por eso carece de ambiciones y no siente deseo alguno de cambio. Si este aparece, lo cual sucede rara vez, es precisamente con el objeto de ganarse un estatus social más aceptable, como el pusilánime y poco varonil protagonista de *El calzonazos*, quien acaba convirtiéndose en la firme cabeza de su familia. No obstante, lo que predomina es el inmovilismo. Los hombres interpretados por Paco Martínez Soria no tienen ninguna intención de cambio, crecimiento o mejora: su función es testimonial

frente a quienes se desvían de la senda consuetudinaria. Es llamativo el escaso arco de transformación que siguen tras el paso por la peripecia, pues terminan fieles a las posiciones iniciales, tal y como ocurre en *Don Erre que Erre*, la más paradigmática a este respecto. El relato confirma que su manera de entender la realidad, combinada con el desenlace feliz, es la correcta y que el deseo por los placeres que a veces le salen al paso es humanamente comprensible pero del todo rechazable. Si el personaje cambia, lo hace de forma leve y sólo como un medio para regresar al estado inicial más reforzado que nunca en sus posiciones. Eso sí, la estrategia se convierte en un recurso clave para un viraje radical en la conducta de aquellos que le rodean, que sí pasan por importantes arcos evolutivos gracias al ejemplo patriarcal.

Por último, igual de relevantes para una exploración de la ideología subyacente en las narraciones son los tipos de conflictos que no aparecen en ellas. Los filmes reflejan una sociedad en gran parte despolitizada y en la que los ciudadanos no tienen problemas relacionados con las instancias encargadas de la administración de lo público. Quizá la única excepción sea *¡¡Se armó el Belén!!*, en la que el sacerdote protagonista está en una tesitura complicada por las imposiciones del Concilio Vaticano II –ridiculizadas por medio de varias exageraciones– y por tener su parroquia en un barrio obrero y habitado por gentes de izquierdas. Sin embargo, el choque ideológico no es de alta intensidad y se resuelve mediante el ejemplar comportamiento del cura, que cala en unos vecinos que en el fondo siempre han tenido encendida la llama de la fe. En el resto, sin embargo, no aparece la más mínima pincelada que tenga que ver con la falta de libertad de expresión, la rebeldía contra el régimen, las revueltas estudiantiles, etcétera.

Además, y pese a que los protagonistas pertenecen la mayor parte de las veces a estratos humildes, nunca sufren estrecheces materiales. No existen ni el paro ni las dificultades para llegar a final de mes, pues quien trabaja y no coquetea con los vicios mundanos de la era moderna lleva una vida sin carencias sustanciales. Es más, son a menudo las clases acomodadas las corrompidas y corruptoras –profesionales liberales de éxito, aristócratas, banqueros...– como consecuencia de un materialismo incontrolado. Cada vez que los personajes principales acceden a ese nivel privilegiado sufren parcialmente su poder disolvente y hedonista, por lo que el final feliz se relaciona en dichos argumentos a la permanencia en los usos y costumbres de los escalones sociales bajos. De forma más o menos explícita, al deseo de progreso material se le da una connotación negativa.

3.3. Ejes estéticos: costumbrismo y estilo didáctico

Desde el punto de vista de las estrategias de puesta en escena, planificación y montaje, la decena de películas protagonizadas por Paco Martínez Soria se

caracteriza ante todo por una búsqueda del costumbrismo y por el empleo de rasgos de estilo que enfatizan el desarrollo de los conflictos y los propósitos temáticos de las obras. Con independencia de que el director se llame Pedro Lazaga –realizador de siete de los filmes–, José Luis Sáenz de Heredia –que firma dos– o Mariano Ozores –responsable de uno–, no se dan rasgos individuales de autoría en la plasmación formal de las obras y sí una insistencia en el subrayado.

Puede citarse, por ejemplo, el uso del montaje acelerado con intenciones cómicas en los ya descritos prólogos con voz *over* que ridiculizan fenómenos sociales como el del turismo o el de la vida urbana. Así comienzan *La ciudad no es para mí*, *El turismo es un gran invento*, *Hay que educar a papá* y *El calzonazos*, en las que el ritmo frenético y el uso de violentos *zooms in* y *out* tienen un efecto insistente al transmitir unos contenidos muy delimitados *a priori*: en el entorno social se dan unos códigos de conducta mareantes que provocan que la colectividad tienda hacia al caos.

El objetivo principal consiste, desde luego, en adquirir un tono didáctico en la representación con una voluntad costumbrista pero sin prescindir de la exageración como recurso. Existe una abundancia de escenarios naturales y la cámara respira en muchas ocasiones el aire de la calle. La iluminación por campos tiende a ser una excepción, ya que lo habitual es que se trabaje una luz uniformadora y sin mucho matiz. Además, y dado el fuerte personalismo de unas obras construidas alrededor de la figura del actor y de lo que representa su imagen pública, es el vestuario uno de los puntales de la puesta en escena. Con clara intencionalidad cómica, los protagonistas ocupan el escenario ataviados con ropajes que resaltan su enfrentamiento con universos que están en las antípodas de su procedencia humilde. Se destaca así, de forma visible, el carácter de pez fuera del agua que tiene el guía de la acción, vaya vestido de turista veraniego –*El turismo es un gran invento*–, cazador de montería –*Don Erre que Erre*–, caballero de la alta sociedad –*Hay que educar a papá*– o jugador de golf –*El calzonazos*–. El carácter arquetípico de los personajes queda resumido en el accesorio con el que se construye su tópica imagen: una inseparable boina como símbolo de las raíces rurales y consuetudinarias que se defienden en los largometrajes.

Ese enfrentamiento del individuo con unas formas de convivencia que le son ajenas se plasma a veces mediante encuadres –no demasiados, por cierto– que hacen del montaje dentro del plano símbolo visual inmediato. Uno de los más significativos se da en *La ciudad no es para mí*, película en la que el conflicto decisivo se cosifica en dos objetos de decorado que desempeñan una función simbólica: el cuadro de la esposa fallecida de don Agustín que su hija ha sustituido por un Picasso. El lienzo es contemplado por el protagonista con extrañeza en un par de encuadres en los que el sujeto y el objeto comparten casi el mismo peso visual. Finalmente “el Pegaso”, que es como bautiza Agustín a

la discutida obra –que, por cierto, le provoca mareos a la criada de la casa– es arrinconado a favor de la pintura que recuerda a la mujer que ya no está. En pocos casos se expone de manera tan meridiana el choque entre costumbre y vanguardia y se zanja con tanta radicalidad, con una sombra de sospecha sobre el arte incomprendido por las capas populares de la sociedad, pues el peso del chiste cae sobre él y no sobre la ignorancia desde la que es observado.

No es de extrañar, tras todo lo expuesto, la recurrencia con la que los protagonistas son encuadrados mediante ángulos contrapicados que fortalecen y magnifican su figura. El uso convencional de la angulación forma parte de unas características estéticas que por lo general resultan igual de didácticas en cuanto al tamaño de las escalas, las composiciones de las imágenes o los movimientos de cámara, más bien infrecuentes. El propósito de respirar el aire de la calle abre la puerta a los planos más abiertos mientras que las situaciones más dramáticas tienden a subrayarse mediante primeros planos muy marcados y que tienen el complemento de bandas sonoras musicales declaradamente emotivas. Poco margen queda a la sutileza formal, pues el tono y sentido de las imágenes se ofrecen al espectador envueltos en una estética que tiende al énfasis y que, por otro lado, significan una ventaja en cuanto a los tiempos de producción.

Como excepción, no obstante, puede señalarse un motivo visual de uso extendido en buena parte del cine popular del tardofranquismo: el del cuerpo femenino que cautiva la mirada del personaje varón. La idea se repite más de una vez, en un tipo de encuadre muy calculado y que busca sobre todo la satisfacción de la mirada erótica del espectador. Concretamente, el primer término está ocupado por unas piernas –sinécdoque de las mujeres atractivas, pues el resto de su fisonomía queda fuera de campo– y el fondo por un hombre que, embelesado, no le quita los ojos de encima a la piel mostrada gracias a una escueta minifalda. Así, y a pesar de que sus ojos están en direcciones opuestas, el habitante de la ficción se convierte en delegado del mirón que goza desde fuera, mientras que la mujer es reducida a objeto corporal merecedor de deseo. Otro subrayado más, en suma, que aclara desde el lenguaje audiovisual el sentido ético del texto fílmico.

4. Conclusiones

En un período determinado por notables transformaciones en el ámbito económico y social, el grupo de filmes protagonizados por Paco Martínez Soria durante el tardofranquismo revela una voluntad ideológica conservadora frente a los riesgos que trae consigo la modernización. Destaca, en primer lugar, la insistencia con la que se establece la dialéctica entre lo viejo y lo nuevo como

corazón argumental de la mayor parte de las producciones²⁸. En paralelo al proceso de crecimiento de las ciudades frente a los entornos rurales, se plantean los peligros que ello acarrea a través de una visión deshumanizada, materialista y desintegradora de la urbe. Los valores tradicionales, representados sobre todo en la institución familiar, quedan amenazados aunque serán restituidos por unos protagonistas cuya concepción del mundo termina triunfando. Lo mismo sucede, invariablemente, en aquellas producciones que desarrollan el asunto del cambio de los usos y costumbres en el mundo del turismo e incluso en lo tocante a las prácticas religiosas.

El inmovilismo de la arquetípica figura que encarna el actor puede leerse, por tanto, en clave de resistencia a aquellas visiones del franquismo que durante la que sería su última década apostaban por una mirada pragmática hacia el exterior y la modernidad. El patriarca amoroso y benefactor que asegura la unión de los suyos –sean familiares, vecinos o feligreses– gracias a la puesta en práctica de una ideología tradicionalista parece una parábola sobre la resistencia del régimen a perder sus raíces más profundas. El personaje-tipo es humilde y un abnegado protector de una comunidad que, sin él, se echaría a perder. Una comunidad que, por cierto, aparece como algo despolitizado y sin más contradicciones que las que trae consigo el exceso de libertad en las nuevas prácticas sociales.

Con todo, las estrategias narrativas y formales huyen de complejidades metafóricas y se decantan por un costumbrismo fácilmente asimilable. Los mensajes se exponen de una manera cristalina y reiterativa tanto en el seno de cada texto como en una interpretación intertextual. Esa continuidad en el diálogo con el mundo que las rodea y el éxito popular que despertaron convierten a las películas encabezadas por Paco Martínez Soria en testimonios de su tiempo y en creadores-propagadores de una visión ideológica vigente durante la etapa tardofranquista. Y el análisis de la praxis fílmica ayuda a desentrañarla más allá de la aparente voluntad evasiva de unos productos destinados al entretenimiento de un público masivo.

²⁸ El tema ya formaba parte importante de producciones tan significativas en la historia del cine español como *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930), *Surcos* o *Bienvenido, Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1952), por señalar tres títulos emblemáticos y diversos en sus planteamientos narrativos.

Bibliografía citada

- CAPARRÓS LERA, José María, *Historia crítica del cine español*, Ariel Historia, Barcelona, 1999.
- FONT, Doménech, *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Editorial Avance, Barcelona, 1976.
- FRUTOS, Francisco Javier y LLORENS, Antonio, *José Luis Dibildos. La huella de un productor*, Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1998.
- GALÁN, Diego, “El cine ‘político’ español”, en VV.AA., *Siete trabajos de base sobre el cine español*, Fernando Torres, Valencia, 1975, pp. 87-107.
- GARCÍA ESCUDERO, José María, *Cine español*, Ediciones Rialp, Madrid, 1962.
- KRACAUER, Siegfried, *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 1995.
- MATÉS BARCO, Juan Manuel, “La economía durante el régimen de Franco (1939-1975)”, en PAREDES, Javier (coord.), *Historia contemporánea de España (siglo XX)*, Ariel Historia, Barcelona, 1998, pp. 806-835.
- MONTERDE, José Enrique, *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Paidós, Barcelona, 1993.
- MONTERDE, José Enrique, “Continuismo y disidencia (1951-1962)”, en VV.AA., *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 239-294.
- MONTERO DÍAZ, Julio, “El franquismo: del esplendor a la crisis final (1959-1975)”, en PAREDES, Javier (coord.), *Historia contemporánea de España (siglo XX)*, Ariel Historia, Barcelona, 1998, pp. 686-719.
- NAVARRETE CARDERO, José Luis, *Historia de un género cinematográfico: La española*, Quiasmo, Madrid, 2009.
- ROSENSTONE, Robert A., *History on Film/Film on History*, Pearson Education Limited, Harlow, 2006.
- TORREIRO, Casimiro, “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”, en VV.AA., *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 341-398.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel, *Aquel llamado Nuevo Cine Español*, Ediciones JC, Madrid, 1991.