

La imagen de la España tardofranquista en las películas de Manolo Escobar

The image of the Late-Francoist Spain in the films of Manolo Escobar

MÁ Huerta Floriano [[C.V.](#)] Profesor de *Realización y estética cinematográfica y Géneros audiovisuales de ficción*, Universidad Pontificia de Salamanca, UPSA, España - mahuertafl@upsa.es

E Pérez Morán [[C.V.](#)] Profesor de *Narrativa y Guión Cinematográfico*, Universidad de Medellín, UDEM, Colombia, eperezm@udem.edu.co

Resumen: Nos acercamos al cine popular del tardofranquismo, del que estudiamos las 200 películas más taquilleras. Para este artículo analizamos, bajo técnicas cualitativas, el ciclo de filmes protagonizados entre 1966 y 1975 por el actor y cantante Manolo Escobar, al ser el más rentable económicamente y el más explícito en cuanto a sus mensajes. Pretendemos estudiar la transmisión de valores, ideas y creencias en este tipo de cine, que a priori se esconde bajo la fórmula del entretenimiento pero que en el fondo es un vehículo ideológico, como quedará demostrado. La preeminencia del macho, el servilismo de las mujeres, la explotación de otros tópicos celtibéricos del momento o el ensalzamiento de lo español hacia lo foráneo son algunas de las constantes de estas comedias musicales cuyos finales tranquilizadores concluían que el éxito estaba al alcance de cualquiera que acatara los códigos de conducta imperantes en la España tardofranquista.

Palabras clave: cine; ideología; tardofranquismo; comedia musical; relato, estética.

Abstract: As part of a research project that examines the 200 most popular films during the Late-Francoist Spain, this article offers a qualitative analysis of the ten films that were produced from 1966 and 1975 and were starred by the actor and singer Manolo Escobar, who was the most profitable artist of that time and delivered the most explicit messages. The analysis focuses on the values, ideas and beliefs transmitted by these films, which were presented to the public as just entertainment but were in essence ideological vehicles. The male dominance, the subservience of women, the exploitation of other Celtiberian issues that had relevance at that time, the glorification of the all things Spanish when in presence of foreignness are some of the characteristic features of these musical comedies whose happy endings suggested that

success was within the reach of anyone who complied with the prevailing codes of conduct of the late-Francoist Spain.

Keywords: cinema; ideology, late-Francoism; musical number; story, aesthetics.

Sumario: 1. Introducción, objetivos y metodología. 2. Constantes de contenido. 3. Los temas principales del ciclo. 4. Constantes formales. 5. Conclusiones. 6. Bibliografía.

Contents: 1. Introduction, objectives and methods. 2. Characteristic content features of the films. 3. Main themes. 4. Characteristic formal features. 5. Conclusions. 6. Bibliography. 7. Notes.

Traducción de **Cruz Alberto Martínez-Arcos** (Universidad Autónoma de Tamaulipas)

1. Introducción, objetivos y metodología

El cine ha demostrado, desde su nacimiento y en cualquier latitud, una indudable eficacia como transmisor de valores. El cine español, por su parte, cuenta con periodos especialmente fértiles en cuanto a su papel propagandístico, vehículo de la ideología dominante del momento o arma de protesta contra ese discurso oficial. Lo que se ha dado en llamar el Primer Franquismo [1] ofrece en su defensa filmes tan paradigmáticos como *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942), *Rojos y negros* (Carlos Arévalo, 1942) o *Alba de América* (Juan de Orduña, 1955), entre otras muchas, mientras que desde las actitudes discrepantes y posteriormente, el Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona trataron de articular unas posiciones artísticas enfrentadas a los ideales oficiales.

Dentro de las fronteras nacionales, sin embargo, y en aquellos años de combatividad más o menos soterrada, ya hubo voces que advertían de un error semántico. El crítico Diego Galán –dentro de la obra colectiva *Siete trabajos de base sobre el cine español*– argumentaba en su capítulo “El cine ‘político’ español” que “suele considerarse como cine político solamente aquel que ofrece una visión crítica del orden establecido” (VV AA, 1975: 89). Dedicando el resto de las páginas a rebatir esta afirmación, Galán sostenía la carga política de otros filmes mucho más abundantes y que defendían de manera indirecta el orden impuesto.

El escritor se estaba refiriendo a ese cine de filiación oficialista que durante el tardofranquismo hizo fortuna en las taquillas y que a veces se ha dado en llamar ‘cine

de barrio’ o ‘españolada’, aunque esta última expresión venía de lejos, evidenciando la herencia tanto del sainete como del género chico.

Obras, casi todas ellas, al servicio de ciertas intenciones aperturistas del Régimen a través de unas creaciones destinadas al mercado interior, superficialmente despreocupadas por la realidad social del momento pero que en el fondo legitimaban el *statu quo* a través del cine más decididamente ‘comercial’. El escritor Francisco Umbral entendió la trascendencia de ese cine:

“En el futuro se conocerá la España tardofranquista más por las películas de Alfredo Landa que por las de los grandes realizadores que había entonces y que todos sabemos quiénes son. Es decir, hay más documento social involuntario, ya que esos directores y productores sólo trataban de hacer costumbrismo porque, claro, en el costumbrismo queda un documento social, cosa que no sucedía en las películas de los grandes realizadores que trataban siempre, de una manera más intelectual y distanciada, la realidad” (en Recio, 1992: 30).

Como elementos de contexto que acotan el objeto de estudio al periodo concreto del tardofranquismo se debe citar una tríada de acontecimientos que influye en la política cinematográfica del momento, de modo más o menos tangencial: el I Plan de Desarrollo de 1964, que contenía las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía; la Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo de 1966 y su indicativo y muy polémico artículo 2 [2], que propugnaba la libertad de expresión; y el nombramiento de José María García Escudero como director general de Cinematografía y Teatro.

Esos tres factores, junto a otros más concretos, provocaron una polarización que iba a condicionar la historia posterior del cine español. Las películas que García Escudero promovía en mayor medida, destinadas a triunfar en festivales internacionales, elevar la calidad de la cinematografía nacional y favorecer la imagen de un aperturismo aparente dentro del Régimen. El cine más taquillero, dirigido al mercado interior y cuya calidad era proporcional a su espíritu crítico. Las producciones de este cariz, generalmente comedias o melodramas, sólo aspiraban a hacer caja y esa ausencia de ambiciones artísticas motivó que los estudios fílmicos las ignorasen durante años. Desde las posiciones contestatarias esas películas fueron despreciadas por su adscripción a los valores dominantes. Desde los estamentos inmovilistas se defendía su carácter de mera evasión, alegre y despreocupado.

Esa encrucijada provoca que este cine no haya sido estudiado más que en su conjunto y de forma epidérmica, como prueba la ausencia de bibliografía al respecto. Con la excepción de algunos autores –José Luis Castro-de-Paz– y obras recientes –*Historia*

de un género cinematográfico: La española, de José Luis Navarrete-Cardero– que tocan sin embargo de forma lateral este periodo tardofranquista, el cine popular de la última década predemocrática estaba necesitado de un análisis pormenorizado, para detectar la ideología, valores y creencias que transmitía, pues, al margen de consideraciones ideológicas, es posible afirmar –a tenor de los datos en taquilla– que a su innegable ascendiente sobre el gran público correspondió una ínfima influencia en los estudios historicistas. Al contrario, esos filmes se antojan hoy como impagables documentos históricos para entender la época en cuestión y la mentalidad dominante, recuperando aquí la argumentación de Umbral.

De ahí parte el título del proyecto que está en la base de este artículo y que pretende analizar los largometrajes más taquilleros del cine español durante el último decenio del franquismo (1966-1975). La muestra está compuesta por las 200 producciones íntegramente españolas que mayor número de espectadores tuvieron durante esa década, aplicando distintos índices correctores [3] y partiendo de un mínimo de un millón de entradas vendidas.

Si el criterio de la taquilla acota esa lista es debido a que ése es el índice de la influencia de tales largometrajes, lo cual condiciona a su vez la forma de aproximarse al estudio: siendo necesario un método de agrupación, surge el interrogante sobre cuál es más adecuado. Podrían analizarse los distintos filmes en virtud del director o incluso del productor de las diversas cintas, aunque el criterio más coherente sería adoptar el que se supone guiaba al público en su momento. El espectador solía elegir el largometraje según la estrella que encabezaba el reparto y por lo tanto el éxito dependía de ese cebo, se llamase Paco Martínez Soria, Lina Morgan o Manolo Escobar. El cantante almeriense es, a tenor de los datos de taquilla, el reclamo más rentable del periodo [4], que asiste a un ciclo de largometrajes protagonizados por él y que permiten ser sistematizados en su objeto de estudio.

Proponemos así una panorámica sobre los diez filmes de Manolo Escobar [5] durante ese decenio, que superaron todos el millón de espectadores. El costumbrismo de todas las producciones, además, las hace idóneas como vehículos ideológicos [6]. En concreto, la lista es la siguiente: *El padre Manolo* (1966) y *Un beso en el puerto* (1966), ambas de Ramón Torrado; *Pero... ¿en qué país vivimos!*, *Relaciones casi públicas*, *Juicio de faldas*, *Me debes un muerto* y *Cuando los niños vienen de Marsella* (José Luis Sáenz de Heredia, 1967, 1968, 1969, 1971, 1974); *En un lugar de La Manga* (Mariano Ozores, 1970); *Entre dos amores* (Luis Lucía, 1972) y *Me has hecho perder el juicio* (Juan de Orduña, 1973). Del análisis de dichos filmes se derivan varias constantes, tanto de contenido como formales, que permiten entender mejor este ramillete de obras y su valor *documental*.

2. Constantes de contenido

Para esta disección seguiremos un criterio deductivo y una metodología crítica mediante técnicas cualitativas, enlazando en las conclusiones con la premisa del racionalismo subjetivista, es decir, dejando abiertos los textos a lecturas dispares. Se comenzará con las cuestiones generales (tiempo y espacio) para pasar luego al estudio de personajes antes de desembocar en las distintas temáticas.

2.1. Referencias al contexto económico, propiciadas por la extracción humilde del protagonista

En primer lugar, se pueden encontrar alusiones explícitas al I Plan de Desarrollo Económico y Social de 1964 en varios largometrajes, destacando por encima de todos *Un beso en el puerto*. Son formuladas tanto por boca de Manolo Espinar (Manolo Escobar) como al principio, cuando el narrador del falso documental que glosa el auge de Benidorm esboza de forma indirecta un resumen de lo que sería el marco sociopolítico del tardofranquismo. Y ello porque lo expuesto durante esos cinco minutos y diez segundos de preámbulo –simulando una grabación antigua, virados al sepia sus 52 planos– se corresponde con el aparente aperturismo del Régimen durante el periodo analizado, porque se menciona la llegada de turistas y las divisas que traían consigo, porque se habla de una época de auge económico facilitado por elementos que, ya sea en Benidorm o en todo el país, mantienen analogías indudables. Así, el relato introductorio de esa localidad costera sirve como sinécdoque de un periodo determinado en la Historia de España y como daguerrotipo singular que hallará su prolongación cuando el protagonista del filme haga comentarios irónicos acerca del Plan de Desarrollo.

En el resto de películas las referencias son más implícitas, a pesar de que el turismo sea una constante –extremo que se comprobará en el epígrafe 2.3.– y la clase social condicione la visión. Si en *Me has hecho perder el juicio*, *En un lugar de La Manga*, *Un beso en el puerto*, *Me debes un muerto*, *Cuando los niños vienen de Marsella* y *Relaciones casi públicas*, Manolo Escobar interpreta a un hombre de clase media-baja, en *Pero... ¿en qué país vivimos!* y *Entre dos amores* encarna a sendos millonarios, que sin embargo se enorgullecen del mismo origen humilde.

En las primeras, las quejas provienen de lo difícil que es vivir holgadamente gracias sólo a los méritos y la honradez. Cuando el personaje es un potentado, también el origen humilde juega a la contra, pues a veces la ausencia de linaje es otro obstáculo, desplegándose el hecho de la diferencia de clases, para lo cual sirve de muestra el Manolo Espinar (Manolo Escobar) de *Un beso en el puerto*, que ve imposible ‘poseer’ a la ricachona Dorothy (Ingrid Pitt) por ser un simple mecánico, profesión ésta recurrente como símbolo del español medio. Incluso cuando no lo es, siempre deberá

dedicar una escena a esas tareas, típicamente masculinas: en *En un lugar de La Manga* arregla el coche, como había hecho con su camión en *Juicio de faldas*, mientras que durante *Relaciones casi públicas* solventará un inoportuno pinchazo, dificultad que su compañera de viaje no es capaz de afrontar.

El estatus del protagonista, sin embargo, no será impedimento para superar unas barreras sociales que se eliminan en pro de la igualdad. El personaje interpretado por Manolo Escobar siempre consigue triunfar de manera honrada... Tentado por la picaresca, se mantiene fiel a sus principios y demuestra que “todo es posible en España”. Es uno de los mensajes nodales del llamado *ciclo Escobar* y sólo halla una excepción en *Cuando los niños vienen de Marsella*. Lo curioso es que aquí se está ante un gitano afrancesado, sin principios y que rechaza la cultura del esfuerzo. Como último elemento ‘económico’ hay que resaltar el desprecio que los distintos protagonistas sienten por el vil metal. En el Juan de *En un lugar de La Manga* o en el Padre Manolo –que dedica sus beneficios a obras pías–, siempre por encima del dinero estarán otras cuestiones, como el amor o el servicio al prójimo.

2.2. Mínimas referencias explícitas al contexto político

En *Un beso en el puerto* figura una de las pocas alusiones a la política, lógicamente referida de un modo general, cuando el narrador afirma que “en aquellos tiempos todo el mundo sabía de política... y así andaba la política”. En ese instante, la imagen de unos señores ‘de pueblo’ y a buen seguro ignorantes –por la forma de presentarlos– cambia el sentido de la frase, frustrando el apunte crítico, pues más bien parece que los dardos del narrador se dirigen a esas gentes que opinan sobre política y que pueden tener la culpa del curso de ésta, por lo que no sería disparatado afirmar que la sentencia formulada en *over* está legitimando el régimen dictatorial (*sensu contrario*, que la política va mal porque la gente opina sobre ella).

El resto de filmes se caracterizan por la ausencia de comentarios al respecto, aunque la autoridad aparece en varios de ellos como un reflejo involuntario de los dirigentes del Régimen, que inauguran obras públicas (el alcalde que hace lo propio con una escuela en *Relaciones casi públicas*) o presiden corridas de toros (*Me has hecho perder el juicio*). El retrato de estos dirigentes se corresponde con el del acomodado orondo, fatuo y un tanto zafío, añadiendo el matiz de que siempre intervienen ‘políticos de pueblo’, lo que adelanta la dialéctica ruralismo/urbanismo que luego será analizada más detenidamente. Sin embargo, nunca se presenta al político de ciudad, a los dirigentes oficiales, baluartes del franquismo, a pesar de que en *Cuando los niños vienen de Marsella* se hagan más alusiones explícitas, ya sea a la Seguridad Social del país vecino o al problema de Argelia [7]. Claro que aquí nos situamos allende los Pirineos. En esa película, los funcionarios franceses son unos incapaces ingenuos y unos racistas, personificando la burocracia gala.

En *Me has hecho perder el juicio* se traza un retrato de los estamentos judiciales, al igual que en *Juicio de faldas*. En ambos largometrajes emerge una imagen muy favorable de los jueces como personas ecuanímenes y tolerantes. Lo mismo ocurre con las cárceles en las dos obras referidas, a las que habrá que sumar la de *Cuando los niños vienen de Marsella*. El sistema penitenciario y las prisiones se presentan como lugares idílicos, donde el protagonista canta sin cortapisas y el género musical sirve para reflejar la alegría de esos sitios, en los tres casos poblados por ‘inquilinos’ de raza gitana que se muestran encantados de su encierro y afirman que están mejor que en el exterior. Completando el fresco acerca de las ‘familias institucionales’ y las minorías, la policía sale igual de bien parada tanto en *Me debes un muerto* como en *Un beso en el puerto*, donde los inspectores son sagaces y conciliadores, gracias a un diseño ensalzador de sus figuras.

2.3. Enclaves espaciales turísticos, espejo de España y reclamo de divisas

En estrecha relación con la situación sociopolítica, no son pocos los títulos que transcurren en destinos turísticos, con las connotaciones subsiguientes: a) El Régimen y la realidad española se vieron necesariamente alterados por este fenómeno, y b) La luminosidad de esos parajes y el hecho de que en ellos imperen el ocio y la fiesta – debido a su condición de enclaves vacacionales– los hacen especialmente idóneos para estas comedietas musicales, escapistas y que trasladan una imagen del país relacionada con todos los tópicos del esparcimiento.

Benidorm en *Un beso en el puerto* o La Manga del Mar Menor en *En un lugar de La Manga* son algunos ejemplos y, curiosamente, estas películas contienen mayores dosis de enredo, más despreocupación y menos toques de *thriller*, reservados para obras donde la acción transcurrirá en otros lugares: en Marsella (*Cuando los niños vienen de Marsella*), ciudad obrera y mítico puerto, se acentúan los apuntes sociales, mientras en Madrid (*Entre dos amores* o *Relaciones casi públicas*) transcurren filmes de índole ‘trascendente’ o en los que se establece la dialéctica pueblo/ciudad (*Juicio de faldas*).

Cerrando el círculo, el argumento de *El padre Manolo* se sitúa en un barrio marginal que, sin embargo, aparece idealizado y donde el protagonista tiene una parroquia a la que dedica sus desvelos. En consecuencia, el tono es radicalmente distinto y será el único caso del *ciclo* en que las sombras invadan a los personajes, mucho más patibularios –con la salvedad de *Cuando los niños vienen de Marsella*, que transcurre en otro país– al menos en número, y cuyas hechuras de *thriller* supone una verdadera singularidad junto con el largometraje ambientado en Francia.

Así, es posible establecer el condicionamiento del tono por parte del enclave en que se desenvuelven los personajes, aunque bien podría invertirse esa relación y que fuera el

tono el que determinase el lugar central de la acción. Deberemos insistir en el hecho de que la película más tenebrosa sea la única que no transcurre en España y que su protagonista no responda al arquetipo de héroe ideal, pues además de ser gitano se declara francés de nacimiento.

En cuanto a los sitios luminosos y soleados, son la excusa idónea para incluir el inevitable baño en la playa: durante el metraje de *En un lugar de La Manga*, Manolo Escobar (Juan) se remoja con Concha Velasco (Alicia), que luce un bañador tan escueto como el que exhibe en *Juicio de faldas*. Paca Gabaldón (Ana) lo hará en *Me has hecho perder el juicio* e Ingrid Pitt (Dorothy) en *Un beso en el puerto*. Curiosamente, ese apunte erótico-acuático tendrá respuesta en los personajes masculinos, admirados por la belleza de la ninfa de turno, y en dos casos la reacción de los secundarios será idéntica, cuando tanto el personaje de don Felipe (José Luis López Vázquez) en *En un lugar de La Manga*, como el administrador interpretado por José Orjas en *Un beso en el puerto* miren libidinosamente por idénticos catalejos, símbolos del *voyeurismo* de un país reprimido.

2.4. Manolo Escobar como héroe arquetípico: honrado, enamorado y masculino

Los personajes encarnados por el actor andaluz [8] son vehículos para su lucimiento. La ambigüedad apenas asoma en la caracterización de los personajes, con la salvedad citada de *Cuando los niños vienen de Marsella*. Aun así, la picaresca, tomada de la tradición hispánica, cobra carta de naturaleza. Tanto en *Un beso en el puerto* como en *Me has hecho perder el juicio*, *Me debes un muerto* y *Relaciones casi públicas*, los protagonistas engañan con distintas estratagemas, pero, y esto es fundamental, nunca por iniciativa propia, sino que los modos de obrar ilegítimos (aunque en el fondo vistos con cariño) son ideados y promovidos por otro. Jaime, Diego, Irma y Marta son los cerebros de distintos ardides, que al principio cuestiona Manolo, partidario de “ir de frente” y honrado a carta cabal. Sin embargo, gracias a la capacidad retórica de su compañero/a y a unas circunstancias adversas –que en realidad están justificando esos comportamientos–, es convencido para aprovecharse de las turistas, triunfar como cantante gracias a dudosas artes o incluso llevar a cabo un asesinato [9].

En el resto de filmes, Manolo Escobar interpreta a unas figuras rectas e insobornables: el quijote de *En un lugar de La Manga*; el trabajador incansable y acusado en falso de *Juicio de faldas*; el cantante de éxito en *Pero... ¿en qué país vivimos!*, el millonario culpabilizado de *Entre dos amores* y el párroco intachable y sagaz de *El padre Manolo*.

Este último largometraje supone una excepción, pues en él Manolo Escobar encarna a alguien muy alejado del cliché de galán irresistible. A pesar de su condición clerical, levanta las mismas simpatías entre la parroquia femenina. Estas alusiones quedan

implícitas –y personificadas en Piluca (Laly Soldevila)–, al contrario que en las demás películas, donde enamora con su voz y su aspecto de macho español, exhibiendo rasgos violentos cuando dudan de su hombría o atacan a las mujeres en quienes se ha fijado. Como síntesis de esos principios cabe señalar al padre de Manolo Montes (Manolo Escobar) en *Me has hecho perder el juicio*, que desde los cielos dirá a su hijo: “No permitas una chulería”.

2.5. Mujeres tramposas u obtusas que triunfan por sus encantos físicos

No hay mucha variedad en las mujeres, meras *partenaires* del personaje central o motivo de perdición del mismo. En cuanto a las que desempeñan un papel principal, la Marta (Concha Velasco) de *Relaciones casi públicas* es poco escrupulosa y no duda en engañar, aunque en el fondo tenga buen corazón. Una trabajadora moderna, una señorita de su tiempo que verá su carrera frustrada en beneficio del éxito del protagonista. En *Me has hecho perder el juicio*, Ana (Paca Gabaldón) es una empresaria que luce hechuras masculinas pero cuyo amor por Manolo Montes la convertirá a la postre en un ama de casa dócil y ‘femenina’.

En similar órbita está la Marta (Concha Velasco) de *Juicio de faldas*, una prometedora abogada que al final triunfará gracias a su atractivo y de la que sabremos que ha labrado su carrera por recomendación de un familiar. También ella acabará supeditada al macho, al igual que en *Cuando los niños vienen de Marsella* María (Sara Lezana) inicialmente cuidaba de sus hijos para luego dejarse llevar por las trapacerías del personaje central, lo que dará con sus huesos en la cárcel. Asimismo, la Irma (Concha Velasco) de *Me debes un muerto* empieza siendo una profesional autónoma, aunque sus engaños y el amor que siente por Manolo la llevan a depender de él y estar a su servicio, al menos sentimentalmente.

Los casos de mujeres extranjeras –Dorothy (Ingrid Pitt) en *Un beso en el puerto* y Patricia (Irán Eory) en *Entre dos amores*– cumplen con el tópico de la rubia bella y de escasa inteligencia. La primera es una rica heredera sin más iniciativa que seguir a Manolo Espinar (Manolo Escobar), y la segunda pasa de ser una profesora independiente a anhelar con todas sus fuerzas el poder esperar a su esposo “para darle un beso”, además de proporcionarle una nutrida descendencia.

Contra esas extranjeras de largas piernas luchará la Alicia (Concha Velasco) de *En un lugar de La Manga*. Y lo hará por conquistar a ese idealista que lleva el peso de la acción, del mismo modo que el padre Manolo en la película homónima, la única que no tiene un personaje femenino estilizado. Su lugar lo ocupa la poco agraciada Piluca (Laly Soldevila), de limitadas dotes intelectuales y excesiva candidez. Ella engrosa la nómina de estas figuras laterales, entre las que Gracita Morales domina sobre el resto. Interpreta a la quejosa Sofía en *Me debes un muerto*, a la torpe Gracita en *Juicio de*

faldas o a la solterona irredenta de *En un lugar de La Manga*. En todas las ocasiones su aspecto escasamente atractivo frustra sus expectativas y la margina hacia un rol cómico sin apenas matices.

Regresando a las protagonistas, se da en ellas un fenómeno de creciente ‘feminización’, al ir perdiendo su fuerte carácter inicial por la arrebatadora presencia del hombre. Esa evolución se refleja en el vestuario y el peinado. Los casos más notorios aparecen en los primeros ejemplos indicados al principio de este apartado. La inicialmente andrógina Ana (Paca Gabaldón) de *Me has hecho perder el juicio* es una mujer de negocios que acaba cuidando de su marido, y la Marta (Concha Velasco) de *Relaciones casi públicas* termina como azafata y completamente enamorada de Pepe de Jaén (Manolo Escobar).

En un nivel más explícito, algunas frases bastan para captar el espíritu sexista de estas producciones. El policía de *Un beso en el puerto* llega a decir que “las mujeres son inconstantes hasta para denunciar”, mientras el Antonio Torres (Manolo Escobar) de *Pero... ¿en qué país vivimos!* –donde la fémina es una triunfadora aunque por supuesto cae rendida al galán– afirmará sin rubor que “si una mujer no cose y no reza, me parece que no es una mujer”. En ese mismo largometraje Rodolfo Sicilia (Alfredo Landa) hace afirmaciones como: “las mujeres también tienen, algunas veces, dignidad” o “las ideas son como las mujeres. Si se las presenta con tufo, sin maquillaje y en chancletas, no dicen nada”.

2.6. Asociación binaria: fealdad/maldad y belleza/bondad

Hemos hablado de la ‘frustración de expectativas’ debido a la fealdad de los personajes femeninos. Por el contrario, se sabe desde el principio que las bellas triunfarán y les será concedido el beneficio de los ardores amorosos del protagonista. En todas las circunstancias, la *partenaire* atesora encantos físicos, desde Concha Velasco (en cinco ocasiones, siendo la compañera más habitual de Escobar) hasta Paca Gabaldón, pasando por Ingrid Pitt o Irán Eory, que no repetirán. Otras féminas buscan las atenciones de Manolo Escobar, pero fracasan debido en parte a su apariencia, caso de Tina Sainz en *Cuando los niños vienen de Marsella* o Laly Soldevila en *Me has hecho perder el juicio*.

Es indudable el donaire de Manolo Escobar como figura que todo lo impregna y, por el contrario, la exigua donosura de sus compañeros de andanzas. El repaso es revelador: Andrés Pajares (*Me has hecho perder el juicio*), José Sazatornil (en el mismo filme), Miguel Ligeró (*El padre Manolo*) o Antonio Garisa (*Cuando los niños vienen de Marsella*) son muestra suficiente.

Y por supuesto, los antagonistas no encuentran acomodo en el canon al que sí responde Escobar, siendo aquí las oposiciones aún más evidentes. La maldad, por tanto, se sugiere a través del aspecto ora temible, ora de escasa hermosura. Son los casos de Rufo (José Guardiola) en *Cuando los niños vienen de Marsella*, un personaje gitano, atrabiliario, aprovechado y asesino; Gastón (Antonio Ferrandis), un francés colérico que persigue con denuedo al protagonista y al que no se maquilla ni se viste de modo favorecedor; los pérfidos primos de la víctima en *El padre Manolo*, que se enfrentarán al párroco con sus iniquidades; Gregorio (José Sazatornil) en *Juicio de faldas*, que siente una tremenda envidia del apolíneo Manolo, el cual se ha “beneficiado” a su esposa (las comillas indican que la expresión es literal); Euclides (Agustín González) y Bernardo (Roberto Camardiel) en *Me debes un muerto*; o el José Luis López Vázquez de *En un lugar de La Manga*.

Todos ellos carecen de matices y responden al *tipaje* genérico. En las comedias –la mayoría– son los malos de una pieza: Gregorio (José Sazatornil), el abogado trilero y finalmente ridiculizado en *Juicio de faldas*; un extorsionador y un potentado libidinoso en *Me debes un muerto*; un marqués despreciativo en *Entre dos amores*; el poco escrupuloso gerente de una empresa en *En un lugar de La Manga*; y Gastón, trasunto de la amenaza gala, en *Entre dos amores*. A su vez, en los largometrajes teñidos de intriga encontramos al Rufo de *Cuando los niños vienen de Marsella* y a los dos primos de *El padre Manolo*, así como al sicario, que heredan el maniqueísmo del *cinéma noir* de serie B. Mención aparte merece la irreductible figura malvada de ‘el jefe’, en cualquiera de sus manifestaciones y relacionado con la clase social y los limitados recursos económicos del protagonista.

Como ya se indicó, es llamativo que todos los extranjeros sean ruines o insustanciales. Es el caso del paradigmático Gastón, mientras que las foráneas responden al modelo de turistas sin palabras, bellezas de rubísimas melenas, enamoradizas y de no muy destacable inteligencia, como ponen de manifiesto la Patricia O’Connor (Irán Eory) de *Entre dos amores* y la Dorothy (Ingrid Pitt) de *Un beso en el puerto*.

En cuanto a aquellos personajes que ayudan a aligerar la acción (comicidad mediante) o a introducir la enseñanza moral, el Jaime (Arturo López) de *Un beso en el puerto* desempeña ambos papeles, ya que Manolo es honrado y cabal, mientras que el primero es un disoluto y desenfadado *bon vivant*. Algo muy similar ocurre con la Natalia (Isabel Garcés) de *Entre dos amores*, pues vehicula el discurso más ideológico, contrasta –por su edad– con el resto y apoya a Gabriel Rivera (Manolo Escobar), escoltado aquí por los dos amores del título, en lugar del único *partenaire* habitual. Además, los *niños perdidos* (huérfanos entrañables) funcionan como una especie de coro griego al servicio del héroe.

En *El padre Manolo*, la vis cómica y el aire de cascarrabias del tío Pepe (Miguel Liger) suponen el contrapeso a la ‘modernidad’ del sobrino. Como en la anterior, los personajes contrapuntísticos se desdoblán en cuanto a sus ayudantes: el chófer Roberto (Ángel de Andrés), rural y bonachón, y la cándida y poco inteligente Piluca (Laly Soldevila)... Ambos serán unidos sentimentalmente por el guion para añadir aún más concordia al desenlace. Por último, y dada la menor carga de comedia de *Cuando los niños vienen de Marsella*, el único contraste cómico es Domingo ‘El Jaulero’ (Antonio Garisa), que en su doble papel de Pepito Grillo y de ingenioso trapacero sirve para otorgar fuste y oxigenar algunas secuencias.

En el resto de la serie se atenúan los referentes morales en favor de los bufones de una pieza, personificados de manera paradigmática en *En un lugar de La Manga* por don Felipe (José Luis López Vázquez, de nuevo estilete bufo) y Galpaña (Manolo Gómez Bur) como el bobalicón que debe soportar las libidinosas intenciones de los machos para con su prometida; mientras que en *Me has hecho perder el juicio*, Diego (Andrés Pajares) será el amigo chistoso de Manolo y quien lo meta en todos los líos, así como Pepe (José Sazatornil), el abogado que lucha por mantener su casa, defenderá a Manolo en su extraña cruzada contra la empresa de cosméticos, sirviendo de contrapeso a la candidez de éste.

Prisco Matilla (Antonio Ozores) será el personaje cómico de *Relaciones casi públicas*, rol que se repetirá encarnado por Gracita Morales, quien en *Me debes un muerto* interviene como aligeramiento jocoso bajo la piel de la quejosa víctima y tontorrón polichinela a partes iguales, papel que repite su Rosarito de *Pero... ¿en qué país vivimos!*, secundaria ocurrente acompañada por Rodolfo Sicilia –casi protagonista aunque su personaje va perdiendo fuelle a medida que avanza el metraje–, el complemento a las gracietas de su secretaria.

2.7. Uso de personajes laterales para propiciar un giro fundamental

Completando la pirámide que va desde los personajes centrales a los que menos importancia tienen, hay también fugaces apariciones de otros que motivan –ésa es su única función– un giro en la trama para encauzar la acción según las necesidades narrativas. Su instrumentalización resulta tan obvia como el papel del padre de Dorothy en *Un beso en el puerto*, pues su breve intervención impulsa el relato hasta llevarlo al desenlace. En *Entre dos amores*, la exhibición de abolengo a cargo del marqués interpretado por Alfredo Mayo despierta el orgullo de Gabriel Rivera (Manolo Escobar), provocando indirectamente la desgracia de su hija. Destaca asimismo la intervención de Elena (María Elena Marqués), ex mujer de Gabriel, cuya renuncia altruista a recuperar a su familia legítima moralmente que aquél pueda rehacer su vida. También será un secundario, Javier Solana (José Sacristán), el que ayude al Manolo de *Relaciones casi públicas* y le dé la posibilidad de probar sus dotes

como cantante. A su vez, el alcalde del pueblo de Guadalajara (Ángel de Andrés) impulsará otra actuación del artista, que lleva a la resolución satisfactoria del conflicto.

En *Juicio de faldas* despuntan dos apariciones que ayudan a resolver el caso a favor del bondadoso dúo protagonista: ‘el Cachirulo’ (Manolo Otero), que interviene sin razón para disipar ciertas dudas, y la camarera del hotel, a quien el culpable de la violación ha estado cortejando. De este lance se entera Marta (Concha Velasco) de la manera más casual, y ese personaje femenino, llave de todo, se incluye en la narración con la única finalidad de dar salida al embrollo. Y habrá que añadir a un amigo de Marta, que participa realizando averiguaciones fundamentales y muy parecidas a las de Rosarito (Gracita Morales) en *Pero... ¡en qué país vivimos!*, quien se encarga de proporcionar a su jefe Rodolfo (Alfredo Landa) las ideas con las que ir sorteando los distintos escollos que se le presentan.

Sin embargo, tres son los filmes en los que mejor se advierte la instrumentalidad de un personaje totalmente lateral: en *Me debes un muerto*, un atrabiliario delincuente le conseguirá a Manolo un *cassette* en el que escuchar las cintas incriminatorias y luego hará que el inspector sospeche aún más del protagonista. Ninguna otra utilidad tiene esa especie de ‘conseguidor’ a quien se adosa al final la mujer que escondía a Bernardo (Roberto Camardiel); en un momento dado de *Me has hecho perder el juicio* aparecerá Remigia (Laly Soldevila), la esposa del alcalde, para librar de la cárcel a Manolo y a Diego. Así, este personaje sirve como mofa de la condición femenina y herramienta con la que desenmarañar la madeja, al igual que en *Cuando los niños vienen de Marsella* el papel de premisa necesaria lo ostenta la mujer que copa las portadas de los periódicos y cuyo cadáver se ha encontrado junto a un hospital de Marsella... De esta manera comienza la narración, pero nunca se explicará qué relación tiene ese hallazgo con el resto del relato.

Como únicas excepciones, emergen dos largometrajes donde personajes de peso solucionan el conflicto: en *El padre Manolo*, el padre Pepe (Miguel Ligeró), a través de su juego clandestino con la paloma, permite que el protagonista pueda valerse de ella para advertir de su paradero a las autoridades. Luego, su propia sagacidad y la estulticia de los malvados enemigos harán el resto. Finalmente Alicia (Concha Velasco), en su rol principal de *En un lugar de La Manga*, urde el plan que soluciona todos los males de la pareja, complaciendo incluso a los voraces especuladores. No obstante, será el abuelo de Juan, con sus actos en el pasado, quien propicie la unión legítima de los dos enamorados.

2.8. Finales felices, conciliadores y metafóricos de un mundo perfecto

Lo anterior viene asociado con la resolución de los conflictos, que casi siempre llegan a buen puerto de forma inverosímil y a través de distintos *deus ex machina*. *Juicio de faldas* clausura su narración mediante una maniobra de seducción de Marta (Concha Velasco) hacia Prisco Matilla (Antonio Ozores), lo que provoca su tartamudez y hace que se autoincrimine. En *Cuando los niños vienen de Marsella* se elide una inminente inspección sin que se sepa en ningún momento cómo se ha superado tal obstáculo. *Me debes un muerto* termina con una escena en la casa del terror donde la solución llega por casualidad, al igual que en *El padre Manolo*, quien se vale de una paloma, cuya aparición es un tanto peregrina, para revelar su paradero a la policía. En *En un lugar de La Manga* todo tiene un remiendo satisfactorio para todos gracias a una idea de Alicia (Concha Velasco)... a la que podía haber llegado a los diez minutos de metraje. En *Entre dos amores*, cada personaje que representaba un obstáculo para la enamorada pareja desaparece de repente, mientras que en *Relaciones casi públicas* y en *Me has hecho perder el juicio* es el amor el que desenreda la madeja, sin que la solución posea credibilidad alguna.

El objeto de deseo al que aspira y que finalmente consigue el héroe mediante procedimientos legítimos va desde una finca (*En un lugar de La Manga*) o un tablado (*Me debes un muerto*) hasta aspectos más generales como la fama (en cinco ocasiones), y son compatibles con el amor de la chica e incluso con el triunfo de los antagonistas de una pieza: don Felipe (José Luis López Vázquez) obtendrá lo que quiere en *En un lugar de La Manga*, y Gastón (Antonio Ferrándiz), antes deshonorado, verá casada a su hija en *Un beso en el puerto*, películas que muestran una visión tan idílica que incluso plantean la posibilidad, más bien inverosímil en términos de guion, de que todos queden satisfechos.

Hasta en el único filme donde los protagonistas terminan encarcelados –*Cuando los niños vienen de Marsella*–, a María (Sara Lezana) y Manolo (Manolo Escobar) se les da un respiro al dejarles contraer matrimonio en prisión. Claro que ese lugar, que en la realidad suponía la privación de libertad en condiciones generalmente precarias, es descrito de una forma idealizada. Dentro de la película en cuestión, un interludio melódico previo al enlace presenta ese sitio como una fiesta perpetua, donde los presos bailan alborozados y la feliz pareja se promete amor eterno.

Es la misión de los distintos números musicales, destinados a que todo brille y tenga un aspecto perfecto, por lo que no es de extrañar que cada una de las películas del ciclo se clausure con una canción, por supuesto de tono optimista y regodeándose en la resolución del conflicto. Este elemento cobra más importancia aún en *Pero... ¿en qué país vivimos!*, ya que el último duelo musical resume dos concepciones vitales, casi políticas: la de la modernidad simbolizada por Concha Velasco y la del

tradicionalismo hispánico encarnado por Manolo Escobar. Como en los demás desenlaces, la carga ideológica está motivada por un discurso apenas velado: en España todo acaba bien.

3. Los temas principales del ciclo

Los desenlaces mencionados, poseedores de una carga ideológica profunda, abren el camino a las temáticas, que a su vez condicionan narrativamente los distintos finales. Repasemos aquellos que se repiten con más insistencia y que están directamente relacionados tanto con el contexto de la época como con los personajes.

3.1. Desprecio por el dinero y triunfo del amor

A pesar de que varias películas tengan como objetivo central de su protagonista alcanzar la fama, en la mayoría éste muestra una total despreocupación por el dinero, visto además como elemento corruptor. El caso paradigmático es *En un lugar de La Manga*, en la que Juan (Manolo Escobar) rechaza una y otra vez la oferta de los especuladores y considera la codicia como causa de la mezquindad reinante, para alabar a continuación la vida modesta y honrada. Algo similar hará Antonio Torres (Manolo Escobar) en *Pero... ¿en qué país vivimos!*, al rehusar las succulentas ofertas para participar en un concurso musical. También el padre Manolo renunciará al lucro personal en favor de la parroquia, a la cual dedica los elevados beneficios que obtiene de sus discos, aunque aquí ese dinero es valorado de forma menos negativa... Igual que en *Entre dos amores*, título en que el millonario protagonista manifiesta estar más preocupado por el futuro estatus social de su hija y por el amor que él siente hacia la profesora irlandesa.

Me has hecho perder el juicio ilustra los intentos por conseguir la celebridad, aunque los asuntos pecuniarios son repudiados desde el pesimismo por Manolo Montes en cuanto requieren actitudes poco éticas: no acepta los regalos de doña Florinda (Florinda Chico) y agrede al empresario que quiere contratarle, ya que éste se muestra poco atento a su tonada, que lleva por título *Admiración* y cuya letra es toda una declaración de intenciones contra lo que se considera el ‘vil metal’ [10]. Sin embargo, esa crítica al dinero aparece más matizada en *Relaciones casi públicas*, pues los dos protagonistas persiguen la riqueza, además de la fama como forma de alcanzarla, y la canción *Eso lo consigo yo*, sintetiza el mensaje [11].

Por lo que respecta a los demás largometrajes, en *Me debes un muerto* el conflicto del personaje central reside en que él no es el socio capitalista, así que está a expensas de lo que diga Bernardo, “el de los cuartos” (Roberto Camardiel). Causa de todos los males es también el dinero en *Cuando los niños vienen de Marsella*, donde la perdición del protagonista reside en su ambición por obtener más y más prestaciones

sociales con las que lucrarse, hecho éste que se repite en curiosa analogía durante *Un beso en el puerto*: el recto Manolo podrá disfrutar de los bienes de su amigo, lo que motiva que toda su vida se enrede en una espiral que antes le era ajena. Por último, y cerrando el círculo, la holgada situación económica del Manolo de *Juicio de faldas* (tiene tres camiones que ha ganado a base de trabajar a destajo) propicia que los padres de Gracita quieran que se haga cargo de un hijo que no es suyo, con el fin de que la mantenga.

El dinero se presenta así como la excusa para los mediocres, el mal del protagonista y la tentación que debe evitarse. La moraleja se despliega y el discurso en clave ideológica viene a sostener que es mejor ser honrado que ambicioso, en una actitud inmovilista propagada por el Régimen de modo interesado.

Por el contrario, el amor –ya sea a una mujer o al prójimo en *El padre Manolo*– se establece como el otro polo de la dialéctica, dirigiendo los mensajes, haciéndolos triunfar y motivando la verdadera felicidad de los personajes, que se produce en todos los filmes [12], sin excepción.

3.2. Alusiones a lo español, entendido como una cosmovisión franquista

No hay ni una sola producción en la que España no esté por encima de todo o en la que las loas al país no sean rimbombantes. En *En un lugar de La Manga* al protagonista le ofrecen una comisión de un millón de pesetas si accede a vender sus terrenos, pero él la rechaza, asegura no tener precio y ser “español y antiguo”. Antes del desenlace, se planta frente a los *bulldozers* y confiesa tener mucho miedo, aunque dice que “ser español tiene sus inconvenientes” (como el de no poder retirarse ante tal adversidad). *Entre dos amores* plantea el patriotismo en la segunda secuencia, cuando la hija de Gabriel afirma que a pesar de llegar de Inglaterra, sigue siendo muy española... Su progenitor responde con una sonrisa de oreja a oreja y un orgulloso “eso está bien”. A modo de detalle poco casual, en un momento dado se subraya el hecho de que la ex mujer de Gabriel les abandonase a él y a su hija fuera de las fronteras nacionales. Al contrario y posteriormente, Gabriel llevará de viaje por España a la profesora irlandesa, mostrándole las bellezas del país, durante una escena en la que recorrerán los lugares más emblemáticos (las murallas de Ávila, el Alcázar, etc.) y que obliga a señalar otra análoga y aún más explícitamente propagandística presente en *Me has hecho perder el juicio* [13].

No en vano, ese mismo filme comienza en un harén y con el protagonista enfundado en una chilaba y cantando la historia de un moro que dejó Tetuán para venirse a disfrutar de las maravillosas tierras españolas, repitiendo la idea de *conversión* que ya latía un año antes en *Entre dos amores*. Y es que los números musicales son el cobijo

perfecto para las alabanzas patrias: como muestra, en *Un beso en el puerto* no hay ni una sola actuación donde no se cite ese concepto.

También menudean las menciones al Quijote como símbolo cultural del que el Régimen hizo su particular apropiación: desde las referencias cervantinas en el título y el personaje de *En un lugar de La Mancha*, hasta el arranque de *Un beso en el puerto* (cuando el narrador empieza diciendo: “En este lugar de la costa, de cuyo nombre sí quiero acordarme...”), pasando por los repetidos planos de molinos manchegos durante los números musicales o la comparación entre Cervantes y Shakespeare presente en *Pero... ¿en qué país vivimos!*, seguida de una dialéctica paralela entre la manzanilla y el whisky con los dos protagonistas, ella representante de la canción yeyé –teñida de espíritu anglófilo– y él como adalid de las tonadas tradicionales hispánicas, que finalmente resultan vencedoras.

A este respecto tampoco se debe obviar el arranque de *Relaciones casi públicas*, durante el cual el poco escrupuloso personaje de Concha Velasco se toma a chufla el patriotismo con un excepcional –por inusual– comentario donde utiliza irónicamente el “¡viva España!” [14] o el Manolo de *Cuando los niños vienen de Marsella*, quien a pesar de cantar en la Casa de España, tendrá en Napoleón su modelo de conducta... Ambos personajes acabarán debidamente castigados por la falta de apego a su país.

3.3. Recreación de sueños como justificadores de los números musicales

Siguiendo con esos interludios y su función idealizadora –amén de la equivalencia entre España y los sueños–, ésta se hace explícita cuando viene motivada por un ‘sueño’ –en los dos sentidos– del protagonista, lo cual permite una doble interpretación. Por un lado insiste en la sublimación de las distintas actuaciones –la música como medio para alcanzar la felicidad o reflejo de la misma– y por otro propicia una determinada visión exótica, aun cuando el argumento no sea adecuado para ello. Como ejemplos más claros sobresalen las cuatro actuaciones de *Me debes un muerto*, que abren la puerta a corsarios, un belén viviente, bandoleros e incluso a unos imitadores de Romeo y Julieta... cuando la película tiene una ambientación contemporánea. *Entre dos amores* arranca con un número que transcurre en el *far west*, justificado por el filme que está rodando el protagonista.

Algo parecido ocurre en *Me has hecho perder el juicio*, que empieza con un espectáculo emulando el lejano oriente, ya que Manolo Montes y Diego asisten al rodaje de una película de Manolo Escobar. *Un beso en el puerto* contiene una actuación en un poblado gitano –presentado a la manera de los asentamientos indios en los *westerns*– cuando Manolo Espinar se duerme en el calabozo al que ha ido a parar. Y también en *Relaciones casi públicas* despunta un número musical donde la pareja protagonista sueña con lo que podrán comprar si triunfan y Concha Velasco

aparece disfrazada de hada madrina, en lo que es el mejor ejemplo cosmético de la visión pro-régimen transmitida por estas producciones.

La cantidad de interludios melódicos varía entre los apenas cinco de *Juicio de faldas* y los once de *Entre dos amores*, menudeando los que tienen más de siete, elevada media que además revela otro aspecto: todo en ellos está al servicio de la estrella y el presupuesto se destina sobre todo a estos números, rodados con medios mucho más llamativos que las escenas de acción o las meramente dialogadas y facilitando la hibridación genérica, pues no hay que olvidar que las diez películas del *ciclo* se presentaron como comedias, a pesar de los obligados matices en dos de ellas: *Entre dos amores* se sitúa mucho más cerca del melodrama y *Cuando los niños vienen de Marsella*, con su ocurrente título y los toques de humor, derrota hacia la crónica de sucesos.

En cuanto al resto, comedias románticas son *Pero... ¡en qué país vivimos!*, *Relaciones casi públicas*, *En un lugar de La Manga*, *Me has hecho perder el juicio* y *Un beso en el puerto* como signos más ortodoxos, mientras que *Me debes un muerto* también lo sería a pesar de sus notas de intriga, al igual que *Juicio de faldas*, perteneciente al subgénero judicial. *El padre Manolo* nadaría entre la comedia y el suspense, amén de las dos tramas que van entrecruzándose.

Además de para hacer guiños a distintos géneros de éxito, esos números musicales, lejos de hacer avanzar la acción, sirven para saborear la fama y las habilidades del artista, regodearse en su donaire y elevar al olimpo mediático a este icono del tardofranquismo sobre cuya relevancia volveremos en el siguiente epígrafe. Todo lo anterior responde a una maniobra calculada, pues tanto el género cómico como el musical y la presencia de un protagonista –desplegando por igual y con respecto al espectador los mecanismos de identificación y proyección– sirven para labrar un discurso aparentemente desenfadado, lo que enmascara eficazmente la carga propagandística. Ya Román Gubern, en el prólogo del libro *Cine español, cine de subgéneros*, pronunciaba una arriesgada pero atinada observación:

“Entre Manolo Escobar y Drácula no media más que una diferencia de contextos situacionales y de códigos, pues la *mitogenia* de los subgéneros deriva con precisión matemática de unas apetencias colectivas frustradas, en cuya base ocupan lugar protagónico la libido y el deseo de poder (réplica a las carencias reales del espectador), revestidos con máscaras proteiformes (llámense violencia, dominio, ascenso social, crueldad o sentimentalismo)” (VV AA, 1974: 15).

3.4. Referencias metaficcionales al Manolo Escobar ‘real’ y a obras ajenas

Es muy sugerente el juego establecido entre el protagonista de la ficción (que seis de las diez veces se llama Manolo) y el actor, convertido aquí en un personaje real que se interpreta a sí mismo. Aunque sería oportuno establecer una gradación en tres pasos.

Para empezar, puede hablarse de una *metaficción fuerte* en el caso de *Me has hecho perder el juicio*, que comienza con un número del propio Manolo Escobar mientras rueda una de sus películas. En el estudio de grabación se encuentra Manolo Montes, interpretado también por Escobar bajo la piel de un personaje ficticio. La figura real de Escobar condiciona incluso la trama, pues Diego (Andrés Pajares), el amigo trapisondista, no quiere que Montes se dedique a cantar debido a su extraordinario parecido físico con el famoso cantante. Se establece además el tema del doble, que nadie advierte salvo Diego y el propio Montes (inverosimilitud mediante), y durante todo el metraje se nombra a la estrella.

En otros largometrajes se da lo que es posible denominar una *metaficción intermedia*. El paradigma es *Relaciones casi públicas*, donde un cartel de Manolo Escobar será sustituido fugazmente por el de su personaje, Pepe de Jaén. También se deben citar en esta categoría *Entre dos amores* y *Pero... ¡en qué país vivimos!*, pues a pesar de no haber ninguna alusión explícita a Escobar, la figura y el estatus del protagonista, así como la cantidad de discos que vende en ambos casos, remiten directamente al astro almeriense.

Y por último se da una *metaficción débil* en, por ejemplo, *Entre dos amores*, donde el personaje de Gabriel Rivera habla de la rumba *El Porompompero*, sacando siquiera temporalmente el relato de la ficción para hacer una mención a lo real, que será repetida en *Relaciones casi públicas*, *Me debes un muerto* y hasta dos veces en *Pero... ¡en qué país vivimos!*

También la farándula española del momento encuentra su hueco. En *Cuando los niños vienen de Marsella*, Manolo y María se casan una y otra vez, siempre bajo nombres falsos... Carmen Sevilla, Imperio Argentina o Sarita Montiel son algunos de ellos.

No sólo hay menciones a figuras de carne y hueso, porque casi todas las películas contienen guiños diáfanos al cine clásico estadounidense, como los de *Entre dos amores* a *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959), o la parodia de *El último tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972) en *Me has hecho perder el juicio*, convertido en *El último tango de Almenara del Duque* cuando Remigia (Laly Soldevila) trata de seducir a Manolo Montes. También en este largometraje se oyen ecos de los vodeviles cinematográficos de los hermanos Marx y hay una remisión al filme de Billy Wilder *En bandeja de plata* (*The Fortune Cookie*,

1966) a través de la esposa del letrado Pepe, que se hace pasar por minusválida para sacar tajada y por iniciativa del leguleyo, un desdibujado amago de aquel Willie Gingrich que interpretase Walter Matthau.

Las referencias al *noir* en *El padre Manolo* conducirían hasta la literatura (Conan Doyle o Chesterton), mientras que, ya en el ámbito nacional, el prólogo de *Pero... ¿en qué país vivimos!* recuerda al de *¡Bienvenido, mister Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953). Asimismo podrían tenderse puentes entre *Cuando los niños vienen de Marsella* y su antítesis ideológica, el estandarte de aquello que se llamó Tercera Vía, *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971), al igual que el gerente de *En un lugar de La Manga* adelanta, con distintas intenciones, el retrato sagaz de los empresarios contenido en *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974). De este modo, los reflejos de un filme en otro sirven de peculiar *pars pro toto* a la desigual batalla que se libraba entonces en España entre las distintas vertientes cinematográficas.

3.5. Dialéctica pueblo/ciudad y racismo indisimulado

Como en otras producciones de la época, impregnadas del espíritu desarrollista y de los vientos urbanitas que soplaban por entonces en España, los largometrajes del *ciclo Escobar* establecen una pugna entre el pueblo y la ciudad de la que casi siempre sale victoriosa la segunda [15]. Ya en *Juicio de faldas* la aldea es lugar de perdición, de mentiras y afrentas..., aunque también de fiesta y pandereta. Los aldeanos están caracterizados como sujetos ignorantes, al igual que lo serán aquellos que aparecen – Piluca (Laly Soldevila), por ejemplo– en *El padre Manolo* o el protagonista pueblerino de *En un lugar de La Manga*, entrañable pero viva imagen del *cateto*. Objeto de mofa será la localidad ficticia de Almenara del Duque en *Me has hecho perder el juicio*, con sus corridas de toros y la oronda esposa del alcalde, una ardorosa palurda.

La caricatura se matiza en *Relaciones casi públicas*, donde el primer número musical (*Olé mi pueblo*) hace prever una exaltación de las virtudes rurales, a pesar de que luego –y mediante el simbolismo de un reloj parado– ese ambiente queda como un universo anclado en el pasado, algo inútil frente al empuje de la capital, símbolo de españolidad como cualidad centrífuga, desde la cual emerge el desprecio por todo lo diferente, ya sean los gitanos o los extranjeros. En el primer caso, el paradigma es *Cuando los niños vienen de Marsella*, retrato de una etnia supuestamente plagada de ladrones y asesinos. En ella reside también una simplificación del ‘amor gitano’ mediante la figura de María (Sara Lezana), racial, atractiva y silenciosa. Esa imagen se repetirá en *Un beso en el puerto* desde una óptica mucho más estereotipada. No hay más que ver el poblado indio donde viven los calés para entender el racismo subsiguiente.

El erotismo de la mujer gitana nada tiene de favorable, sino que identifica a esa etnia con lo exótico, asociación que denota una visión colonialista de recia raigambre

hispanica, también presente en el harén de *Me has hecho perder el juicio*, cebándose ahora en los “moros” y de nuevo en los gitanos, tildados de envidiosos. Ya se ha dicho que el lugar habitual de esta etnia es la cárcel, donde se encuentran a gusto con su natural alegría flamenca, coincidiendo así con los extranjeros, o al menos con los turistas que aparecen en las distintas películas. Los representantes foráneos masculinos son objeto de mofa, apenas hablan, son cortos de entendederas y suelen ir vestidos de forma estrafalaria. Ellas son rubias, de largas piernas y perdición de los hombres, como ejemplifica una de las *coplas de la chirigota* que Manolo canta durante *Juicio de faldas* [16].

Nótese cómo el varón español de una pieza, tras disfrutar de los encantos foráneos, prefiere a la española de verdad, vista de forma tópica como esa mujer de ojos negros a la que se dedicaron tantas y tantas canciones de la época.

Esta fotografía de los extranjeros revela además un elemento de producción nada baladí, ya que estas películas, habrá que insistir, estaban destinadas exclusivamente al mercado interior y en ningún caso se planteaba una vocación internacional en cuanto a su explotación.

3.6. Visión falocrática del mundo

Dos puntos de vista componen el prisma de resonancias machistas en estos discursos fílmicos. Por un lado, la ironía de trazo grueso. Ya se han mencionado los símiles animales y los nombres ridículos de los personajes femeninos de babilónicas proporciones: Doña Florinda (Florinda Chico) –tildada de “vaca”– en *Me has hecho perder el juicio*; Remigia (Laly Soldevila), en el mismo filme, de quien se hace un chiste insultante con un burro que “revienta” tirando de una cuerda para ceñirle la faja; en *Juicio de faldas*, la ausente Leoncia es llamada “úlceras” y la bella Marta (Concha Velasco) sufrirá los piropos de unos aldeanos subidos a un tractor (“esa mujer no es una escoba, es una aspiradora de lujo”); la esposa de Bernardo en *Me debes un muerto* es descrita como “trilita pura”... entre otras expresiones que apuntan en idéntica dirección.

Por otro lado están las alusiones implícitas, que traslucen una visión falocrática. Como muestra, en *Me has hecho perder el juicio* el personaje de Pepe (José Sazatornil) suelta un discurso por televisión acerca de la conveniencia de “partirle la boca a la mujer” si no se porta bien, mientras que en *Juicio de faldas* Marta (Concha Velasco) afirma que no le caen muy bien los violadores, manifestando no obstante cierta condescendencia hacia ellos. Y en el desenlace de esta película se prueba que Gracita no fue forzada...

Evidentemente, el reparto de roles está muy delimitado, sobre todo en lo relativo a las tareas domésticas. Para demostrarlo, ahí está el Manolo de *Me has hecho perder el*

juicio, que incluso convierte a la empresaria Ana (Paca Gabaldón) en una hacendosa ama de casa, y la única excepción se encuentra en *Cuando los niños vienen de Marsella*: Manolo ofrece su ayuda a María (Sara Lezana) mientras ésta cocina..., pero el ofrecimiento se queda en eso.

Tal vez el mejor espejo de ese dominio masculino se halle en *Pero... ¿en qué país vivimos!*, al descansar su trama central en la consabida lucha de sexos, con el consiguiente y denigrante retrato de la condición femenina, a la que se dedican multitud de comentarios soeces, amén de no pocas afirmaciones sobre la hegemonía del macho [17].

4. Constantes formales

Ese macho no es otro que Manolo Escobar y será él quien condicione como ninguna otra figura del momento las distintas facturas de cada filme, que muestran una llamativa homogeneidad y una evidente supeditación a la figura central y a los temas recurrentes, dentro de cierto academicismo en el modo de articular los distintos recursos semánticos y sintácticos. Dentro de los más expresivos se encuentra la angulación habitual, el leve contrapicado enfático sobre el protagonista, que se emplea para marcar la superioridad del macho (generalmente en plano medio). En escalas más abiertas –los planos de detalles son aislados–, el ángulo natural traza *tableaux vivants* de escaso interés compositivo y destaca la ausencia de ángulos forzados –ya sean cenitales o acimutales–, al igual que en el terreno de los movimientos de cámara la panorámica se impone al *travelling*, consecuencia lógica de la austeridad de la producción.

Lo convencional también se despliega en la iluminación, pues lo que se suele hacer es llenar el estudio de focos, recurrir a exteriores diáfanos y renunciar a la iluminación por zonas. De esta manera las sombras apenas aparecen, salvo cuando *El padre Manolo* se adentra en los territorios de la intriga. Pero al final del filme, como en el resto del *ciclo*, se imponen el sol y la luz radiante de la España ideal.

En estudiada correspondencia con lo anterior, las composiciones suelen ser equilibradas, coloristas y tan poco descompensadas –a excepción de los planos aberrantes de *Un beso en el puerto* y *Cuando los niños vienen de Marsella*, curiosamente en dos escenas en sendas cárceles– como la realidad falseada que se quiere transmitir. Tan sólo en ocasiones aisladas aparecen algunos encuadres metafóricos, generalmente con intenciones sicalípticas, ya sea jugando con la rima visual –en una objetualización machista– o recurriendo al tan manido espejo con el que plasmar la obsesión *freudiana* con las extremidades femeninas.

5. Conclusiones

Tratando de resumir las notas principales del *ciclo* Escobar debemos retomar la doble vertiente mencionada acerca de los mecanismos de proyección e identificación con el actor almeriense. La segunda se advierte de forma especial en la extracción humilde del protagonista, que entronca directamente con la coyuntura social tardofranquista:

“El desarrollo había robustecido a la clase media, ampliándola y haciéndola, si cabe, más conformista. Había una demanda incesante de profesionales de diverso tipo para un sector de servicios en aumento, y el régimen mimaba a lo que en buena medida era un proletariado de cuello blanco, que no quería reconocerse como tal.” (Alfaya, 2003: 25).

Por lo que respecta a la proyección, hubo autores que ya lo advirtieron en su momento:

“Manolo Escobar simboliza el ‘milagro’ español de los 60, el sueño utópico del *self made man* ibérico: el gran éxito logrado a través del cante pues representa en este ámbito lo que ‘el Cordobés’ en el de los toros. El hombre que, de no tener nada, lo ha conseguido todo (popularidad, millones, admiración), y en el que todos los peones, los albañiles, los metalúrgicos, los operarios, los auxiliares de correos, etc., se miran como en un espejo risueño y generoso, capaz de hacerles creer en el feliz porvenir con sus tranquilizadores pasodobles, ese limbo donde todos los españoles se contentan con ser millonarios... de ilusiones.” (VV AA, 1974: 151).

Tampoco se debe despreciar el personaje estudiado como destello consciente o inconsciente de la figura de referencia [18] que habrían favorecido tanto los elevados ingresos en taquilla como el costumbrismo de todas las cintas, que permiten que estas películas sean un reflejo intencional y maquillado de la sociedad de la época. La censura y la necesaria visión biempensante condicionan los sucesos de los distintos argumentos y los mensajes conservadores, pero no evitan que de la interpretación global del ciclo se puedan desligar desde el retrato de unos personajes reprimidos hasta la necesidad de construir una visión idealizada de la realidad nacional.

Queda probado que los filmes del ciclo Escobar transmiten de forma clara los valores, la ideología y las creencias de los estamentos oficiales tardofranquistas, así como los de una buena parte de la población española del momento, elevando estas obras a la categoría de impagables documentos históricos, algo que ya se advertía en la revista *Triunfo*:

“El español medio parece estar menos influenciado por la propaganda política directa, a pesar de su omnipresencia a lo largo de varios lustros, si

bien de intensidad y contenido variable, según la coyuntura, que cuando ésta se ha expresado en formulaciones estéticas o mediante mitos portadores de un mensaje no por diluido menos preciso.” (Altares, 1972: 33).

La condición femenina, la figura del extranjero, los espacios turísticos o las referencias a arquetipos literarios de probada valía –de los que la Dictadura se apropió para construir parte de su discurso– son elementos que componen la justificación de estos daguerrotipos idealizados que se han ido analizando, sin dejar de advertir una clave de partida: el género de la comedia como contenedor y vehículo. Tal vez la mejor síntesis del carácter de estas producciones sea una de las estrofas que Manolo Escobar entona en *Juicio de faldas*, cuando asegura que “A mí, con alegría, adonde quieran pueden llevarme”.

Las nulas pretensiones estéticas –que no éticas– de los responsables de estos largometrajes no impiden que formalmente haya una serie de rasgos de estilo que se repiten una y otra vez al servicio de los mensajes nodales que vertebran este corpus tan ilustrativo como digno de estudio por el valor de testimonio histórico que posee.

* 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 (competencias actualmente [2013] asumidas por el Ministerio de Economía y Competitividad).

6. Bibliografía

- J Alfaya (2003): *Crónica de los años perdidos. La España del tardofranquismo*. Madrid: Temas de hoy.
- P Altares (1972): “Mitos y cultura kitsch en la España del desarrollo”, en *Triunfo*, 533, Madrid, diciembre, pp. 30-35.
- A Burgos (1976): “Manolo Escobar, último baluarte del nacional-folklorismo”, en *Triunfo*, 693, Madrid, mayo, pp. 42-45.
- D Font (1976): *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance.

JM García Escudero (1962): *Cine español*. Madrid: Rialp.

F Gil Gascón & S Gómez García (2010): "Mujer, noviazgo y censura en el cine español. 1939-1959", en *Revista Latina de Comunicación Social*, 65. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, pp. 460-471; url: http://www.revistalatinacs.org/10/art3/912_Malaga/34_Gomez.html
DOI: [10.4185/RLCS-65-2010-912-460-471](https://doi.org/10.4185/RLCS-65-2010-912-460-471)

R Gubern (1981): *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península.

A Martínez Torres (1973): *Cine español, años sesenta*. Barcelona: Anagrama.

JE Monterde (1993): *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós.

JL Navarrete Cardero (2009): *Historia de un género cinematográfico: La españolada*. Madrid: Quiasmo.

JM Recio (1992): *Alfredo Landa*. Barcelona: CILEH.

J Reig Cruañes (2007): *Identificación y alienación. La cultura política y el tardofranquismo*. Valencia: Universitat de València.

J Tusell (1988). *La dictadura de Franco*. Madrid: Alianza.

VV AA (1984): *Cine español (1896-1983)*. Madrid: Ministerio de Cultura.

VV AA (1974): *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres.

VV AA (2009): *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

VV AA (1975): *Siete trabajos de base sobre el cine español*. Valencia: Fernando Torres.

VV AA (1974): *Cinedisposiciones. Normativa vigente en materia de cinematografía*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo.

7. Notas

1. Tusell en su obra de referencia *La dictadura de Franco* distingue hasta seis etapas del Régimen: tentación fascista (1939-1945), supervivencia exterior e interior (1945-

1951), el apogeo del régimen (1951-1959), el desarrollo (1959-1969), las alternativas de la apertura (1965-1969) y el tardofranquismo (1969-1975).

2. Extremo resumido por Reig-Cruañes: “El planteamiento de la Ley Fraga no va más allá de la supresión de la designación gubernativa de los directores y el cambio de la censura previa por la autocensura preventiva, ante la amenaza del artículo 2” (2007: 104), que explícitamente rezaba que “La libertad de expresión y el derecho a la difusión de informaciones, reconocidas en el artículo primero, no tendrán más limitaciones que las impuestas por las leyes”, para a continuación establecer una serie tal de limitaciones que dejaba sin efecto cualquier atisbo de tolerancia.

3. Referidos principalmente a las coproducciones, entre las que destacan las hispanoitalianas, que respondían por lo general al famoso subgénero del *spaghetti western*. Por ello, de la lista de 200 se eliminaron aquéllas cuya producción no estaba compuesta íntegramente por capital español, para luego incluir las 18 más taquilleras (las que superaron los dos millones de espectadores). La explicación es doble: por un lado, su inclusión permitía un acercamiento a aquel sistema de colaboración que tuvo relevancia tanto artística como en las políticas cinematográficas que intentaron fomentarlo. Por otro lado, su exclusión distorsionaría la muestra, pues, por ejemplo, *La muerte tenía un precio* (Sergio Leone, 1966) se sitúa primera en el *ranking* de las películas más vistas de esa década, con 5.520.971 de espectadores, mientras en la segunda posición aparece *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970) que también tenía capital italiano.

4. Es revelador que entre las 22 películas nacionales más taquilleras de la historia del cine español, según datos del ICAA, haya hasta cinco protagonizadas por Manolo Escobar: *Pero... ¿en qué país vivimos!* (9º), *Mi canción es para ti* (10º), *Un beso en el puerto* (11º), *Juicio de faldas* (15º) y *El padre Manolo* (22º).

5. A este respecto es interesante, aunque no compartamos la valoración final, la digresión de Navarrete Cardero cuando explica que “El cambio de Sara Montiel, principal figura de la década pasada, por Manolo Escobar resulta bastante llamativo. [...] La causa del trueque hombre por mujer como protagonista de los futuros ejemplos españolados [sic] sólo es la evidencia de los presupuestos de una sociedad machista. Efectivamente, el hombre español es deseado por multitud de mujeres, originándose un pastiche pseudoerótico bastante divertido, típico envoltorio de gran parte del cine español a finales de los 60 y principios de los 70” (2009: 199).

6. Antonio Burgos ya advertía la relevancia de lo que llamaba el ‘fenómeno Escobar’, al cual dedicó un estudio en la revista *Triunfo* titulado “Manolo Escobar, último baluarte del nacional-folklorismo”, en el que se podía leer que “El ‘fenómeno

Escobar' trata de cubrir las apariencias de un proceso de comunicación auténtico y de transmitir sutilmente la ideología dominante" (1976: 42).

7. "Aquello debió ser un infierno", elucubra Manolo Moreno (Manolo Escobar).

8. A este respecto es ilustrativo el capítulo titulado "La ascendencia del andalucismo sobre la españolada" (Navarrete Cardero, 2009: 39-49).

9. Asesinato que nunca se producirá, por supuesto, dentro del tono 'blanco' de estas producciones.

10. "Porque yo sólo admiro / a todo lo que vale, / a todo lo que vale, / menos al dinero. / Y aunque sé que sin ello, / sin ello nada vale, / yo prefiero virtudes / y lumbre de luceros / sabiendo de antemano / que el mundo es del dinero".

11. "Yo quiero un coche / que sea grande y elegante. / Un buen Mercedes, / un Rolls Royce / que me lleve a todas partes".

12. Como fusión de los dos extremos encontramos, a modo de ejemplo, una estrofa del pasodoble *Te quiero*, presente en *Relaciones casi públicas*: "Tú te ríes de los hombres / y desprecias el dinero / y por eso yo te quiero".

13. Una secuencia que, al son del *Y viva España*, compone un reportaje sobre los atractivos ibéricos. 70 planos donde aparecen todos los reclamos que por entonces loaba el régimen de Franco, desde los Sanfermines hasta las tranquilas playas bañadas por el sol, pasando por cualquier imagen ideal que maquillase la realidad de entonces. Para culminar el mensaje, al final del fragmento, Manolo aparecerá durmiendo, como si España fuera un sueño.

14. Cuando su jefe, director del periódico donde ella trabaja, le pide que acuda a Villanueva del Pinseque a cubrir la noticia de una inauguración, ella exclama de forma descreída y poniendo cara de circunstancias el mencionado "¡viva España!".

15. En el *ciclo* perteneciente a Paco Martínez Soria, por ejemplo, esa oposición se salda con el triunfo del entorno rural, presentado como un espacio idílico, un *locus amoenus* habitado por paisanos entrañables que lucen una sólida pertenencia a sus humildes raíces y colocan los intereses del grupo por encima de los particulares.

16. "Me paró el año pasado / una sueca muy ladina. / Más rubia que los triguales, / más blanca que el alcanfor. / Y por mor de haber parado / me he buscado la ruina. / Muchachos, tened cuidado, / con esas del auto-stop. / Y hoy me escribe la rubiales, /

Señor, / que soy padre de un muñeco. / Qué horror. / Y además, que no me vale / que me quiera hacer el sueco”.

17. Dos ejemplos más: En *En un lugar de La Manga* se puede escuchar que “un hombre no debe ser besado, sino besar él”, y en *Juicio de faldas* el protagonista es aún más categórico: “En las cosas de hombres sólo deben entrar los hombres”.

18. Reig-Cruañes afirma que “La función ideológica del caudillaje requería, y esto nos importa aquí por sus consecuencias en la cultura política de los ciudadanos, la fabricación deliberada de un ‘liderazgo carismático’ con la intervención masiva y compacta de los medios de comunicación” (2007: 79).

BIBLIOGRAFÍAS – HOW TO CITE THIS ARTICLE IN BIBLIOGRAPHIES / REFERENCES:

MÁ Huerta Floriano y E Pérez Morán (2013): “La imagen de la España tardofranquista en las películas de Manolo Escobar”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, 68. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, páginas 189 a 216 recuperado el ____ de ____ de 2_____, de http://www.revistalatinacs.org/068/paper/974_UPSA/08_Huerta.html
DOI: [10.4185/RLCS-2013-974/CrossRef link](https://doi.org/10.4185/RLCS-2013-974/CrossRef%20link)

Artículo recibido el 4 de enero de 2013. Sometido a pre-revisión el 7 de enero. Enviado a revisores el 8 de enero. Aceptado el 21 de febrero de 2013. Galeras telemáticas a disposición de los autores el 1 de marzo de 2013. Visto bueno de los autores: 2 de marzo de 2013. Publicado el 3 de marzo de 2013.

Nota: el [DOI](#) es parte de la referencia bibliográfica y ha de ir cuando se cite este artículo.

Artículos relacionados

JC Rueda Laffond & A Guerra Gómez (2009): "Televisión y nostalgia. The Wonder Years y Cuéntame cómo pasó" / "Television and Nostalgia. The Wonder Years and Cuéntame cómo pasó", *Revista Latina de Comunicación Social*, http://www.revistalatinacs.org/09/art/32_831_55_Complutense/Rueda_y_Guerra.html

MÁ Huerta Floriano & E Pérez Morán (2011): "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’, *Comunicación y Sociedad*, Pamplona, <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/27368/1/HUERTA%20FLORIANO.pdf>

E Pérez Morán (2012): "Instituciones, figuras y fenómenos más relevantes en el ‘cine de barrio’ tardofranquista: 20 películas para un periodo", Actas del IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012_actas/121_Perez.pdf

MÁ Huerta Floriano (2012): "Realización y montaje en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): la tradición idealizada", Actas del IV Congreso Internacional Latina de Comunicación, http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012_actas/117_Huerta.pdf

A Pena-Rodríguez (2012): "Cine, fascismo y propaganda. Una aproximación histórica al Estado Novo portugués" / "Cinema, Fascism and Propaganda. A historic approximation to the Portuguese Estado Novo", *Revista Latina de Comunicación Social*, http://www.revistalatinacs.org/067/art/953_Vigo/09_Pena.html