

# EL SEÑOR ESTÁ SERVIDO. EL SERVICIO DOMÉSTICO A TRAVÉS DEL CINE DE LOS AÑOS 60 EN ESPAÑA

Aritza Saenz del Castillo Velasco

Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea

## Introducción metodológica

Esta comunicación se inserta dentro de las nuevas corrientes historiográficas que no descartan otras fuentes al margen de los documentos archivísticos, como las fuentes orales, literarias, y sobre todo las fuentes audiovisuales, etc., para la aproximación verosímil al pasado, a la realidad histórica; más si cabe teniendo en cuenta el extraordinario alcance e influencia del cine en la sociedad de masas del siglo XX y el creciente poder de la imagen dentro de ella<sup>1</sup>. El grupo de investigación ya consolidado liderado por sus propulsores Marc Ferro, Pierre Sorlin, Robert A. Rosenstone y Natalie Zemon Davies acuñó el término “historiofotografía” para describir las investigaciones históricas que parten de la fotografía para el estudio del pasado, y el cine como secuencia de fotogramas sería una herramienta eficaz dentro de esta corriente analítica, que vendrían a complementar el conocimiento de la tradición historiográfica prosaica aportando una interpretación original<sup>2</sup>.

Partimos del hecho de que todas las fuentes son discursivas. Éstas se construyen con una intencionalidad y su análisis tampoco está carente de premeditación y subjetividad, despertada por el interés que muestra el investigador por un determinado tema, su manera de afrontarlo y el fin que persigue con su estudio. El cine es otra fuente retórica más. Es una interpretación-representación de la realidad de un momento

---

<sup>1</sup> BURKE, P.: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.

<sup>2</sup> HUGHES-WARRINGTON, M.: *The history on film reader*, New York, Routledge, 2009.

histórico determinado, que refleja la mentalidad o corriente de opinión en torno a este periodo o respecto a un tema concreto dentro de él. Nos sirve de gran ayuda para entender las preocupaciones de una época, y siempre transluce la ideología del autor-director. Nos indican como pensaban las mujeres y hombres de una generación o la sociedad de una determinada época sobre un hecho histórico pretérito -o al menos como presupone el relator que sucedía-, más que profundizar en el acontecimiento histórico en sí. Por todo ello considero válidas las fuentes cinematográficas para la reconstrucción histórica y obtención del conocimiento de una época determinada.

### **Representación de la identidad femenina a través del cine franquista**

La representación cultural como categoría de análisis nos permite indagar en la creación, fortalecimiento y declive de los diferentes discursos e identidades a ellos vinculados, tanto de género, como de clase, de etnia, de religión, de nación, etc. Esta representación es fruto del “consenso” que impone el discurso de poder en su proyecto de construcción social y política<sup>3</sup>. Todas las tendencias político-sociales tentadas de poder comprendieron la importancia de las artes, y sobre todo del cine, como herramienta idónea de difusión de su configuración de lo social<sup>4</sup>; más si cabe en un periodo y bajo un Estado de tendencia totalitaria, como el franquista, que aplicó la censura previa sobre toda manifestación cultural, y en nuestro caso particular sobre guiones y secuencias de rodaje a través de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica y con la determinación de la curia eclesiástica y su Comisión Episcopal

---

<sup>3</sup> NASH, M.: «Identidades, representación cultural y discursos de género», en *Cultura y Culturas en la Historia*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1995, pp. 192-203.

<sup>4</sup> En caso de la URSS está meridianamente claro en la obra LENIN, V. I.: *Escritos sobre la literatura y el arte*, Barcelona, Edicions 62, 1975; para el caso del fascismo italiano CLAVER ESTEBAN, J. M.: *La pantalla nacional: El cine de la Italia fascista en la guerra*, Madrid, Quiasmo Editorial, 2010; para el caso del III Reich WELCH, D.: *Propaganda and the German Cinema, 1933-1945*, New York, Oxford University Press, 1983 o CHILDS, H. L.: *Propaganda and Dictatorship*, New York, Princeton University Press, 1936.

de Ortodoxia y Moralidad<sup>5</sup>. De este modo las imágenes de las mujeres y los hombres presentes en las películas franquistas nos ilustran el sistema de géneros impuesto en dicha sociedad, imputando a cada sexo unas funciones y experiencias de vida determinadas.

A lo largo del franquismo, el ideal de la domesticidad femenina promovido por las distintas autoridades penetró en todos los ámbitos de la sociedad, y la identidad femenina fue circunscrita en torno a unas determinadas funciones biológicas y reproductoras<sup>6</sup>. El séptimo arte no fue ninguna excepción, y en los largometrajes que reproducían la cosmovisión franquista los personajes representados por las actrices se centraban en la figura de esposas y madres y adquirían un papel secundario<sup>7</sup>. El principal protagonismo de las mujeres en la pantalla solía recaer en personajes célibes dedicadas a las artes –cantantes, bailadoras, cabareteras, actrices- que se veían envueltas en complejas tramas de amor. La figura de estas mujeres protagonistas «era confeccionada para ser contemplada y seducir la mirada del hombre»<sup>8</sup>. Aún siendo solteras, el objetivo que caracterizaba a muchas de ellas giraba en torno a la búsqueda de un novio, amorío que si concluía con éxito desembocaría en el casamiento y la formación de una familia. Para que este fin último de todo personaje femenino fuese alcanzado y tuviera fortuna, hombres y mujeres debían cumplir los roles asignados por la ideología franquista, que no era otro que la humildad, la modestia, la pureza y la castidad, tanto física como moral de las mujeres, y su subordinación a la figura masculina ocultada bajo el influjo del amor romántico. Así, la vanidad, el capricho, la

---

<sup>5</sup> SEVILLANO CALERO, F.: *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998.

<sup>6</sup> Esta particular adscripción de las mujeres al futuro de la patria a través de su capacidad y calidad reproductora era compartida por los fascismos europeos.

<sup>7</sup> RUZAFÁ, R.: *La historia a través del cine. Transición y consolidación democrática en España*, Bilbao, Servicio Editorial de la U.P.V., 2004.

<sup>8</sup> Para un estado de la cuestión sobre la representación femenina a través de la imagen y su análisis feminista, ARDANAZ YUNTA, N.: «Cría cuervos, La representación del universo femenino en una película de la transición», en RUZAFÁ, R.: *La historia a través del cine...*, *op. cit.*

frivolidad, el carácter pronunciado y la autonomía femenina con frecuencia eran castigadas en la pantalla con un destino trágico o sufrido. Esta construcción de la feminidad adquirió rasgos nacionalistas, pues este modelo de mujer “virginal” era identificado generalmente con el carácter de las mujeres españolas en contraposición a la representación “perversa” de las mujeres extranjeras. En lo que respecta al hombre, la virilidad fue uno de sus máximos exponentes y era representada de varias maneras: a través del vigor y la fortaleza física, la galantería, la figura de mujeriego con tintes donjuanescos -la sexualidad como atributo de la masculinidad-, el cabeza de familia responsable en exclusiva de la economía de la unidad doméstica, etc.

Este discurso de género, que otorgaba a las mujeres la función social de la maternidad y el cuidado familiar y a los hombres la figura del sostenedor económico de la unidad doméstica, delimitaba el radio de acción de éstas al estrecho cerco del hogar y conceptualizaba el trabajo extradoméstico de las mujeres como un atentado contra su feminidad. Por ello el ordenamiento jurídico de la dictadura, en su primera ley fundamental de 1938 -el Fuero del Trabajo que estuvo vigente durante todo el franquismo-, sentenciaba entre sus objetivos grandilocuentes «libertar a la mujer casada del taller y de la fábrica»; el posterior desarrollo de distintas leyes laborales perseveró en la sanción de su participación en trabajos extradomésticos (Excedencia forzosas, plus familiar, trabajos peligrosos...). Las obras moralizantes de origen religioso, e incluso científico, también subrayaron el peligro que suponía para las mujeres el abandono del hogar y su inserción en la actividad productiva –Enciso Viana, Chombart, Marañón, Lpz. Ibor, Bosch Marín, Iserte-. Todo ello incidió en la invisibilización de estas prácticas laborales femeninas, tanto en las fuentes de cuantificación, como en la literatura y el cine. El mundo laboral femenino extradoméstico no atrajo el interés de las

artes, y si era representado, frecuentemente era bajo una mácula de negatividad - necesidad, capricho-<sup>9</sup>.

Sin embargo, los trabajos relacionados con el ámbito del hogar despertaron mayor interés, ya que eran considerados apropiados para el desarrollo íntegro de las mujeres y una escuela de aprendizaje útil para formarlas ante su futura misión en su propia familia. Así la representación laboral de las mujeres en la novela, el teatro y en la pantalla se centró básicamente en las trabajadoras del servicio doméstico. Debido a la informalidad del sector que generó escasa documentación archivística relacionada con esta actividad, estas fuentes resultarán de gran utilidad.

### **Contextualización histórica de las producciones cinematográficas**

El fuerte desarrollo económico que experimentó España en década de los 60 del siglo XX hizo que la sociedad entrase en vías de modernización. El mundo urbano adquirió protagonismo sobre el mundo rural, que poco a poco salía de su letargo a través de la reorganización, racionalización y la mecanización. El aumento de la productividad agraria supuso un remanente de mano de obra, que atraída por la idea de progreso que irradiaban las urbes en continuo crecimiento industrial y de sus servicios, provocó grandes flujos migratorios que incluso sobrepasaron las fronteras españolas. Mujeres y hombres salieron de sus pueblos con destino a las ciudades en busca de una ocupación con que mejorar su situación personal y familiar<sup>10</sup>. Tradicionalmente la inmigración femenina se solía colocar en el servicio doméstico, que durante la posguerra española atravesó una época dorada. Pero el “progreso económico” abrió las

---

<sup>9</sup> GIL GASCÓN, F.: *Construyendo a la mujer ideal: mujer y censura cinematográfica durante el franquismo (1939-1963)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, p. 107. Esta afirmación hay que matizarla e introducir la excepción que representa la fotografía, pues los profesionales locales como Ceferino Yanguas, Arque, y Schommer retrataron con sus cámaras la actividad femenina en la industria vitoriana y en el agro alavés durante la década de los 40, 50 y 60 del siglo XX. En una etapa precedente, finales del XIX y primeros veinte, ya lo habían hecho los lienzos costumbristas de Ignacio Díaz de Olano.

<sup>10</sup> TAMAMES, R.: *Introducción a la economía española*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

puertas de otros sectores productivos a las mujeres, pues la necesidad de mano de obra era perentoria.

El sistema político, para adaptarse a esta nueva coyuntura de expansión económica y granjearse el reconocimiento de su democracia orgánica en las instituciones internacionales, de las que ya formaba parte en el plano económico pero no en el político, comenzó un ligero aperturismo social. En lo que respecta a las mujeres, en 1961 promulgó la ley sobre los derechos políticos, profesionales y de trabajo de las mujeres que eliminaba parcialmente la discriminación social y laboral que venían padeciendo.

El turismo, fuente de divisas y motor de la recuperación económica, introdujo nuevas ideas, costumbres y comportamientos, que tuvieron impacto en la mentalidad y la cultura de los españoles. La moral tan estricta impuesta en los años más duros del nacional-catolicismo comenzó a disolverse y contribuyó a romper con la adscripción de las mujeres al hogar, posibilitando que su trabajo extradoméstico se librase de tantos prejuicios y connotaciones negativas. De este modo las mujeres aumentaron su participación en la industria, y sobre todo en el sector terciario (secretariado, administración, comercio). Esto provocó que la demanda de mano de obra en el servicio doméstico fuese muy superior a la oferta.

En este periodo de la historia de España, cuando el servicio doméstico deja de tener la primacía dentro del mercado de trabajo femenino pues las mujeres empiezan a ocupar masivamente otros sectores laborales, es cuando se le presta mayor atención con obras monográficas dentro del cine<sup>11</sup>. Todo el entramado argumental de estos filmes giraba en torno a las vidas y las peripecias de las trabajadoras del servicio doméstico. Analizaremos dos películas de la producción cinematográfica de este momento y

---

<sup>11</sup> *Chica para todo* de Mariano Ozores de 1962; *Las que tienen que servir* de José M<sup>a</sup> Forqué de 1967; *El señor está servido*, de Sinesio Isla de 1975.

pertenecientes a diferente género, como son *Cómo está el servicio*, comedia dirigida por Mariano Ozores en 1968; y el drama titulado *Españolas en París* de Roberto Bodegas producida en 1971, que mostrarán el distinto tratamiento de las trabajadoras del servicio doméstico. Hemos elegido estos filmes, pues aparte de pertenecer a géneros diferentes, también son representativas de dos concepciones contrapuestas de hacer cine. La primera podemos adscribirla dentro de las comedias «irritantes y grotescas a la española» que inundaron las salas de proyección en la década de los 60 (*ABC*, 28-11-1968). Esta corriente denominada “landismo”, dentro de la cual Ozores es uno de los máximos exponentes, englobaba a un cine comercial carente de crítica y de motivaciones socio-políticas, que a través de la risa fácil y aderezada con una dosis de erotismo –presencia de faldas cortas, escotes pronunciados...-, caricaturizaba los estereotipos y tópicos socialmente aceptados. *Españolas en París*, por el contrario, se enmarca dentro de la corriente cinematográfica denominada tercera vía, representada entre otros por los directores Roberto Bodegas y José Luis Dibildos, que procuraron realizar un cine híbrido entre el oficial-comercial y el cine de autor con base reivindicativa y de orientación crítica<sup>12</sup>.

### **Sinopsis cinematográfica**

Mariano Ozores en *Cómo está el servicio* adapta la obra teatral homónima de Alfonso Paso a la gran pantalla. Narra la historia de una mujer joven de origen rural, Vicenta Berrugillo Tolomé, que abandona su pueblo cacereño para dirigirse a Madrid y emplearse en el servicio doméstico. Allí le aguarda su primo que es el encargado de buscarle las casas donde colocarle. La carrera profesional de Vicenta es un tanto movida, pues permanece poco tiempo en cada domicilio. Comienza trabajando

---

<sup>12</sup> NAVARRETE, L.: *La historia contemporánea de España a través del cine español*, Madrid, Editorial Síntesis, 2009, p. 239.

consecutivamente en la casa de dos mujeres españolas de origen moralmente dudoso casadas con militares estadounidenses. Al observar el oscuro pasado de estas dos mujeres y considerar que no son casas decentes decide plantarlas y su primo le busca otras donde trabajar. Vicenta vuelve a desistir por voluntad propia pues no le gustan sus nuevos destinos.

Este trajín de idas y venidas le produce a Vicenta mal de nervios, por lo que acude a una consulta médica. Observa que la casa está en un completo desorden, que es achacado a las jaquecas que sufre la madre del facultativo y a la ausencia de la trabajadora del servicio doméstico que recientemente se despidió. Ella se ofrece para suplir la baja, a lo que el médico y su familia acceden. Vicenta se enamora del médico y éste a requerimiento de su padre le sigue el juego y comienza a seducirla, con el fin de mantener a la criada el mayor tiempo posible. Posteriormente, el médico, alentado por su conciencia confiesa a Vicenta el engaño amoroso que ha urdido su familia. Ésta airada abandona el hogar, pero posteriormente el médico se percata de haberse enamorado y deciden casarse.

Paralelamente a esta historia principal protagonizada por Vicenta, se escenifican las andanzas amorosas y engañadizas de su primo que seduce a 8 trabajadoras del servicio doméstico con falsas promesas de matrimonio. Les extrae ciertas cantidades de dinero, aprovechándose de la ilusión de éstas por la adquisición de una vivienda donde realizar la futura la vida conyugal de ambos. Finalmente es descubierto por todas ellas, que se unen para darle un ejemplar escarmiento.

Roberto Bodegas, a través del drama *Españolas en París*, cuenta la experiencia migratoria de la juventud española. El hilo conductor será la historia de una joven adolescente, que permitirá ilustrar el desenvolvimiento de toda una generación. La protagonista, de nombre Isabel García Laguna, emigra de Sigüenza a París donde le



espera Emilia, paisana que ya le ha buscado colocación de sirvienta en una familia. En el desarrollo de su oficio entra en contacto con otras trabajadoras del servicio doméstico españolas -Francisca, Dionisia-, con las que entablará una profunda amistad. Emilia llevaba 5 años en París colocada como empleada de hogar. Emigró en viaje de novios en compañía de un hombre casado de Sigüenza que le encandiló con el matrimonio civil en el país de la libertad. Finalmente le abandonó y se quedó sola en París, ya que al pueblo no podía volver por la fama perversa que recaería sobre ella. Emilia compaginaba su jornada laboral con flirteos amorosos poco corrientes. Buscaba hombres españoles con quienes iniciar una relación y ante los cuales se hacía pasar por adinerada francesa contratante de servidoras domésticas. En el transcurso de la película iniciará dos relaciones amorosas simultáneas, una con un economista llamado Fernando, y otra con Plácido, administrativo de una empresa española, ambos comprometidos sentimentalmente en España.

Entretanto Isabel inicia una relación de amistad con Manolo, un emigrante español que lleva dos años trabajando como chofer y criado en la misma casa que Emilia. Pese a las advertencias y la desaprobación de ésta, la amistad terminará desembocando en un embrollo amoroso que culminará con el embarazo de Isabel. Manolo, pese a tener novia formal en España, en un primer momento decide asumir su responsabilidad. Le propone como solución el abortar, pero Isabel se muestra dubitativa y en el último instante lo rechaza enérgicamente. Continúa con su embarazo de forma independiente y reconduce su amistad con Emilia, que abandonó el servicio doméstico para colocarse en una clínica veterinaria. A su vez Isabel cambia de profesión y se coloca como empleada de unos almacenes. Finalmente dará a luz a un hijo que le llamará como a su hermano, Andrés García Laguna.

## **Representación de las trabajadoras del servicio doméstico en el cine de los 60.**

Ambas películas destacan el origen emigrante e eminentemente rural de las trabajadoras del servicio doméstico. Tanto Vicenta como Isabel arriban a la capital desde sendos pueblos de provincia, y se les ve bastante perplejas ante su nuevo destino. Desconocen los nuevos ritmos de vida de las ciudades y muestran inicialmente dificultades de adaptación que pronto son superadas. El proceso migratorio de estas jóvenes no es individual y cuentan con intermediarios –primo de Vicenta y Emilia- que les facilitan la llegada y la inserción laboral.

Las protagonistas son jóvenes solteras con escasa cultura, lo que quedará patente en varias ocasiones a lo largo del desarrollo fílmico. Esta deficiencia formativa es asociada con frecuencia a la ignorancia, que en la película de Ozores es empleada como recurso cómico, no así en la película de Bodegas. Éste le otorga a la instrucción académica un valor capital y en ocasiones Isabel se lamenta de no haber estudiado. Aún así, a lo que a la educación se refiere, los modelos de género de la España franquista están muy presentes. La educación de las mujeres tiene poca importancia en el seno de las familias y se prima la de los hombres –«las mujeres al fin y al cabo con saber un poco, pero un hombre si no tiene estudios<sup>13</sup>»-. Así, en *Españolas en París* observamos como Isabel y su hermana se sacrifican trabajando para contribuir económicamente al sostenimiento de la familia y posibilitar los estudios superiores y universitarios de su único hermano varón Andrés. La promoción social de la familia se concentra en manos de los descendientes varones.

Esta ignorancia en la esfera cultural también es reflejada en la esfera profesional. En los primeros momentos, cuando entran en contacto con la familia a que van a servir, las trabajadoras del servicio doméstico son representadas como absolutas desconecedoras del oficio; también desconocen los modales y comportamientos básicos

---

<sup>13</sup> Frase entresacada de un diálogo de Isabel con Manolo.

exigidos por sus empleadores. En el caso de Vicenta es escenificado en la secuencia que planchando unos pantalones del señor termina quemándolos, y en un primer plano sirviendo la mesa. Por su parte la situación de Isabel requiere mayor complejidad de análisis, pues a la dificultad del idioma, se suma la diferencia tecnológica existente en la capital francesa respecto a España. Aun así, Roberto Bodegas cuestiona esta primera impresión de incapacidad profesional, y la achaca a la propia cosmovisión que tienen los empleadores sobre sus empleadas. En una escena en que se saltan los plomos, el cabeza de familia se mofa de Isabel porque se piensa que reza ante la sorpresa de quedarse sin electricidad, pero en realidad lo que está es pendiente de la cocción de unos huevos.

Pese a esta descualificación inicial, los dos personajes enseguida muestran su capacitación para el oficio. Ozores no repara en este proceso de aprendizaje, pero Bodegas sí. Éste lo asocia a la labor pedagógica ejercida por la empleadora, que muestra interés en formar a la empleada en los gustos y apetencias de los contratantes. Esta atención y apoyo sobre la empleada de hogar, según la película, es impulsado desde el falso paternalismo que busca el racionalismo económico, con intención de aumentar su productividad y disminuir los conflictos de clase.

Las trabajadoras del servicio doméstico son constantemente infantilizadas, a pesar de ser personas en edad de trabajar y ser económicamente independientes. Esta característica es extensible a todas las mujeres, y queda bien reflejada en la apreciación que el primo de Vicenta hace de ellas: «las mujeres no son mayores de edad hasta los 50». Tanto Vicenta como Isabel están bajo la tutela de una tercera persona –su primo y Emilia-, quien guiará todos sus actos y será responsable ante la familia de éstas. Esta característica hace que sean concebidas como personajes altamente corruptibles y fácilmente manipulables, especialmente ante las actitudes zalameras de los hombres.

Siguiendo los preceptos de la moral de la época, los varones son identificados como el mayor peligro que acecha a estas mujeres solteras y a su valor máspreciado, la virginidad. Tanto el primo de Vicenta como Manolo representan a dos personajes mujeriegos. Uno a largo de la película está envuelto en amoríos simultáneos con diferentes empleadas de hogar y camareras; al mismo tiempo figura como el valedor moral de Vicenta. La actuación de este personaje discurre en un ambiente cómico, que asume plenamente y sin crítica el comportamiento y los desmanes del “macho español” ante las despersonificadas sirvientas. Manolo a su vez engaña a Isabel y hace que pierda la virginidad con él. Roberto Bodegas, mediante la muy meditada simbología –la reproducción de la *Marsellesa* mientras transcurre la escena de cama que dejará embarazada a Isabel, la alusión de Emilia al matrimonio civil francés, besarse apasionadamente delante de un gendarme-, arremete contra los modelos de libertad moral, civil y sexual presentes en Francia por pervertir a la “mujer española”, crítica que llegará al paroxismo en la escena del aborto. Aún así reprueba ligeramente la actitud de Manolo, que al fin y a la postre es junto a Isabel el responsable directo de la “perversión”.

Ozores retrata una historia de amor romántico, donde la diferencia de clase no es óbice para que Vicenta obtenga la considerada meta de toda mujer, el matrimonio, como recompensa a su intachable moralidad. Este ideario está resumido en la frase que el médico le dedica: «Vicenta, tú has nacido para casarte». Este objetivo último asignado al género femenino estaba muy presente en la sociedad española y fuera de ella. Ozores va más allá y desprecia a las esposas que no encajan con el ideal de la domesticidad y sus funciones. Asume como normal que un hombre veje a su esposa e incluso la amenace por no saber realizar las tareas domésticas que exige el cuidado de una familia.

A diferencia de *Ozores*, *Bodegas* no sucumbe en el destino final y manifiesto de toda “mujer española”, el matrimonio. La protagonista rechaza el aborto enérgicamente y apuesta conscientemente por la condición de madre soltera, que le permitirá vivir con orgullo –registro de su hijo Andrés en la embajada española-, independencia, e incluso promocionar profesionalmente. Representa a la madre soltera como un ser realizado, modelo contrario al persistente todavía en algunos reductos de la sociedad española, ideario del cual Isabel era portadora pero que logra superar.

En estas películas existe una diferente exaltación de la españolidad. La representación de España como baluarte de la moralidad cristiana y femenina frente a las culturas lascivias extranjeras es un hecho constatado en ambas películas. En la película de *Ozores*, los hogares encabezados por cabezas de familia estadounidenses son hogares que contrastan con los españoles por su falta de moralidad. Sus esposas son identificadas como prostitutas o mujeres de buen vivir. Como dijera Camilo Alonso Vega, director de la Guardia Civil y ministro de Gobernación, «la mejor aportación que han hecho los americanos es limpiarnos de curritas los bares y los cabarets de Madrid, pues casi todas se casan con sargentos y soldados»<sup>14</sup>.

Este pensamiento era compartido por las tradicionales clases acaudaladas y aristocráticas, que rechazaban a estas nuevas familias pudientes de origen plebeyo y extranjero. Uno de los aspectos que ahondaba en esta marginación resultaba ser el mayor poder adquisitivo y la mayor facilidad de atracción de las trabajadoras del servicio doméstico, ya de por sí escasas. La imposible competencia con el poder de atracción de los dólares les irritaba profundamente y debían incurrir en otros aspectos, como el ataque moral y el desprestigio cultural presente en esta proyección, para rivalizar en la búsqueda de mano de obra. Así lo retrata *Ozores* en la secuencia en que *Engracia La Cajetilla*, ya esposa del militar americano, subraya la distinción de trato

---

<sup>14</sup> ESLAVA GALÁN, J.: *De la alpargata al seiscientos*, Barcelona, Editorial Planeta, 2010, p. 67.

ante Vicenta y enfatiza en su designación y reconocimiento como señora, «el señora que suene muy alto», para remarcar su dudosa categoría; o en aquella otra escena que hablando de China y la revolución de Mao, Engracia piensa en un gato. Ozores lo afronta desde el prisma cómico, pero no por ello deja de ser una crítica a los norteamericanos y sus esposas, denuncia muy presente en los artículos de opinión de los principales diarios de ámbito nacional, que se resume en la siguiente frase: «...No se donde vamos a llegar con esos americanos que les ofrecen el oro y el moro por no hacer nada...» (*Blanco y Negro*, 31-8-1957).

Como quedara dicho anteriormente, Roberto Bodegas también asociaba la españolidad con la defensa de la moralidad cristiana y femenina y sus prácticas religiosas. Así, las dos jóvenes sirvientas –Paca e Isabel- acuden a misa los domingos, en contraste con la actitud de Emilia que afrancesada en apariencia –se hace pasar por francesa- no cumple con los preceptos religiosos. Pero Roberto Bodegas también muestra retazos de exaltación patriótica desde el punto de vista de la emigración y su importancia económica. Tenemos una escena donde un emigrante español se encarama a un coche de marca gala y le empieza a recriminar que está hecho por él y que por tanto también tiene que ser español. Ilustra la idea de cómo el trabajo de los españoles contribuye al desarrollo y la riqueza de otros países, en menoscabo de su propia nación. Aunque también reconoce a través de las declaraciones del economista que los emigrantes contribuyen al desarrollo del país mediante la importancia de las divisas. Este patriotismo económico es contradictorio y encaja muy bien en la mentalidad del desarrollismo. Por un lado veía la emigración con recelo, pues en muchos casos se llevaba a los trabajadores más formados y los empleaba en puestos que no contribuían a su cualificación profesional -representado por las figuras de Manolo y Emilia, fresador en la Barreiros y administrativa respectivamente, y en París ambos servidores

domésticos-. Al hilo de esta desvalorización de la mano de obra española, que no depreciación pues cobraban más como sirvientes, hace una crítica de la ley francesa respecto al tratamiento de los trabajadores emigrantes, ya que son colocados en los peores puestos; pero por otro la emigración era una válvula de escape en momentos de desempleo creciente y su aportación resultaba clave para financiar la modernización del país y equilibrar la balanza de pagos. Finalizando con la representación de la emigración como manifestación patriótica, su repatriación es identificada en numerosas ocasiones con la felicidad y se opone a que nuevos españoles, el caso de la hermana de Isabel, inicien el mismo duro proceso de desplazamiento.

## **Conclusiones**

La representación de las trabajadoras del servicio doméstico presente en ambas películas está construida basándose en tópicos y son muy generalizadoras. Primeramente sólo escenifican el servicio doméstico tradicional representado por las trabajadoras internas, modalidad que estaba en claro retroceso en la España de los 60, frente a la proliferación de las interinas, que apenas son nombradas en una ocasión. Unido a ello, las trabajadoras del servicio doméstico que visionamos en estas películas son jóvenes, que concluyen su actividad cuando contraen nupcias. Esta imagen distorsiona los datos procedentes del Montepío del Servicio Doméstico, que en sus previsiones poco halagüeñas sobre la viabilidad de la entidad, subrayaban el cada día mayor peso y presencia de las trabajadoras mayores cercanas a la jubilación. Siguiendo con las uniformidades, muestran a las trabajadoras del servicio doméstico como personajes asistidos en la emigración y con poca iniciativa personal en este proceso. Esta clasificación contrasta con el interés que las autoridades tanto civiles como eclesiásticas mostraron por este colectivo, que según describían llegaban a las ciudades

desamparadas y sin ningún contacto que les facilitase la inserción en la vida y costumbres de la urbe. Ello demuestra que sí fueron agentes activos en la emigración, e incluso en ocasiones fueron las pioneras de este proceso que facilitó la posterior llegada a las ciudades de otros miembros de la familia<sup>15</sup>.

Otra de las representaciones apriorísticas que caracteriza al servicio doméstico en estas películas es su desconocimiento de la profesión al llegar al mundo urbano. Puede que en algunos casos fuese así, pero en otros se intentó poner remedio a esta descualificación profesional a través de la constitución en diferentes núcleos rurales de Escuelas de Hogar que las capacitarían para el trabajo. Además muchas de las mujeres dedicadas al servicio doméstico ya habían trabajado con anterioridad en el sector en sus respectivos pueblos o lugares de origen. La propia familia también actuaba como medio de aprendizaje de las tareas a desempeñar en el hogar, pues las hijas, sobre todo las mayores, tempranamente debían hacerse cargo de estos quehaceres -lavar, planchar, cuidar de los hermanos pequeños, etc.-. Más bien esta aparente descualificación proviniera de la difícil adaptación a los diferentes gustos de cada empleador, pues si no es incomprensible la rápida progresión de que hacen gala. Por otra parte, esta descualificación puede tener origen en la eterna cosmovisión que representa el mundo rural como un espacio atrasado e ignorante, que es contrapuesto al dinamismo de las ciudades, que en el desarrollismo franquista cobrará nuevo impulso.

Aparte de estas similitudes, estamos ante dos ideas o representaciones muy distintas del servicio doméstico. Ozores afronta su puesta en escena desde unos preceptos ideológicos propios de una parte de la burguesía y de la clase media que retratan la profesión desde un prisma externo; se trata de una mirada poco acorde con los cambios y el impulso modernizador de otra parte de las clases medias profesionales.

---

<sup>15</sup> BORDERÍAS, C.: «Las mujeres, autoras de sus trayectorias personales y familiares: a través del servicio doméstico», *Historia y Fuente Oral*, 6 (1991), pp. 105-121.



Pese a ser las principales protagonistas de los guiones, no reparan lo más mínimo en la vida y los problemas cotidianos de estas trabajadoras –quizá una comedia tampoco deba hacerlo-. Por el contrario sí se preocupa en escenificar la escasez de mano de obra en el sector y la dificultad que tienen los empleadores en encontrarla. Visión en concordancia con la idea que poseían ciertos sectores de la aristocracia y de la burguesía -visión del servicio doméstico más ligada a la vieja servidumbre que realmente a una actividad profesional de mujeres de clases populares-, que fueron incapaces de adaptarse a las nuevas modalidades del servicio doméstico, de las trabajadoras discontinúas o interinas, las cuales despreciaban. Éstos vaticinaban que el servicio doméstico tradicional estaba en proceso de extinción debido al desarrollo económico que estaba experimentando la sociedad española. Ozores va más allá e hiperboliza este pensamiento en numerosas ocasiones a lo largo de la película. Una de las secuencias que contribuye a reforzar este imaginario es aquella en la que una empleadora le usurpa la trabajadora del servicio doméstico a su amiga. Según *ABC* estas conductas eran propias de ciudades como Nueva York, pero peregrinas en la sociedad española. Aún así, Ozores persevera en esta idea cuando muestra cómo los empleadores con objeto de mantener a sus trabajadoras domésticas, terminan subordinándose a sus designios, incluso en una materia tan importante como el amor – el caso del médico que subordina sus sentimientos a los de su sirvienta-.

Para reforzar este pensamiento no duda en recurrir a la ironía. Comienza por un título retórico, *Cómo está el servicio*, que sentencia un juicio de opinión un tanto desfavorable de estas trabajadoras. Continúa con una introducción histórica basada en el materialismo histórico marxista, que contrasta hábilmente con una última imagen donde se aprecia a Vicenta fumando y hablando por teléfono con toda tranquilidad en la casa donde sirve y contrariando a la empleadora. Esta escena muestra una imagen donde las

trabajadoras asumen el control en las relaciones laborales y se imponen a las amas de casa, con intención de desmentir las voces que aún criticaban el servicio doméstico tradicional por considerarlo una subordinación humillante cercana a la esclavitud. En el desarrollo de la película los empleadores son presentados como víctimas que sufren los caprichos y veleidades de sus empleadas de hogar; ello queda constatado por las numerosas veces que Vicenta cambia de casa con diferentes pretextos estúpidos y el guiñón ironiza poniendo en sus labios la siguiente frase: «¡Qué difícil está el servicio!».

Ozores demuestra un gran desconocimiento de la profesión del servicio doméstico y sus trabajadoras, y las escenifica siguiendo los tópicos tradicionales todavía existentes. Su representación en la esfera pública vestidas de uniforme requiere una profunda reflexión que deja en evidencia lo insostenible del argumento de esta película. Representar en espacios públicos a las trabajadoras del servicio doméstico con su indumentaria profesional no encaja bien con las innumerables manifestaciones de estas trabajadoras en cuanto a avergonzarse de su profesión y la ocultación que hacían de ella. Esta puesta en escena podría valer para épocas pretéritas, pero no en el ocaso de la década de los sesenta. Otro aspecto que incurre en fallo y apuntala la idea de no profesión es su escaso juicio sobre la previsión social de las empleadas del servicio doméstico. En 1969, el único seguro social de las empleadas de hogar existente y obligatorio era el Montepío Nacional del Servicio Doméstico, al cual Vicenta estaba afiliada. Por consiguiente, el diálogo de Vicenta que aquí transcribimos, «que ganas tenía de servir en casa de un médico, así cada vez que me ponga enferma me saldrá gratis», está totalmente fuera de contexto, pues una vez afiliada, los servicios médicos eran totalmente gratuitos.

Por su parte, Roberto Bodegas, al contrario que Ozores, se preocupa del trasfondo social que acompaña a este periodo de la historia española y refleja el servicio

doméstico acudiendo a sus protagonistas y mostrando los problemas personales y emocionales de estas trabajadoras. Representa de manera intimista el drama social de la emigración que recae sobre estas empleadas, y es retratado como un proceso traumático. Esto, unido a una simbología muy cuidada, constituye una crítica consciente al régimen franquista que muestra los desequilibrios sociales del desarrollo económico y desmiente el discurso oficialista que hace de la progresión económica un gran triunfo de su política en todos los sentidos. Pone en evidencia las paradojas del desarrollo, que fuerza a la emigración a una parte de los españoles y origina la situación desesperada de otros que tienen que afrontarla por su cuenta y riesgo y fuera de los cauces legales del Instituto de Emigración Español. En este sentido también ilustra las miserias del desarrollo, pues existen familias, como la de Paca, que no perciben las mejoras que el régimen alardea haber conseguido. La incipiente sociedad de consumo queda al margen de estas familias, pues su escaso poder adquisitivo hace que desconozcan y valoren como un regalo apreciado la importación de café que hace Paca desde Francia. El símbolo meditado del café y su ausencia es importante porque fue un producto muy cotizado durante los largos años de posguerra<sup>16</sup>, y sitúa a estas clases sociales en un nivel similar, subrayando de nuevo los contrastes del “progreso” económico y social. Bodegas remata esta crítica con un símbolo de mucha importancia. A través del regalo de la obra de Ortega y Gasset “España Invertebrada” que hace el economista a Emilia, introduce un paralelismo entre la crisis social, política y económica de principios de siglo XX descrita por el filósofo y la situación de crisis que considera padece el régimen, contrariando nuevamente los postulados oficiales<sup>17</sup>.

Además introduce una idea muy importante al considerar el servicio doméstico como un sector destacado que contribuye al desarrollo del país. Reconoce la

---

<sup>16</sup> ESLAVA GALÁN, J.: *De la alpargata al seiscientos...*, *op. cit.*

<sup>17</sup> Para un estudio de la importancia de la iconografía en el análisis histórico de las imágenes es clave la aportación de BURKE, P.: *Visto y no visto...*, *op. cit.* pp. 43-57.

importancia que tienen este grupo de trabajadoras, ya que cada una con su trabajo aporta una cantidad de divisas necesarias para el equilibrio de la balanza económica de España, lo que sitúa a las mujeres como sujetos activos y claves del desarrollo.

En lo que a modelos de género se refiere, la proyección de Ozores reproduce los clásicos roles asignados a cada sexo, con lo que contribuye a perpetuar el ideal de la domesticidad femenina muy presente en la sociedad española. El objetivo final de toda mujer debe ser casarse y formar una familia, para dedicarse en cuerpo y alma al trabajo reproductivo y a las tareas del hogar. Sin embargo Bodegas comienza tímidamente a introducir un cambio en los valores de género asignados a cada sexo. Tanto Isabel, la protagonista, como su paisana Emilia, comienzan siendo portadoras de los valores tradicionales que recaen sobre las mujeres. Estas primeras caracterizaciones de los personajes irán deshaciéndose en el transcurso de la película. En este sentido Emilia romperá de una manera radical este modelo, y frente a la pasividad y la sumisión recomendada a las mujeres en cuestiones amorosas, ella llevará la iniciativa en sus múltiples relaciones. También dejará atrás las recomendaciones muy presentes de «ser chicas que no destaquen en la vestimenta y vayan sin pretensiones (...) porque la sencillez es lo que verdaderamente hace elegante y sin pretensiones a una mujer», pues el icono de la peluca es bastante clarividente. Bajo este modelo femenino tiene que renunciar a su nacionalidad y hacerse pasar por francesa, pues no encajaría bien con la idealizada idiosincrasia de las mujeres españolas. Como publicitara un anuncio sobre la película, esta actitud de Emilia era «el trasplante (...) a otra moral, a otra cultura, a otro concepto de vivir» (*ABC*, 8-2-1970); aún así, y frente al destino negativo que le auguraría la ideología del ángel del hogar, termina por cambiar de oficio y ascender socialmente, lo que le supone una liberación y un paso a su independencia.

Isabel también contravendrá los clichés atribuidos a las mujeres dentro de la tradición cultural católica española. Decide ser madre soltera y no se avergüenza por ello, al contrario, lo lleva con orgullo y quedará plasmado en la secuencia donde registra el nacimiento en la embajada española aun no siendo necesario. Esta concienciación de criar a su hijo sola no le impide promocionar social y profesionalmente y ser económicamente independiente. Esta progresión social nuevamente es reflejada mediante un símbolo: su hijo será registrado con el mismo nombre que su hermano, figura de la progresión social de la familia García Laguna.

Estos dos films son muy importantes en el análisis histórico, pues reflejan las distintas mentalidades existentes en una época determinada y sobre un hecho concreto. Como anticipamos anteriormente, el cine, junto a otras fuentes, es una herramienta eficaz que bajo un examen rigurosamente crítico puede arrojar conocimiento histórico, como así ha sido, y nos ayuda a comprender mejor el desenvolvimiento de una sociedad y las diferentes tendencias dentro de ella. Así, frente a pensamientos que comulgaban y no ponían en tela de juicio la cosmovisión de un régimen, identificados con las comedias landistas que estaban en sintonía con la despolitización propugnada por las altas esferas tecnócratas que deseaban una evolución hacia a una monarquía autoritaria, aparecieron otras expresiones que comenzaron a cuestionar la veracidad e idoneidad de esos modelos, socavando la unidad de pensamiento que intentó imponer el régimen antidemocrático y autoritario franquista sobre toda la sociedad.