

Del Génesis a Christian Dior. Tensiones y cambios en el matrimonio franquista a través del cine (1958-1963)

From Genesis to Christian Dior. Frictions and changes on Francoism marital relations through cinema (1958-1963)

Aintzane Rincón

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
aintzane.rincon@ehu.eus

Recibido el 28 de julio de 2018

Aceptado el 21 de julio de 2020

BIBLID [1134-6396(2020)27:2; 383-409]

<http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v27i2.7841>

RESUMEN

En el tránsito de los años cincuenta a los sesenta, y dentro del cambiante contexto del régimen franquista de la autarquía al consumo de masas, se dieron importantes transformaciones en el terreno de las relaciones de género que afectaron, también, a la institución matrimonial. El análisis de la película ‘Los derechos de la mujer’ (Sáenz de Heredia, 1963), centrada en las agitadas relaciones matrimoniales de María José y Juan, me servirá como eje argumental para el estudio de las tensiones y las resistencias que en aquellos años se produjeron en las formas de comprender la masculinidad y la feminidad y la relación conyugal entre ambas. Además, plantearé la posibilidad de que el relato de la ‘guerra de sexos’ pudo ser utilizado para responder a un estado de malestar incipiente al que más tarde se le daría un carácter colectivo y político en clave feminista.

Palabras clave: Matrimonio. Feminidad. Masculinidad. Franquismo. Sociedad de consumo de masas. Guerra de sexos. Cine popular.

ABSTRACT

In the transition from the fifties to the sixties and within the adaptation of the Franco dictatorship from the autarky to mass consumption, important transformations in the realm of gender relations arose. Those changes also affected the way marriage was understood. In this essay I will analyse the film ‘The rights of women’ (Sáenz de Heredia, 1963), which focuses on the troubled marital relations of Maria Jose and Juan. It will allow me to study the frictions and resistances that occurred in the ways of understanding masculinity, femininity and conjugal relationship. I also aim to raise the possibility that the narrative of the ‘battle of the sexes’ could have been used to respond to a state of discontent that later on would be given a collective, political and feminist nature.

Keywords: Marriage. Femininity. Masculinity. Francoism. Mass-consumer society. Battle of the sexes. Popular cinema.

SUMARIO

1.—Introducción. 2.—El mundo del derecho (divino) y del revés. 3.—La nueva feminidad *Dior*: modas, peluqueros y amor conyugal. 4.—¿Hombre o cónyuge? 5.—Conclusiones.

1.—Introducción

La formulación de la “guerra de los sexos” para hacer referencia a las discrepancias en el seno del matrimonio heterosexual, único posible en el contexto analizado, fue común a lo largo de todo el franquismo. Los argumentos supuestamente científicos que fundamentaban aquel enunciado venían a confirmar creencias culturales sobre las relaciones amorosas muy extendidas (Medina Domènech, 2013: 34). Este relato de la lucha entre sexos fue capaz de ofrecer explicaciones satisfactorias a las riñas o diferencias entre los novios o los esposos ayudando, además, a naturalizar y normalizar unas relaciones sentimentales basadas en la desigualdad y la jerarquía. Este enunciado de resonancias bélicas adquirió un renovado protagonismo en el contexto cambiante del paso de la década de los cincuenta a la de los sesenta, cuando se estaba produciendo una reformulación del sentido de la feminidad y de la masculinidad, así como de la relación entre ambos en el matrimonio¹. La citada guerra entre unos cuerpos contrarios se dejó sentir en el ámbito cultural y muy especialmente en el terreno cinematográfico.

Una lectura particular de la realidad cambiante de estos años constituyó el telón de fondo de las muy exitosas y populares *comedias románticas* del cine. Estas películas, envueltas en una estética de rabiosa actualidad, tuvieron como protagonistas a mujeres jóvenes que se desenvolvían en entornos de grandes ciudades y que, empleadas o estudiando, compartían un sueño: encontrar un hombre con quien casarse (Triana-Toribio, 2003: 76). Estas películas cumplieron un papel fundamental en la educación emocional de las mujeres, interviniendo activamente en la construcción de las expectativas femeninas con respecto a la idea del amor romántico². Los deseos de las muchachas de estos relatos eran satisfechos a través de la construcción de finales felices en boda. Así, estas historias de amor desarrollista

1. Las modas, el consumo de masas, la creciente difusión de modelos extranjeros y también las nuevas leyes que fueron aprobándose tuvieron un protagonismo crucial en la adaptación de los modelos de género de posguerra al nuevo contexto. Esta construcción del hogar desarrollista respondía a un particular acercamiento al modelo familiar occidental capitalista difundido internacionalmente tras la segunda guerra mundial, y cuyo referente paradigmático estaba representado por Estados Unidos (Nash, 2004: 161-163; Tyler May, 2008).

2. Como plantea Mercedes Arbaiza, el malestar y el sufrimiento producido por el desengaño con respecto a la promesa de la felicidad al comprobar la distancia entre las expectativas que estas películas ayudaron a crear y la cotidianeidad matrimonial, estarían en el centro de lo que más tarde el feminismo significó, con una gran capacidad interpeladora, en términos políticos (2018).

situaban el inicio de la felicidad en la unión matrimonial, para lo que había sido preciso superar la siempre latente “guerra de los sexos”. Fue igualmente común que este enfrentamiento estuviera representado por personajes femeninos envueltos en una modernidad —de valores y comportamientos— amenazante que resultaría domesticada por protagonistas masculinos que simbolizaban la fidelidad patriótica a unos valores ancestrales y a un rígido orden de género (Rincón, 2014: 197-230).

La película *Los derechos de la mujer* (José Luis Sáenz de Heredia, 1963), una adaptación cinematográfica de la obra de teatro homónima escrita en 1962 por Alfonso Paso³ y cuyo análisis me ocupará en las siguientes páginas, podría ser considerada como una versión peculiar del tipo de películas descritas. La singularidad del filme de Heredia reside en que arranca con la ceremonia donde las *comedias románticas* desarrollistas situaron el inicio de la felicidad: la de la boda, en este caso entre María José Fuentes y Juan Esquín. Rompiendo con los convencionalismos del momento, el relato se construyó como una historia centrada en los problemas surgidos en el seno del matrimonio. La película explicó las desavenencias matrimoniales situando su origen en la naturalizada tendencia de las mujeres por las extravagancias y ocurrencias. En el filme, el supuesto disparate de la protagonista estaba íntimamente ligado a los nuevos horizontes vitales que las reformas legales de 1958 y 1961 abrieron a las mujeres. Después de una lucha sin tregua entre una esposa díscola que se resistía a abandonar su profesión de abogada y un esposo decidido a imponer su autoridad, el desenlace venía de la mano de una reconciliación basada en la renuncia de María José Fuentes a su carrera profesional. La clausura feliz remitía al inicio fílmico de la unión sacra-

3. Las historias de Alfonso Paso (1926-1978), llevadas tanto a escenarios teatrales como a las pantallas de cine, alcanzaron una grandísima popularidad desde los años cincuenta. El dramaturgo madrileño llegó a tener, en 1968, siete obras en cartel en siete teatros de Madrid, con funciones de tarde y noche, y fue habitual que las localidades para ver sus funciones se agotaran durante meses. El dibujante y periodista Antonio Mingote llevó a una de sus viñetas esta omnipresencia de las obras de Paso; en ella un hombre repasaba la cartelera en la prensa y preguntaba a su compañera: “¿Qué prefieres para esta noche: cine o Alfonso Paso?” (*ABC*, 29/01/1960: 61). Por su lado, José Luis Sáenz de Heredia (1911-1992) fue uno de los directores de cine más importantes del franquismo, y entre su filmografía encontramos títulos tan importantes y dispares como *Raza* (1941) o *Franco, ese hombre* (1964) —ambas inscritas en lo que podríamos denominar como cine ideológico—, e *Historias de la radio* (1955) o *Pero... ¿en qué país vivimos?* (1967) —enmarcadas en lo que comprendemos como cine de evasión—. En el contexto desarrollista rodó un buen número de películas de gran éxito, entre las que destacaron las basadas en el esquema narrativo de la guerra entre los sexos en intersección con una lucha de elementos asociados con los nuevos tiempos contra valores ancestrales. La parte femenina encargada de dar cuerpo también a los elementos modernos en esta serie de películas de Heredia fue Concha Velasco —quien se encargó de representar a María José en la versión teatral de *Los derechos de la mujer*—, intérprete muy asociada en aquellos años con las novedades de aquel contexto cambiante. Más información sobre ambos creadores en: De Abajo De Pablo, 1996; Vizcaino Casas y Jordán, 1988; Puchau de Lecea, 2011: 7-28.

mental que, en su formulación, sustituyó la referencia al pacto del Génesis por la de la firma de alta costura de Christian Dior.

El conservadurismo de los creadores de esta historia, dos de los hombres más influyentes de la producción cultural popular del franquismo, quedó plasmado, como en el conjunto de sus trabajos, también en la historia de *Los derechos de la mujer*. A través del análisis del relato cinematográfico y teatral, indagaré en torno al modo en que, desde las posturas más resistentes a los cambios que se estaban produciendo, se articuló la idea de la eterna guerra entre sexos para explicar unos conflictos conyugales que tenían que ver con un contexto muy concreto en el que se estaban produciendo profundas transformaciones en las relaciones de género.

2.—*El mundo del derecho (divino) y del revés*

A principios de la década de los sesenta, la familia continuó constituyendo el eje vertebrador del orden social del franquismo. Sin embargo, la concepción de la misma como unidad reproductiva fue transformándose hacia una idea de unidad de consumo y de bienestar personal, con el soporte material del esposo y el soporte emocional de la esposa. Dentro de este proceso, tomando cada vez más distancia con la generación de posguerra, los modelos de género no encontraron ya su sentido en la causa patriótica y moral, sino que se justificaron y legitimaron fundamentalmente a partir de las ideas del bienestar material y de la felicidad individuales. Igualmente, el modelo conyugal basado en el orden *jerárquico del amor* —relaciones basadas en la desigualdad, en la obediencia a la autoridad patriarcal y en la jerarquía— fue dando paso a una forma de relación conyugal entendida como *comunidad del amor*, un vínculo más cercano a la negociación y basado en una mayor implicación emocional (Romo Parra, 2005: 104). Junto con este proceso, que acercó la concepción familiar franquista al modelo occidental y capitalista, se produjeron unos cambios legales que afectaban directamente a las mujeres en el terreno civil y laboral.

Todo este panorama de novedades generó tanto entusiasmo como grandes resistencias y recelos, según los casos⁴. Entre los sectores más conservadores, los cambios que tenían que ver con la situación jurídica de las mujeres en particular, se observaron como la materialización de una modernidad disolvente y destructora de la familia y como un ataque directo a las leyes de la naturaleza, la religión y la historia. En sintonía con esta visión, el filme *Los derechos de la mujer* dibujó un

4. Desde otros sectores del régimen más permeables a los cambios, las mujeres que se adhirieron a las nuevas posibilidades que les ofrecía aquel contexto representaron la punta de lanza del desarrollismo, del aperturismo y del progreso. De un lado y del otro, el cuerpo de las mujeres se convirtió en el espacio de lucha entre los significados de las diferentes visiones sobre el rumbo que tomaba el régimen dictatorial.

mundo puesto del revés, regido por unas leyes que daban cobertura a la caótica forma de actuar de las mujeres. La película de Heredia acercó al público la historia de María José Fuentes y Juan Esquín, una pareja de recién casados. La voluntad de la joven de seguir trabajando después de contraer matrimonio era vista por su esposo como una violación del derecho divino y de las leyes de la naturaleza. A partir del recurso de diferentes técnicas narrativas y visuales, entre las que destacaba la sátira y la ridiculización, el filme venía a transmitir un mensaje coincidente con la postura conservadora del protagonista. De hecho, si bien el humor puede ser utilizado en clave subversiva para poner en cuestión algunas certezas sociales, también, como en el caso que nos ocupa, puede funcionar a la inversa, como un mecanismo de poder con el que perpetuar las relaciones jerárquicas a través de la ridiculización de las alternativas amenazadoras⁵.

La película arrancaba con una sucesión de viñetas pictóricas del Génesis acompañadas de una *voz en off* masculina que hacía referencia al pacto entre “aquel primer hombre y aquella primera mujer”, en el que ambos se comprometieron, ella a cuidar “del fuego y de los hijos” y él a “mantener el hogar”. Igualmente ella ofrecía al compañero “descanso y compañía” cuando él regresara “cansado de la lucha” (0:02:05-0:02:39). A continuación, la cámara se acercó al acto de casamiento católico entre María José y Juan, momento en el que comenzaban los problemas planteados por la protagonista, que ponían en riesgo el pacto inmemorial del Génesis. De hecho, fue en el transcurso de la ceremonia cuando Ortiz, el secretario de la joven abogada, informaba a la novia de un contratiempo laboral que le obligaba a retrasar los planes de la luna de miel. Ante semejante situación Juan no tardó en señalar la necesidad de que María José dejara su empleo, algo que para ella no parecía una opción a considerar en ningún caso. Esta actitud de la protagonista chocaba con la educación sentimental franquista de las mujeres según la cual la noche de bodas era un momento clave en sus vidas, símbolo de entrega total al hombre. La opción de la joven de priorizar su dedicación al trabajo frente al esposo formaba parte de la gramática del exceso que imperó en todo el relato. Situaciones igualmente inverosímiles para aquel entonces presidieron la historia de *Los derechos de la mujer* en una estructura narrativa que pretendía situar en el terreno de la hilaridad, para descartar las posibilidades de identificación, toda opción alejada de una feminidad dedicada al hogar, al esposo y a la prole.

En todo caso, la actitud de María José se mostraba, a la vez, como la expresión más radical de una tendencia propia de la naturaleza femenina de sacar a los hombres de sus casillas. De este modo, el relato enmarcaba el encarnizado conflicto matrimonial en términos de la naturalizada guerra entre los sexos. De

5. Podría ser aplicable a este contexto la aseveración que realiza la socióloga Uxo Anduaga Berrotarán a propósito de la construcción de las identidades nacionales, de que “el humor logra edificar murallas de seguridad ante la amenaza” de lo extraño (2011: 32).

acuerdo con la visión trasladada por la película, el contexto de transformaciones que estaban teniendo lugar entre finales de los años cincuenta y principios de los sesenta parecía el escenario propicio para el libre desarrollo de los caprichos y desvaríos de las mujeres. Entre los cambios que fueron produciéndose en estos años de la dictadura fueron particularmente importantes aquellos que se dieron en el terreno legal. Durante el octavo gobierno de la dictadura de Franco (1957-1962), se promulgaron la Ley de 24 de abril de 1958 que reformó el Código Civil de 1889, y la Ley de 22 de julio de 1961 que modificó las limitaciones laborales que estipulaba el Fuero del Trabajo de 1938 para las mujeres. A partir de la fidelidad a los orígenes se imponía la necesidad de mirar al futuro, lo que hacía preciso suprimir, como se indicaba en la ley de 1961, “restricciones y discriminaciones basadas en situaciones sociológicas que pertenecen al pasado” (BOE, 24/07/1961: 11004)⁶.

Las dos leyes citadas adquirieron un protagonismo particular a lo largo de la trama narrativa dirigida por Heredia. El relato ofreció una visión entre apocalíptica y burlesca de lo que significaba la sustitución de la categoría de “casa del marido” por “domicilio conyugal” que introdujo la reforma de 1958 del Código Civil. El cambio de la palabra “marido” a “cónyuge” era planteado como un invento propio de los tiempos modernos y, desde el humor, advertía de su efecto disolvente de las esencias —en este caso la de la diferencia sexual—. En términos semejantes se proyectó la idea de las consecuencias que pudiera tener la Ley de 1961 que reconocía “a la mujer los mismos derechos que al varón” para trabajar (BOE, 24/07/1961: 11004). Hay que subrayar que, a pesar del distorsionado escenario que trazó la película *Los derechos de la mujer*, la autoridad que dentro del matrimonio se le atribuía al esposo quedó salvaguardada en las nuevas leyes. De hecho, ambas reformas insistieron en que la institución matrimonial “exige una potestad de dirección que la naturaleza, la Religión y la Historia atribuyen al marido” (BOE, 25/04/1958: 732; BOE, 24/07/1961: 1104). Igualmente, la familia, definida por el Fuero de los Españoles como una “institución natural y fundamento de la sociedad con derechos y deberes anteriores y superiores a toda Ley humana positiva” (BOE, 18/07/1945: cap. II, art. 22: 359), no resultaría amenazada.

A pesar de los importantes límites que persistieron y de las dificultades que tuvieron las leyes para ser ejecutadas, la aprobación de éstas dio un impulso al tímido ensanchamiento de los horizontes y del campo de posibilidades vitales que se abrieron para las mujeres. El personaje de María José sería representativo de la

6. La Sección Femenina, haciendo uso de su privilegiada posición para el ejercicio de la acción política, fue la principal impulsora de estas reformas legales en un intento, también, de mostrarse acorde a los nuevos tiempos y de conectar o dialogar de forma más directa con sus contemporáneas. Sobre la gestación y las razones que impulsaron la aprobación del Código Civil de 1958 y la Ley de 1961: Ruiz Franco, 2016, 2007, 1997 y 1995; Valiente Fernández, 1998 y 1997; Pando Ballesteros, 2001; Martínez Quinteiro y Pando Ballesteros, 2003; Folguera, 1993; Richmond, 2004: 87-88 y 171-172; Ofer, 2006: 219-240; Barrachina, 1991: 211-217.

actitud entusiasta por las expectativas abiertas; Juan, su esposo, dio cuerpo a una masculinidad que veía su propia supervivencia amenazada por las perspectivas que se les presentaron a las mujeres. La película dibujó este adverso escenario para los hombres ofreciendo una mirada muy desenfocada del novedoso marco legal. Así se trasladaba la idea de que las mujeres gozaban de cobertura legal para ejercer un poder inusitado con el que, respondiendo a su tendencia natural, poner el mundo —masculino— patas arriba. En este sentido, la batalla librada entre María José y Juan era tan solo una más del eterno enfrentamiento entre sexos. El propio Alfonso Paso definió la historia que ideó como:

El relato burlesco, a veces en tiempo de farsa, a veces en tiempo de comedia, de la feroz lucha por el mando entablada entre un hombre y una mujer que se quieren. (...) En el fondo de todo amor entre hombre y mujer está latiendo lo que se ha descrito magistralmente como ‘La guerra secreta de los sexos’. Todo amor entre hombre y mujer es una pequeña o una gran batalla que a veces se mantiene durante todo un matrimonio (Paso, 1962: 5).

Como vemos en la cita, el dramaturgo hacía referencia a la obra de María Laffitte, *La secreta guerra de los sexos*, que para aquel entonces andaba por su tercera edición de 1958. En su obra, la autora asumió la diferente naturaleza de los cuerpos sexuados pero defendió la maleabilidad de los códigos de feminidad y de masculinidad atribuidos a los mismos y que en aquel contexto se entendían aún en términos muy rígidos. En esta línea, se lamentó de que cuando una mujer no se ajustaba a las expectativas dictadas socialmente y sobresalía en inteligencia “se comenta *sotto voce* la sospecha de una posible inversión sexual, al menos en el aspecto psíquico” (Laffitte, 1958: 19). Ante el panorama descrito, y si había que asumir que “la inteligencia es patrimonio masculino”, la autora se rebelaba y no veía otra salida: “Parezcámonos —escribió— al sexo inteligente (...) y desertemos del nuestro, dentro del cual no podemos ni discurrir ni actuar” (Laffitte, 1958: 81)⁷. El personaje filmico de María José estaba construido, precisamente, a partir de la caricaturización de las palabras citadas. Si algunas voces respondieron y desacreditaron las ideas de la autora andaluza desde el incuestionable terreno de la ciencia (Domènech, 2013: 174), Paso y Heredia lo hicieron desde el no menos importante y eficaz ámbito de la cultura popular.

Más allá del grado de elocuencia que pudo lograr el planteamiento del autor y del director madrileños, la versión teatral y cinematográfica de *Los derechos de la mujer* acercaron al gran público un debate que se estaba produciendo en ámbitos intelectuales relativamente reducidos y cuyo alcance sería más limitado. En el

7. Sobre la obra, trayectoria e impacto social de las obras de María Laffitte, conocida también como María Campo Alange: Nielfa Cristóbal, 2003, 2002a y 2002b; Salas Larrazábal, 2002: 163-181; Medina Domènech, 2013: 145-199.

contexto de finales de la década de los cincuenta el panorama franquista no permitía que ciertas cuestiones como las planteadas por María Laffitte trascendieran a círculos amplios de opinión (Nielfa Cristóbal, 2002a: 157). En este sentido, la historia ideada por Paso, aun pretendiendo desacreditar la propuesta de la autora sevillana, estaba, a la vez, llevando aquel debate a un público de masas⁸. Además, para invalidar la tesis de Laffitte necesitó materializarla, por lo que, aun en forma de esperpéntico y caótico mundo al revés, las pantallas de cine y los escenarios de teatro dieron vida a la idea de permeabilidad de roles que aquella sugería. La sola representación de aquella (im)posibilidad pudo otorgarle, a la postre, cierta viabilidad, aunque tan solo fuera en el terreno de la imaginación —en la que “las categorías normales de orden y jerarquía no parecen tan abrumadoramente inevitables” (Scott, 1990: 238)—.

La guerra entre María José Fuentes y Juan Esquín, en lo que parecía una clara evocación tergiversada de las propuestas de Laffitte, tomó forma de una paródica inversión de roles que adquirió diversas formas simbólicas. Uno de los elementos más significativos en este sentido fue el de las camas separadas del dormitorio de la pareja —cuya presencia aumentó en la cinematografía de los años sesenta—. Las dos camas representaron ausencia de amor, frialdad y distanciamiento en la pareja y también anticoncepción. Esta decoración había sido una ocurrencia de María José, algo que la situó en un terreno alejado del universo de la sentimentalidad que le correspondería por su sexo. En un sentido semejante, se presentó la apariencia de la joven abogada vistiendo un pijama “de caballero” y con gafas: el primer elemento la des-erotizó y el segundo la intelectualizó, situándola ambos, en todo caso, en el terreno del sexo opuesto y en las antípodas del deseo del hombre heterosexual. La profesión de abogada de la protagonista apareció como paradigma de la masculinización encarnada por María José (Louis, 2012: 87-88). Todos estos ingredientes dieron forma a una mujer de autonomía y modernidad excesivos y la convertían en un ser anti-natura. Otros dos elementos relacionados con la supuesta naturaleza femenina más íntima trabajaron con particular contundencia a la hora de esculpir la anatomía de un ser anómalo. Me refiero a la jactancia de la protagonista de no haber llorado jamás (0:46:00-0:46:52), o su preferencia por acostarse con el Código Civil antes que con su esposo en la noche de bodas. Como se indicaba en la obra de teatro, parecía “como si todas las dioptrías que le produjo la carrera le pesaran en los sentimientos” (Paso, 1962: 56).

La reacción de Juan Esquín fue la de rematar aquel mundo “patas arriba”. El protagonista pretendería hacer rectificar en sus intenciones a María José poniéndole ante el reverso de lo que él comprendía como un disparate que ella comenzó. De

8. La obra de teatro tampoco pasó desapercibida y, tal y como ha apuntado la experta Gloria Nielfa Cristóbal, suscitó cierta polémica en el terreno más, digamos, intelectual y/o académico (2003: 280).

modo que, si ella optaba por trabajar fuera del hogar y ejercer la abogacía desatendiendo sus labores domésticas, entonces, Juan renunciaba a su empleo para ocupar el lugar de la esposa. Un breve episodio simbolizó el mundo al revés que estaría construyendo el joven matrimonio a través de la proyección de una casa de locos en la que sucedían todo tipo de cosas paranormales. Me refiero a la escena en la que Arcadia, la empleada de hogar, indicaba a Juan una cuestión insólita, *sobrenatural*: al enchufar la aspiradora a la corriente, ésta, en lugar de aspirar, emitía la señal de Radio Nacional de España (0:56:06-0:59:25). Este episodio, como el conjunto del filme, trataría de equiparar esta inverosímil cuestión con la situación creada en aquel hogar, dando a entender que la actitud de la protagonista era tan absurda e imposible como la de escuchar la radio a través de una aspiradora. Como plantea el antropólogo James C. Scott, el efecto de esta imagen de mundo al revés “consistiría en descartar simbólicamente cualquier cambio radical de la jerarquía social” (1990: 240).

Ninguna de las estrategias planeadas e ideadas por Juan surtieron efecto hasta que, finalmente, en un episodio de cólera decidía abandonar a María José. La operatividad de la clausura narrativa de *Los derechos de la mujer* se entiende mejor teniendo en cuenta que, en aquellos años, la idea del matrimonio y la construcción de un hogar siguió siendo uno de los objetivos más importantes en la vida de las mujeres. La sentimentalidad matrimonial continuó gozando de una gran fortaleza y ejerciendo una importante operatividad en la construcción de la subjetividad de ellas. En contraposición, el vacío vital con el que se asociaba la soledad —en términos matrimoniales— representó una posibilidad observada con miedo (Romo Parra, 2005: 103). Más que todos los argumentos en relación a los derechos y deberes de unos y otras, fue la amenaza del abandono por el esposo la que logró domesticar la rebeldía de María José permitiendo la restauración del orden y la construcción del final feliz. Así, ante la posibilidad de un futuro en soledad, la protagonista cambiaba repentinamente de actitud, como *embriagada* de un nuevo yo⁹. La joven renunció a su carrera para, respondiendo al mandato de la naturaleza, prometer a su esposo que “viviré solo para ti y para nuestros hijos”. Este desenlace se produjo en una clausura llena de simbolismo que daba comienzo con una persecución automovilística de la protagonista a su esposo. El exceso de velocidad de la joven provocaba el alto y sanción de un agente de tráfico. La joven abogada reconoció al guardia que habían sido sus códigos legales los culpables de que “yo me salte el código” de circulación, y prosiguió: “No estoy dispuesta a que ni sus códigos [de usted], ni los míos, ni el propio Justiniano me enreden más la vida y me hagan desgraciada” (1:29:20-1:30:35). La determinada, exitosa

9. En la versión teatral la protagonista renuncia a su carrera en un contexto de repentina y total embriaguez a base de whisky (Paso, 1962: 72-78).

y resolutiva abogada actuaba ahora respondiendo a las expectativas de Juan y del propio régimen, mostrándose indefensa y necesitada de la protección de su esposo.

Tras un desarrollo narrativo en el que María José ponía en riesgo el pacto inmemorial de la Creación, el final feliz de *Los derechos de la mujer* venía de la mano de una suerte de actualización de aquel trato inicial. La historia de la pareja no quedaba reducida, sin embargo, a una reinstauración del discurso franquista más tradicional, no se trataba de un regreso mimético a los orígenes dictados por el Génesis. Al salir al rescate de su esposa, Juan recurrió a un juego de palabras que, aunque en la práctica venía a reafirmar los roles sexuales y destino matrimonial tradicionales, estaba incorporando elementos novedosos que es necesario destacar. El protagonista defendió a su esposa ante el agente aludiendo a que “estaba nerviosa y las mujeres ya sabe... no toman muy en serio eso de las leyes y de los códigos. Viven en su mundo de peluqueros y modistas y no admiten más código que el de Christian Dior” (1:31:09-1:31:19). Un último diálogo entre los protagonistas reconciliados remataba aquel final feliz elaborado con unos mimbres que remitían al inicio bíblico. Dirigiéndose ambos al coche, María José se sentaba en el asiento del copiloto aseverando que, tal y como habían acordado, “el volante [queda] en tus manos”. En una paráfrasis del pacto matrimonial católico versionado a partir de unos códigos motorizados, Juan aceptaba “ser tu chófer y llevarte siempre donde tú quieras”. Se trataba de una conversación en clave de negociación en la que se revalidaba la renuncia y definitiva domesticación del personaje rebelde que pedía ir a casa. Entonces sí, el obediente esposo respondía con un “¡A la orden, señora!”¹⁰.

El filme concluía, así, con una ratificación actualizada de la palabra dada en la Iglesia. Se producía una reafirmación de las leyes naturales sobre las leyes humanas a partir de una narrativa que adaptaba los códigos dictados por el mandato más clásico a los nuevos códigos de la sociedad del consumo. La escenografía y los símbolos como el volante del automóvil y la firma Christian Dior, encajaban en la dirección en clave consumista que estaba tomando la institución matrimonial en el nuevo contexto (Morcillo Gómez, 2015: 115-187)¹¹. Estos dispositivos asociados a la cultura del progreso y del consumo de masas y su representación sexualizada venían a ratificar la división natural de los cuerpos y el modelo familiar tradicional presentado, eso sí, como el resultado de un acuerdo negociado y revestido de elementos muy actuales.

10. Este simbólico final que incorporó elementos propios y muy significativos del contexto desarrollista, corresponde al relato cinematográfico y está ausente en la obra de teatro. En esta última la protagonista renuncia a su carrera y se entrega sin condiciones a su esposo en un estado de total embriaguez. Considero que el cierre de obra de teatro pudo resultar algo más frágil que la de la historia filmada.

11. Para un estudio sobre la historia del matrimonio en el contexto occidental: Yalom, 2003: 391-420 y Coontz, 2006: 301-343.

3.—*La nueva feminidad Dior: modas, peluqueros y amor conyugal*

La referencia, al final del filme de Heredia, al diseñador de moda femenina Christian Dior nos conduce a pensar en el estilo “New Look”, uno de los símbolos más representativos del modelo de feminidad renovada, el de la *feliz madre y ama de casa*, que se desarrolló y asentó con gran eficacia en el mundo occidental durante la segunda posguerra mundial. A partir de los conjuntos que el modisto francés confeccionó para la colección de invierno de 1947, se popularizó aquel nuevo estilo o *new look* femenino que, en el tránsito hacia un modelo de sociedad de consumo, llegó también, con particularidades, a nuestro contexto. Se trataba de unos atuendos que daban a la figura de las mujeres un aspecto estilizado, conocido también como de “reloj de arena” (Morcillo Gómez, 2015: 350). Aquellos figurines de faldas largas y amplios vuelos, cintura estrecha y senos voluptuosos, pusieron de moda, internacionalmente, una renovada anatomía femenina de importante significado político: por un lado, dio inicio a una tendencia de hiper-feminización de un cuerpo cada vez más erotizado y alejado de su significado maternal y que reaccionaba a las anatomías rectas de anteriores años (Coleman, 1995: 10; Lázaro, 2015: 102)¹²; por otro lado, coincidió con una renovada llamada de regreso al hogar y a la domesticidad.

Este referente del mundo occidental afectó al perfil de la feminidad ofrecido por el final restaurador de *Los derechos de la mujer*. La idea de la domesticidad y de una feminidad definida por el cuidado a los demás no resultaba extraña ni novedosa. Pero en el contexto desarrollista, este ideal se alejaría de los parámetros más patrióticos para entenderse en relación con la felicidad y el bienestar individuales. Distintos dispositivos culturales, y particularmente el cine, trabajaron de forma muy activa en la consolidación y esencialización de este modelo que situaba a las mujeres en el hogar y dedicadas a su esposo e hijos. El carácter consumista de las mujeres y una mayor erotización de sus cuerpos, elementos que resultarían también novedosos en el contexto franquista, trabajaron en el fortalecimiento de este renovado ideal doméstico (Morcillo Gómez, 2015: 346-360; Muñoz Ruiz, 2004: 455)¹³.

12. En esta misma tendencia reaccionaria —anti *garçonne*— del *new look* podrían encajar los modelos hiper-feminizados del *pin-up* analizados por Mercedes Expósito García (2016: 359-396).

13. Desde finales de los años cincuenta, el cine popular fue muy activo a la hora de ofrecer modelos de referencia en este sentido. Los figurines de aquellos años, como por ejemplo Sara Montiel, Carmen Sevilla o la jovencísima Concha Velasco, aparecían también como metáfora de un país en pleno desarrollo capitalista: dotadas generosamente en belleza y curvas, sus cuerpos eran evocativos del optimismo y el bienestar material del que presumía el régimen —particularmente en el contexto de cambio de década, de los cincuenta a los sesenta—. En términos políticos similares sitúa Bárbara J. Coleman la representación cultural norteamericana de los pechos en el contexto de la Guerra Fría (1995: 3-29).

La difusión de este modelo de mujer se produjo, como vengo señalando, en un contexto de cambios y de una reformulación legal que facilitó el desarrollo de nuevas expectativas de vida para las mujeres. Símbolo del nuevo escenario fueron las posibilidades abiertas en el terreno laboral. La presencia en el cine de mujeres jóvenes —solteras— empleadas creció considerablemente desde la segunda mitad de la década de los cincuenta. Esta situación laboral era presentada, en todo caso, como circunstancial y superficial en sus vidas, ya que su objetivo vital lo constituiría la construcción de la familia. Sin embargo, para las mujeres de aquellos años el empleo comenzó a percibirse, paulatinamente y de forma desigual, no simplemente como complementario al del marido, sino como un camino por el que satisfacer sus aspiraciones profesionales. Este era, precisamente, el caso de María José, que se resistió a abandonar su carrera profesional y que, como hemos visto, provocaba el caos matrimonial y doméstico. A pesar de la negativa de la protagonista “a renunciar a una carrera que hice con toda la ilusión” (0:16:00-0:17:00), finalmente la joven abogada cedía ante su esposo.

En la película de Heredia diferentes argumentos, de eficacia desigual, tratarían de persuadir en sus intenciones a la rebelde protagonista. Por un lado, estarían los valores espirituales que, en aquellos primeros años sesenta, lucharían por continuar manteniendo su hegemonía en un contexto cada vez más desfavorable para ello. No en vano, diferentes episodios de la película aparecieron como representativos de cómo aquellos referentes iban quedándose, de algún modo, relegados a un segundo plano. El episodio con el que arrancó la película es un ejemplo de ello. En esta escena un eclesiástico ofrecía un tedioso sermón, provocando que la cámara, empatizando con el público cinematográfico, se acercara a una más interesante conversación entre los asistentes. Por otro lado, la versión exagerada de *La perfecta casada* de Fray Luis de León que encarnó el protagonista —como parte de un disfraz que interpretó en su estrategia de chantaje a María José—, resultaba extemporánea y *demodé* incluso para ella. Esta idea quedaba subrayada en una conversación entre el protagonista y su suegra. En un intento de esta última por comprobar la masculinidad de su yerno, se mostraba sorprendida cuando Juan decía sentirse preocupado por ser decente. Esta cuestión era algo que, a ojos de la madre, “ya no le preocupa a nadie” (0:32:32-0:34:54). Igualmente ridiculizada en su mojigatería pasada de moda resultaba la silueta de la mujer asesinada por su marido, un hombre de cuya defensa se encargó la protagonista. En un tono de voz que la caricaturizaba, la difunta era descrita como una mujer que “encarnaba las virtudes tradicionales de la mujer española, sumisa y obediente al marido y *desentendida de todo lo que no fuera la consagración al hogar*” (0:54:41-0:56:06)¹⁴.

14. Como se verá, la parte final de la intervención del asesino —subrayada por la autora— será, a la postre, la que esté llamada a perdurar en el nuevo contexto como parte esencial de la feminidad renovada.

Las representaciones descritas eran la versión cómica de algo que parecía cosa del pasado. Como señalaba la propia protagonista a su esposo cuando éste le recordaba la letra de la Epístola en relación a los deberes de las esposas, “[eso] está escrito hace muchos siglos” (0:10:46-0:11:36). En la España de los sesenta, estas llamadas quedarían ya relegadas a constituir un discurso paralelo y en declive de la identidad femenina, y, en cualquier caso, un imaginario de mujer muy asociado al pasado.

En las antípodas del anticuado referente descrito, se situaba el caótico modelo encarnado por la indómita esposa. Ambos extremos lograban situar las expectativas de género de Juan en un término medio, en el de la sensatez, alcanzando así una mayor eficacia interpeladora. El cuerpo que respondería a los deseos del esposo era presentado como el resultado de una combinación de elementos entendidos como del pasado con ingredientes que parecían novedosos. Era este el modelo que logró desactivar el desafío planteado por María José y el que estaría dirigido a interpelar también a las espectadoras. Uno de los elementos clave de este referente lo constituyó el cuerpo sexuado de la joven, en términos esencialistas y eróticos.

La anatomía de la prestigiosa abogada trabajó de modo muy activo contra sus propias aspiraciones profesionales a lo largo de todo el metraje. Por ejemplo, al inicio del filme, en el episodio de la ceremonia de unión entre los protagonistas, la cámara se acercó a una conversación que tenía lugar entre los asistentes. Uno de ellos se mostraba contrariado porque “el famoso abogado” —a quien confundió con José Fuentes— fuera la novia. Aclarada la confusión, el invitado excusaba su error argumentando que “parece extraño que un criminalista (...) sea una muchacha tan, tan” bella (0:02:39-0:05:35). La profesión —especializada y de administración de la justicia— y su cuerpo aparecían, desde el inicio, como incongruentes. Otro episodio destacado en el que su cuerpo limitaba toda posibilidad de ver a María José como abogada fue aquel en el que, reunida con su defendido, éste mandó a la joven “a zurcir y a barrer en casa, que es donde hacen falta las mujeres”. El cliente de María José, acusado de asesinar, entre otros, a su esposa, renunciaba así a los servicios de la protagonista porque, aseguraba, “esto [los crímenes] son cosas de hombres” y, por tanto, se defendería mejor él solo (0:49:01-0:51:20). La decisión de su esposo de renunciar a su empleo para dedicarse al cuidado de la casa como un modo de visibilizar el absurdo de la postura de María José formaba parte de esta estrategia. La ridiculización de la actitud de la protagonista se articuló, así, de múltiples formas: desde el paternalismo y la objetualización (el invitado), desde el desprecio más absoluto y explícito (el defendido) o desde el chantaje (el esposo). Todas eran reacciones basadas en una visión de absoluta incompatibilidad entre el sexo de la protagonista y la función laboral fuera del hogar. Este punto de vista según el cual, a pesar de los cambios que se fueron produciendo, el trabajo extradoméstico de las mujeres casadas quedaba en un segundo plano con respecto a sus tareas como ama de casa, continuó siendo mayoritario (De Dios Fernández, 2018: 195-208). En este sentido, y sin descartar la posibilidad de que, entre las clases medias y altas, la postura de María José pudiera haber estado presente —aunque tan

solo fuera en el terreno de la imaginación—, aún a comienzos de los años setenta, en un porcentaje considerablemente mayoritario, la sociedad española consideraba negativo que las mujeres continuaran trabajando después del matrimonio (Valiente Fernández, 1998: 45-65).

Arcadia, la empleada de hogar, cumplió, sin pretenderlo, una contradictoria función en este sentido relacionado con las posibilidades laborales de las mujeres. La presencia de este personaje ayudó a consolidar la idea de que las mujeres eran seres naturalmente destinados a desempeñar las tareas domésticas. Sin embargo, una suerte de clasismo paternalista hizo de ella un personaje entrañable pero fundamentalmente cómico, no destinado a la identificación. De hecho, la realización de las tareas del hogar definía al modelo del *ama de casa moderna* cuando estas eran labores realizadas en el entorno familiar, como parte de su entrega y amor, y fuera de los circuitos del mercado¹⁵. En uno de los episodios en los que María José expresó de forma contundente su protesta y oposición hacia las exigencias de su esposo, la joven equiparó la domesticidad con la esclavitud y acusó a Juan, a quien también comparó con un amo, de que “¡La mujer que tú concibes es una esclava!” (0:45:02-0:46:52). En términos similares comenzarían a expresarse, en aquellos años, algunos anuncios publicitarios como aquel en el que podía verse una figura femenina con las manos atadas con cadenas y acompañada por un eslogan que animaba a las mujeres a comprar electrodomésticos *Iberland* del siguiente modo: “No sea esclava... Libérese definitivamente con modernísimos aparatos *Iberland*” (*ABC*, 12/04/1958: 7). La referencia de la marca de electrodomésticos a las cadenas o la de María José a la esclavitud, nos sugiere pensar en experiencias aún sin nombre, aún no articuladas en la clave colectiva y feminista como sí sucedería años más tarde¹⁶.

15. El hecho de que fueran, comúnmente, mujeres alejadas de los cánones de belleza que se estaban imponiendo en aquel momento, las encargadas de representar a los personajes de empleadas domésticas del cine, trataría de desechar cualquier posibilidad de identificación con ellas y, particularmente, con su situación en el mercado laboral.

16. En el proceso de enunciar este estado emocional en clave colectiva y política —que daría paso a la identificación de la “opresión doméstica” por parte del movimiento feminista de segunda ola de los años setenta— la popular obra de la norteamericana Betty Friedan, *The Feminine Mystique* (1963) tuvo, en nuestro contexto como en otros países occidentales, una considerable repercusión. La obra, publicada en español en 1965 como *La mística de la feminidad*, se centró en la situación de las mujeres de clase media y alta de Estados Unidos explicando, de forma accesible, el descontento relacionado con la domesticidad, con el modelo de *la feliz madre y ama de casa* que había servido de referente en todo el contexto occidental de las sociedades capitalistas. Aquella obra fue fundamental —y adquirió un carácter revelador— en el camino que daría paso a la politización, desde una narrativa feminista, de este tipo de experiencia emocional que, en el caso de la película que nos ocupa, Paso y Heredia habían identificado y explicado dentro del marco interpretativo de la naturaleza femenina y de la “guerra de los sexos”.

Como ya he señalado más arriba, la erotización del cuerpo de las mujeres, que sí resultaba más novedosa en el contexto franquista, jugó un papel importante en *Los derechos de la mujer*. En particular, las piernas de la joven abogada adquirieron un significado político de primer orden. Esta parte del cuerpo de María José entró activamente en escena con la presencia de Carmen, una prostituta cuyo verdadero nombre era el de Angelita. La protagonista contrató los servicios de la joven natural de Ávila para poner a su esposo un cebo y sorprenderle *in fraganti* en adulterio para, así, poder “empapelarlo”. En el desarrollo del diálogo entre las dos mujeres preparando el escenario, Carmen, buena conocedora de los esposos, recomendó a su clienta que utilizara sus piernas y sus encantos naturales con inteligencia y astucia para mantener a su esposo al lado. A la respuesta de María José de que “lo único que me interesa que admiren es mi inteligencia”, la joven de provincias ofrecía la siguiente versión de lo que era, en palabras de Paso (1962: 6), la idea fundamental de *Los derechos de la mujer*: “Eso [la inteligencia], créame, no merece la pena. Porque *lo que no se paga con nada es la compañía de un solo hombre*. Se lo digo yo que me conozco a casi todos los de Madrid y a bastantes de Ávila” (1:15:16-1:20:33).

El fatídico pronóstico de Carmen con respecto a la soledad asomó cuando Juan, estando a punto de caer en la trampa urdida por María José, descubría la farsa. Encolerizado, el protagonista mostró la puerta de salida a Carmen, que desaparecía de escena después de dirigir las siguientes palabras a María José: “Adiós, señora. Y si es para esto para lo que ha estudiado una carrera, más le hubiera valido aprender un poco de la mía” (1:22:35-1:26:08). Las palabras de la prostituta, ejemplo de las sabias lecciones que daba la vida —y no los libros—, aparecían como el consejo más importante que la película dirigía a las mujeres tentadas a recorrer un camino semejante al de la protagonista y es indicativo del proceso de erotización que vivió el cuerpo de las mujeres casadas. Como ha apuntado Mónica García Fernández en su estudio sobre los manuales sexuales y conyugales, en estos años se aconsejaba una mayor participación de las mujeres en las relaciones íntimas con sus esposos. Conectando con la subjetividad sentimental de ellas, aquellos textos reconocerían al sexo, además de su función reproductiva, también “su utilidad para fomentar el amor conyugal” (2017: 221)¹⁷. De hecho, el ideal matrimonial como destino ineludible para las mujeres seguía estando plenamente vigente en aquellos años, de modo que la amenaza del abandono funcionó con eficacia como un elemento domesticador. Así, a partir del episodio que puso a Juan al borde del adulterio y que servía de antesala al final filmico, la propia María José, cambiando repentinamente de actitud, apareció como la primera víctima de su insistencia por

17. En esta línea resulta también sugerente que el sexo formara parte de las estrategias de guerra de Juan, que se negó “a ir a la esposa” y tener relaciones hasta que María José no desistiera de su actitud indómita.

continuar trabajando, pasando por alto lo que la ley natural había dispuesto para ella. Su tozudez no había originado solamente la desdicha conyugal, sino que había invocado, insensatamente, el fantasma de la soledad.

La ley humana, abriendo expectativas *contra-natura*, llevaba a las mujeres a un horizonte de soledad y desdicha. Así, el final feliz requirió de la ratificación de una ley natural adaptada a los nuevos tiempos. El “código Dior” perfiló, a partir de la combinación de elementos viejos y nuevos, la anatomía de feminidad propuesta por *Los derechos de la mujer*: entregada voluntariamente al esposo y al hogar así cómo preocupada por las modas y por el cuidado de su estética. Este modelo relacionado con el consumo de productos para el hogar y para su aspecto como elementos definidores de su naturaleza se introdujo con fuerza en el contexto desarrollista¹⁸. En un proceso de ida y vuelta, la definición de las mujeres como ardientes consumidoras de todo tipo de productos para la belleza y para el hogar contribuyó a consolidar —al tiempo que construía— la idea —en la que tal definición se apoyaba— de la natural inclinación femenina al cuidado.

4.—¿Hombre o cónyuge?

La redefinición del ideal de feminidad franquista obligó, lógicamente, a resituar también el lugar que ocupaban los hombres en las relaciones de género y en la institución del matrimonio. Ya con el final de la guerra civil el modelo de masculinidad patriótica comenzó a adaptarse, trasladando su epicentro de la trinchera al hogar (Vincent, 2006). Llegados al contexto de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, se aceleró este proceso de reajuste de la virilidad franquista. En aquellos años, las lógicas del progreso económico y del bienestar material se imponían con fuerza y el mayor contacto con los países de la órbita capitalista ayudaron a que, cada vez más, se subrayara una hombría definida por su dimensión familiar y el éxito profesional. De este modo, los éxitos de la acción bélica fueron quedando en desventaja como definidores de la masculinidad en favor de los triunfos logrados en el terreno profesional, emocional y sexual (Alcalde, 2017: 196; Nash, 2018: 24).

En lo que se refiere a la dimensión profesional, la función masculina de proveedor de la familia adquirió, en sintonía con el nuevo contexto, elementos novedosos¹⁹. Para finales de los cincuenta, particularmente a partir de los pactos

18. Un estudio sobre los contradictorios efectos de la asociación del consumo con lo femenino y su significado histórico en diferentes contextos: De Grazia y Furlough, 1996: 311-380; Roberts, 1998: 817-844.

19. La reincorporación del soldado a la vida civil se adaptó, con matices, al proceso vivido en los Estados Unidos en la segunda posguerra mundial (Alcalde, 2017: 187; Tyler May, 2008). Como en nuestro contexto, también en el país anglosajón la extensión de aquel modelo encontró resisten-

militares y económicos firmados con Estados Unidos en 1953, las iniciativas económicas y empresariales en clave capitalista fueron, a diferencia de la posguerra, incluso impulsadas desde el régimen. Los empresarios españoles se presentaban como los nuevos héroes patrióticos que estaban proveyendo al país de una riqueza material nunca vista y logrando que la economía creciera a un ritmo muy por encima de los países capitalistas. En cierto modo, el contexto de competitividad, de crecimiento económico y el dictado neopositivista de las estadísticas, inyectó al rol paternal del ganador de pan elementos de agresividad y acción propios de los valores viriles franquistas. A partir de una retórica patriótica, evocadora de los días de guerra, se destacó de estos hombres de negocios valores como la lealtad, la tenacidad o el esfuerzo. En sintonía con esta idea, se entendía que estos *constructores* —o *arquitectos*— del hogar y de la patria esperarían encontrar en sus hogares, después de la jornada laboral, “el consuelo y la dulzura de (...) [su] alma gemela, buena y dulce, que por ellos ora y *espera*” —cursiva mía— (Alcalde, 2017: 191-192). La categoría indicada sería, por las connotaciones y el significado histórico de este sector en nuestro contexto, la versión desarrollista de la más general de *ganador de pan*. El sector de la construcción generó, en la década de los sesenta, millonarias fortunas y prestigio, y provocó cambios considerables en la anatomía del país levantando grandes y monumentales obras, así como edificios y torres gigantescas, alzadas, en forma fálica, en las ciudades y también en las orillas del mar Mediterráneo. Se trató de una actividad económica muy asociada con una masculinidad castiza y viril que se adaptó muy bien al contexto del progreso y del desarrollo capitalista. Algunos de los empresarios más importantes de aquellos años y que recibieron la Medalla al Mérito en el Trabajo —Luis Suñer, José Meliá, José Banús o Félix Huarte— desarrollaron sus negocios en relación con este sector (Torres Villanueva, 2004: 383).

Juan Esquín, el protagonista de *Los derechos de la mujer* y trabajador en una constructora encajó en el modelo desarrollista de *constructor del hogar* descrito. Pero su hombría resultaba amenazada por una esposa que se negaba a responder al modelo de feminidad que complementaba al esposo. La protagonista, con su actitud, pudo ensombrecer el éxito profesional y frustrar la posición de dominio en términos de ingresos económicos de su marido. Pero, más importante aún, la voluntad de la abogada suponía, sobre todo, no responder a las expectativas de su esposo con respecto a encontrar en el hogar a la mujer que le espera. Con una esposa como María José Fuentes, el matrimonio, carente de la parte femenina, sentimental, perdía el equilibrio y se desmoronaba. La situación a la que se enfren-

cias, entre las que quisiera destacar la del modelo viril de *play-boy*. Se trató de una masculinidad “atrincherada” en su soltería y que haciendo ostentación de su sexualidad vería su heterosexualidad resguardada y fortalecida (Preciado, 2010). Salvando las distancias y reconociendo las particularidades de cada caso, podría hacerse un cierto paralelismo de esta masculinidad misógina del *play-boy* con la del *macho ibérico* de los años sesenta o el *latin lover* de la cultura latina.

taba Juan resultaba especialmente grave por la existencia de unas leyes humanas —las de 1958 y 1961— que, desoyendo los mandatos de la naturaleza, dejaban a los hombres en una situación de total desamparo frente al inusitado poder que estaban adquiriendo las mujeres. El contexto legal parecía dar vía libre a actitudes anti-natura que amenazaban el edificio familiar y la integridad masculina. Esta visión de las cosas se alineaba con los sectores más reaccionarios que percibieron que aquellos aires innovadores traían hálitos que, aun exiguos, podían poner en riesgo los cimientos del orden que restableció Franco en 1939 tras largos años de decadencia de la masculinidad española (Aresti, Brühne, Peters, 2016: 3-4).

En realidad, como ya he señalado más arriba, *Los derechos de la mujer* ofrecía una imagen totalmente distorsionada de las novedades legales de 1958 y 1961. De hecho, la autoridad del cabeza de familia quedaba salvaguardada en ambas leyes y, aunque la película no hizo referencia a ello, a las mujeres casadas se les exigía entregar una autorización o licencia marital —por escrito— cada vez que firmaban un contrato de trabajo. La pervivencia de este tipo de permiso del marido fue el resultado de una defensa vehemente que hicieron los procuradores franquistas —y a la que nos remite el personaje de Juan— que lograron cambiar el borrador de ley que no contemplaba la necesidad, por defecto, de un permiso por escrito²⁰. Una de las novedades que sí se incorporó con la reforma de 1958 y que mayor sentido de pérdida y desposesión inyectó en la percepción subjetiva de los esposos fue el cambio introducido por el Código Civil que sustituía “casa del marido” por “domicilio conyugal” a la hora de denominar la vivienda familiar. La posición de dominio de los hombres casados, que parecía salvaguardada con la categoría de casa *del marido*, se desvanecía con el —más igualitario— término de *cónyuge*. Esta nueva categoría suponía una indeterminación sexual inquietante que parecía disolver toda jerarquía y, por tanto, podía poner en cuestión la naturalizada posición del hombre. En consecuencia, en la medida en que la nueva fórmula decapitaba a su cabeza, ponía en riesgo la existencia de la propia familia.

La idea de la desaparición del hombre, como categoría y como sujeto, entró en escena desde el principio del largometraje. En uno de los episodios iniciales, por ejemplo, el protagonista se mostraba molesto ante su suegro, al que decía que resultaba intolerable que se le hiciera lo que María José estaba haciendo a “un hombre que es un hombre”. El padre de la protagonista respondía, resignado, que “todos somos hombres hasta que un día, de pronto, dejamos de serlo”. A modo ilustrativo, el anciano señor explicaba a su yerno la anécdota de cuando pidió a su esposa que le cosiera el botón de una camisa; aquella se negó y aunque él protestó —prosiguió narrando su experiencia—, “me la puse [la camisa]: en ese instante

20. La licencia marital hizo del caso español un lugar excepcional entre los países del entorno que permitía garantizar, se aseveraba, “la armonía y cohesión de la familia española, intensamente envidiadas en otras partes del mundo” (Valiente Fernández, 1998: 60-61).

dejé de ser hombre” (0:13:20-0:15:34). Con este episodio, y en la medida en que el relato era planteado como la lucha “entre un hombre y una mujer por los pantalones”, el padre de María José era retratado como un *calzonazos*, es decir, como un hombre que no era capaz de imponer su criterio y que se dejaba gobernar por su esposa de gran carácter (Paso, 1962: 72).

Lo grave de la situación planteada por la película tenía que ver con que no se trataba, únicamente, de una cuestión del mayor o menor genio de unos u otros, sino de la existencia de unas leyes que estaban dando cobertura legal a semejante situación. En relación al episodio relatado por su suegro, Juan preguntó sobre el deber que tenía su esposa de coser aquel botón. El padre de María José le aclaró que las leyes vigentes eximían a las esposas de todo tipo de obligación doméstica. En la versión teatral, aquel maltratado esposo y padre recordaba que las mujeres de su casa le respondieron haciendo referencia a los [inexistentes] “artículos 198 y 199: *Los derechos de la mujer*” e invitaba a Juan a leérselos para “si al terminar se siente hombre, me lo dice” (Paso, 1962: 10-11). Este planteamiento se repetía en otro momento del filme, cuando María José, atendiendo a un matrimonio con problemas planteados en términos semejantes a los de los propios protagonistas, explicaba al esposo que ante la ley “usted no es un hombre, es uno de los cónyuges (...) es indiferente que sea varón o no”. El cliente, indignado, replicaba que para cumplir como esposo y “mantenerla [a la esposa] tengo que sentirme hombre, ¡Y no cónyuge! Si salgo a la calle como cónyuge”, insistió, “no gano dinerito” (0:18:00-0:20:37).

El protagonista del filme de Heredia parecía rodeado de hombres que, como su suegro, habían asumido la pérdida de poder frente a sus esposas sin ejercer ningún tipo de resistencia. Ante aquel desolador panorama, Juan Esquín se sintió con el deber de “¡Ser hombre! ¡No dejar de serlo! Si ella tiene derecho a ser abogado, yo tengo la obligación de ser hombre, ¡y no voy a dejar de serlo! Antes deja ella su carrera” (0:13:20-0:15:34). En términos casi idénticos se expresó el esposo protagonista en la obra de teatro, añadiendo que “¡Quiero seguir siendo hombre, aunque la masculinidad pueda haberse quedado vieja!” (Paso, 1962: 57). Así, en total contraste con respecto a sus compañeros, el protagonista de *Los derechos de la mujer* no se conformaba y libraría una lucha tenaz contra su esposa y aquel clima de cambios que maltrataba a los hombres y amenazaba sus privilegios. De hecho, este personaje formaría parte del homenaje que, con su obra, dedicó Alfonso Paso “a una especie en trance de extinción: el hombre. Con admiración” (1962: 7). El protagonista de la historia era, así, la representación de un ser excepcional, un ejemplar en peligro de desaparición.

La referencia al espíritu excepcional, ancestral, y patriótico de Juan se hizo explícito cuando fue equiparado por su suegro con Hernán Cortés (1:11:57-1:12:35). La referencia al conquistador del Siglo de Oro remitía a la Evangelización de territorios salvajes que, en este caso, evocaban también a una lectura en términos

de conquista sexual por la relación de Cortés con la indígena Malinche²¹. Igual que los grandes y extraordinarios hombres de la genealogía heroica española, el protagonista de la película se presentaría como defensor no solo de su propia masculinidad, sino de la virilidad nacional y patriótica. Logrando animar a los agraviados hombres del relato, Juan Esquín apareció liderando una hermandad viril por la *desconyugización* —en una clara referencia al Código Civil de 1958— (0:20:37-0:21:02).

El principal objetivo del protagonista era hacer que su esposa respondiera a los códigos que la naturaleza imponía a las mujeres. En términos del propio personaje, el propósito era el de “desesperarla [a la esposa] hasta que se transforme en mujer” (1:11:57-1:12:35). Para lograr sus objetivos, tal y como aconsejaba a uno de sus compañeros, “lo importante consiste en hacerlo todo, pero todo mal para que su mujer se fastidie” (0:56:06-0:59:25). En la pieza teatral, Juan explicó a María José sus intenciones, como vemos en la siguiente cita, en términos semejantes: “Voy a armarte broncas femeninas, voy a inventar palabras nuevas con que fastidiar[te] (...) Voy a ser lo más mujer que se puede concebir en un hombre (...) ¡Eres una *fierecilla* y voy a *domarte*, aunque esté tres años tomándole la cuenta a la criada!” (Paso, 1962: 43)²².

En la materialización de estas amenazas, el público pudo ver en pantalla a un hombre comportándose tal y como se esperaba que lo hiciera su esposa. Así, en primer lugar, el protagonista abandonó su puesto de trabajo para encargarse de las labores del hogar. El filme retrató a un personaje que, ataviado con delantal y plumero, pasaba el polvo, dictaba el menú a la empleada del hogar o se ocupaba de la compra y que en el dormitorio esperaba la iniciativa sexual de su mujer. Como hemos señalado más arriba, la actuación de Juan pretendía ofrecer la otra cara de la inversión sexual que representaba su esposa, completando, así, la idea de un mundo al revés imposible. María José apareció, en algún momento, preocupada por el exceso de atención que ponía su esposo en el cuidado del hogar. La madre de la protagonista quitó importancia al asunto indicando que “los hay meticulosos” (0:30:50-0:32:29). La actitud de esta última era otra al escuchar de voz de su hija que Juan no solo leía las revistas *Marie Claire* y *El Hogar y la Moda*, sino

21. Como ha planteado Natalia Núñez este tipo de mitos ayudaron a articular el ideal masculino y nacional en el contexto de principios del siglo xx (Núñez, 2016: 97-98). También en el contexto desarrollista del franquismo ayudaron, junto a otros mitos más populares y recurrentes como los soldados católicos, en la labor de adaptación del modelo viril fascista de guerra hacia el de la autoridad paternal. En este sentido, considero significativa la elección de Paso y Heredia por Hernán Cortés dado sus fuertes connotaciones sexuales de penetración en territorio salvaje y conquista (violenta y amorosa) indígena.

22. La referencia a la popular obra del dramaturgo William Shakespeare, que tuvo también su versión cinematográfica franquista en 1955 con Carmen Sevilla de protagonista, remitía, una vez más, a la lucha naturalizada entre hombres domadores de los seres salvajes —fierecillas— alejados de la civilización.

que también cosía y hacía vainica. Indicativo de hasta qué punto estos elementos asociados a la sensibilidad propia de la esencia femenina eran cruciales en la construcción de la subjetividad de las mujeres, es que fue solo entonces cuando la heterosexualidad del esposo era puesta en cuestión por una suegra contrariada porque, como aseguraba, “su apariencia es de lo más varonil”. Al mismo tiempo, como efecto de los nuevos tiempos disolventes de las esencias, la madre de la protagonista reconocía no poder resolver aquella contradicción porque “ahora con tanto extranjero y con tanta película francesa, ¡he perdido el olfato!” (0:34:54-0:35:54). En realidad, el filme no proponía una caracterización ambigua de la sexualidad de Juan. Al contrario, él era representado como un hombre en estado de guerra que, en tales circunstancias, debía mantener su impulso sexual alerta y controlar las bajas pasiones (1:29:20). De hecho, síntoma de su hombría, Juan reconocía que no era tarea fácil contenerse porque, en palabras dirigidas a su suegro, “es tremendo tener al lado una mujer como su hija y no ir hacia ella” (1:11:57-1:12:35). Todas las sospechas quedaban descartadas con sentencias como la de que el esposo de la protagonista era “un fuera de serie”, o que era de Pamplona, ciudad que entraba dentro de esas “tres o cuatro ciudades que lo avalan todo” (Paso, 1962: 32, 33, 37)²³.

Fue precisamente en un episodio relacionado con el impulso sexual masculino, que parecía salvaguardar su hombría a pesar del *performance* paródico, donde su estrategia contra María José estuvo a punto de derrumbarse. Me refiero al momento en el que Juan fue seducido por una prostituta a la que, como vimos, su esposa contrató para que éste cometiera adulterio y, así, poder pedir la separación. El esposo, sin llegar a consumir el fatal error por haber descubierto la trampa a tiempo, se mostró furioso e indignado. En un contexto ambientado con música de terror, el protagonista lanzó a María José al suelo y, sujetándola con fuerza por los brazos impidiendo su movimiento, respondió así a la amenaza representada por la emancipación de su esposa:

¡Tú ganas, María José! ¡Y yo pierdo todo, mi ilusión de quererte, de ganarte y de salvar nuestro matrimonio! (...) Abandono del domicilio conyugal, artículos 198 y 199 de tu Código. Te lo sirvo en bandeja, lo sé, pero al menos salvaré del naufragio estos pantalones (1:24:20-1:25:53).

Como vimos, a partir de la amenaza de Juan, la protagonista cambió de actitud y renunció a su carrera y el esposo, ya serenado, recuperaba su posición de poder.

23. En la obra de teatro se hace referencia, a través de una conversación de teléfono en la que no conocemos las palabras del otro lado, a una medida a la que se llama la de “la generación del 98” para comprobar si Juan es homosexual. Esta referencia nos sugiere pensar en la posibilidad de considerar la obra de Paso como un síntoma de la perdurabilidad, en clave de humor en este caso, de la discusión de la crisis de la hombría que venía desarrollándose desde el desastre del 98 (Castro Filho, 2016: 261).

Así, el relato de *Los derechos de la mujer* trasladaba una idea de integridad masculina que exigía la renuncia de ellas a unas oportunidades laborales y de autonomía personal que no habían sino asomado en la sociedad española de entonces. El éxito en términos de apaciguamiento que este tipo de finales felices pudieron lograr en la masculinidad del momento pudo ser, como poco, eventual²⁴. Un síntoma cultural de esta frágil resolución es la insistencia de los relatos cinematográficos en ofrecer clausuras narrativas basadas en la renuncia femenina al empleo fuera del hogar e incluso a hobbies, modas y valores representativos de autonomía y rebeldía femenina y que irían teniendo cada vez más presencia no solo en las pantallas, sino también entre las mujeres jóvenes de los años sesenta.

5.—Conclusiones

A lo largo de estas páginas he analizado la feminidad y la masculinidad en relación y en un contexto de inestabilidad. La redefinición mutua de ambos ideales, que en ocasiones pasa inadvertida, es más claramente perceptible en los momentos de cambio político, económico o social. Uno de esos momentos en nuestra historia contemporánea fue el marcado por la evolución de la dictadura franquista hacia un modelo social de consumo de masas. Muy particularmente los años de paso de la década de los cincuenta a la de los sesenta plasmaron esta inestabilidad de los modelos normativos de género en una reformulación legal que amplió, aunque fuera mínimamente, las posibilidades vitales de las mujeres. Este reposicionamiento de la feminidad afectó, lógicamente, a la situación de la masculinidad, que vio amenazada su posición de poder, y a la relación entre ambos.

El cine popular, como suele suceder, fue muy permeable a este clima de renovación en cuya construcción colaboró activamente. Y sin duda trabajó además en la dirección de despertar, al mismo tiempo, entusiasmos y resistencias ante los cambios que se estaban produciendo. Un caso paradigmático de esta dimensión del cine como agente social nos lo ofrece el título *Los derechos de la mujer*, cuyo análisis ha servido de eje argumental en este trabajo. La historia narrada por la película fue totalmente contemporánea a las reformas legislativas y al clima de cambio social y cultural. Con ella, el cineasta más importante del régimen y director del filme, José Luis Sáenz de Heredia, y el prolífico dramaturgo falangista y autor de la obra original, Alfonso Paso, no tardaron en proponer la renuncia a las posibilidades recién estrenadas para las mujeres como requisito para la felicidad conyugal y la integridad de la masculinidad de los maridos.

24. El propio Alfonso Paso reconoció la fragilidad de esta victoria cuando, en la secuela, de título *Los derechos del hombre*, señaló que “no soy tan estúpido como para creer que con un beso el hombre y la mujer ponen fin al terrible pleito que hoy sostienen”; a la vez que insistió en “mi insobornable fe en la naturaleza, en el destino común del hombre y la mujer” (1963: 6).

Como hemos visto, la trama narrativa principal de *Los derechos de la mujer* estaba construida por las desavenencias conyugales entre María José Fuentes y Juan Esquín, presentadas como un ejemplo de la eterna “guerra de los sexos”. En este caso, el enfrentamiento entre cuerpos antagónicos tenía que ver con la tozuda actitud de la esposa por alejarse de su supuesta naturaleza femenina de entrega total al esposo y al hogar. Ésta quedaba oculta, en la personalidad de María José, detrás de sus libros, sus gafas y sus intenciones profesionales. Por su lado, el varón reaccionaba ocupando el lugar de una feminidad ausente en aquel matrimonio como estrategia para hacer desistir a su esposa de su actitud anti-natura. La proyección en las pantallas de este mundo al revés se realizó a través de la resbaladiza gramática del humor. Esta estructura narrativa pudo resultar muy eficaz como herramienta para perpetuar el orden existente ridiculizando las intenciones de la protagonista —una versión tergiversada de unos planteamientos que, aun en círculos limitados, estaban haciéndose presentes—; pero pudo resultar también útil para lograr su transformación, ayudando a ensanchar el campo de lo posible, aunque tan solo fuera, por el momento, en la imaginación del público.

La batalla librada por poner aquel mundo del revés del derecho concluía “felizmente (...) con la capitulación, sin condiciones” de la protagonista (Paso, 1962: 5). Es decir, con la renuncia a su profesión y la entrega total a su hogar y su esposo. Esta rendición de María José significaba el éxito de los códigos de domesticidad de posguerra adaptados al nuevo contexto. De hecho, a pesar de sus límites y su indiscutible conservadurismo, el relato parece un ejemplo claro de la necesidad de flexibilización del modelo tradicional que exigían los nuevos tiempos. La amenaza de la soledad lograba desactivar las aspiraciones profesionales de la protagonista y reinstaurar la autoridad del esposo en una concepción actualizada, adaptada a los códigos de la sociedad de consumo, de la relación conyugal más tradicional. En este sentido resulta significativo que el final de ratificación de la ley divina estuviera presidido por una referencia a la marca de alta costura de Christian Dior y una reconciliación matrimonial motorizada sobre cuatro ruedas. Se trataba de elementos simbólicos relacionados con la anatomía de las relaciones conyugales en el seno del hogar desarrollista que, aunque seguía basándose en la renuncia y la jerarquía, tomaba una dirección más dialogante y asumía una mayor implicación emocional. Este era el modelo que ratificaba la historia de *Los derechos de la mujer*, ayudando a la consolidación de su idealización. Pero, a la vez, la historia de Paso y Heredia, pudo contribuir a la desmitificación de este ideal al situar el inicio de todas las disputas entre la pareja protagonista en el día de la unión matrimonial. No es descartable pensar que este inicio y su desarrollo narrativo —con episodios en los que se identificó la domesticidad con la esclavitud o en los que un esposo en *performance* de esposa reclamaba insistentemente y sin éxito la reciprocidad amorosa— consiguieran conectar con un estado de ánimo femenino desencantado con la promesa de la felicidad matrimonial.

Esta fórmula de la renuncia femenina que evitaría la desdicha y la soledad personal —que operarían aún con más fuerza que el citado estado de desilusión matrimonial—, resultó eficaz en aquellos años. Pero su presencia cinematográfica, y en consecuencia la de las mujeres díscolas que encauzar, fue en aumento. Esto nos lleva a pensar en la fragilidad y la posible insatisfacción creciente de aquellos finales domesticadores que ahogaban toda posibilidad vital alejada de un mandato doméstico. Quizá estuviera circulando por los hogares, particularmente de las clases medias, no pocas veces contruidos sobre los cimientos de la renuncia, una experiencia en forma de insatisfacción vital. *Los derechos de la mujer* fue una muy temprana resolución, desde el mundo de la ficción, de un problema social entendido como “guerra de sexos”, una lucha en la que el orden de género tradicional saldría victorioso, pero también transformado al fragor de la batalla.

Fuentes y bibliografía

- ABC (12/04/1958): Publicidad Iberland, p. 7.
- ABC (29/01/1960): Viñeta de Antonio Mingote, p. 61.
- ALCALDE, Ángel (2017): “El descanso del guerrero: La transformación de la masculinidad excombatiente franquista (1939-1965)”. *Historia y Política. Ideas, Procesos y Movimientos Sociales*, 37, 177-208.
- ANDUAGA BERROTARÁN, Uxoia (2011): “La risa (no) redentora. Ensayo sobre el humor y la construcción de la realidad social”. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 14, 21-35.
- ARBAIZA, Mercedes (2018): “*Dones en Transició*. El feminismo como acontecimiento emocional”. En ORTEGA, Teresa María, AGUADO HIGÓN, Ana y HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena (eds.): *Estudios sobre la Historia del género y de las mujeres en España*. Madrid, Cátedra, pp. 255-273.
- ARESTI, Nerea, BRÜHNE, Julia y PETERS, Karin (eds.) (2016): “Introducción. Masculinidad y nación en los años de entreguerras”. En *¿La España invertebrada? Masculinidad y nación a comienzos del siglo xx*. Granada, Comares, pp. 1-10.
- BARRACHINA, Marie Aline (1991): “Ideal de la mujer Falangista. Ideal Falangista de la mujer”. En *Las mujeres en la Guerra Civil española. III Jornadas de estudios monográficos, Salamanca, octubre 1989*. Madrid, Instituto de la Mujer, pp. 211-217.
- BOE (18/07/1945): *Fuero de los Españoles*, núm. 199, pp. 358-360.
- BOE (24/07/1961): *LEY 56/1961, de 22 de julio, sobre los derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer*, núm. 175, pp. 11004-11005.
- BOE (25/04/1958): *LEY de 24 de abril de 1958 por la que se modifican determinados artículos del Código Civil*, núm. 99, pp. 730-738.
- CASTRO FILHO, Claudio (2016): “Lo ‘eterno femenino’ en una ‘nación invertebrada’: el teatro del deseo en la España de las puertas de la transición”. En ARESTI, Nerea, BRÜHNE, Julia y PETERS, Karin (eds.): *¿La España invertebrada? Masculinidad y nación a comienzos del siglo xx*. Granada, Comares, pp. 259-273.
- COLEMAN, Bárbara J. (1995): “Maindenform(ed): Images of American Women in the 1950s”. En SIEGEL, Carol; KIBBEY, Ann (eds.): *Forming and Reforming Identity*. Nueva York, New York University Press, pp. 3-29.
- COONTZ, Stephanie (2006): *Historia del matrimonio: cómo el amor conquistó el matrimonio*. Barcelona, Gedisa.

- DE ABAJO DE PABLO, Juan Julio (1996): *Mis charlas con José Luis Sáenz de Heredia*. Valladolid, Quirón.
- DE DIOS FERNÁNDEZ, Eider (2018): *Sirvienta, empleada, trabajadora de hogar. Género, clase e identidad en el franquismo y la transición a través del servicio doméstico (1939-1995)*. Málaga, UAM.
- DE GRAZIA, Victoria y FURLOUGH, Ellen (eds.) (1996): *The Sex of Things. Gender and Consumption in Historical Perspective*. Berkeley, Los Ángeles y Londres, University of California Press.
- EXPÓSITO GARCÍA, Mercedes (2016): *De la garçonne a la pin-up. Mujeres y hombres en el siglo xx*. Madrid, Cátedra.
- FOLGUERA, Pilar (1993): “Ley de derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer”. En DURÁN HERAS, María-Ángeles (ed.): *Mujeres y Hombres. La formación del pensamiento igualitario*. Madrid, Castalia, pp. 185-192.
- FRIEDAN, Betty (1965): *La mística de la feminidad*. Barcelona, Sagitario.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Mónica (2017): “Sexualidad y armonía conyugal en la España franquista. Representaciones de género en los manuales sexuales y conyugales publicados entre 1946 y 1968”. *Ayer*, 1-105, 215-238.
- LAFFITE, María (1958): *La secreta guerra de los sexos*. Madrid, Revista de Occidente (tercera edición).
- LÁZARO, David E. (2015): “Dior’s New (England) Look”. *Dress. The Journal of the Costume Society of America*, 41-2, 152-160.
- LOUIS, Anja (2012): “Whatever next? Women’s rights in Saenz de Heredia’s Los derechos de la mujer (1962)”. *Bulletin of Spanish Studies*, 89, 87-104.
- MARTÍNEZ QUINTEIRO, M.^a Esther y PANDO BALLESTEROS, M.^a Paz (2003): “El trabajo de las mujeres entre 1950 y 1965”. En CUESTA BUSTILLO, Josefina (dir.): *Historia de las mujeres en España. Siglo xx, 4 vols*. Madrid, Instituto de la Mujer, vol. II, pp. 137-184.
- MEDINA DOMÉNECH, Rosa María (2013): *Ciencia y sabiduría del amor. Una historia cultural del franquismo (1940-1960)*. Madrid, Vervuert Iberoamericana.
- MORCILLO GÓMEZ, Aurora (2015): *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid, Siglo XXI.
- MUÑOZ RUIZ, M.^a del Carmen (2004): “Las mujeres y el consumo en la España de los años 60: Instrumento de poder o reforzamiento de roles. Un debate historiográfico”. En DEL VAL VALDIVIESO, M.^a Isabel (et al. dirs.): *La historia de las mujeres: una revisión historiográfica*. Valladolid, Universidad de Valladolid/AEIHM, pp. 455-468.
- NASH, Mary (2004): *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*. Madrid, Alianza.
- NASH, Mary (2018): “Masculinidades vacacionales y veraniegas: el Rodríguez y el donjuán en el turismo de masas”. *Rúbrica contemporánea*, 7-13, 23-39.
- NIELFA CRISTÓBAL, Gloria (2002a): “La difusión en España de El Segundo Sexo, de Simone de Beauvoir”. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, vol. 9, núm. 1, pp. 151-162.
- NIELFA CRISTÓBAL, Gloria (2002b): “Pensamiento y feminismo en la España de 1961. María Campo Alange: La mujer como mito y como ser humano”. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 9-1, 185-196.
- NIELFA CRISTÓBAL, Gloria (2003): “El debate feminista durante el franquismo”. En NIELFA CRISTÓBAL, Gloria (ed.): *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*. Madrid, Editorial Complutense, pp. 269-297.
- NÚÑEZ BARGEÑO, Natalia (2016): “A la conquista de la virilidad perdida: religión, género y espacio público en el congreso eucarístico internacional de Madrid, 1911”. En ARESTI, Nerea, BRÜHNE, Julia y PETERS, Karin (eds.): *¿La España invertebrada? Masculinidad y nación a comienzos del siglo xx*. Granada, Comares, pp. 81-100.
- OFER, Inbal (2006): “La legislación de género de la Sección Femenina de la FET. Acortando distan-

- cias entre la política de élite y la de masas”. *Historia y Política. Ideas, Procesos y Movimientos Sociales*, 15, 219-240.
- PANDO BALLESTEROS, M.^a Paz (2001): “Relaciones de género, familia y trabajo en el mesofranquismo”. *Faces de Eva. Estudios sobre a mulher*, 5, 25-52.
- PASO, Alfonso (1962): *Los derechos de la mujer*. Madrid, Alfil.
- PASO, Alfonso (1963): *Los derechos del hombre*. Madrid, Alfil.
- PRECIADO, Beatriz (2010): *Pornotopía: arquitectura y sexualidad en “Playboy” durante la guerra fría*. Barcelona, Anagrama.
- PUCHAU DE LECEA, Ana (ed.) (2011): *Alfonso Paso. ‘Vamos a contar mentiras’*. ‘Enseñar a un simvergüenza’. Madrid, Castalia.
- RICHMOND, Kathleen (2004): *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959*. Madrid, Alianza.
- RINCÓN, Aintzane (2014): *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales y Universidad de Santiago de Compostela.
- ROBERTS, Mary Louise (1998): “Gender, Consumption, and Commodity Culture”. *American Historical Review*, 103-3, 817-844.
- ROMO PARRA, Carmen (2005): “El desorden de la identidad persistente. Cambio social y estatus de la mujer en la España desarrollista”. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 12-1, 91-109.
- RUIZ FRANCO, Rosario (1995): “Nuevos horizontes para las mujeres de los años 60: la ley de 22 de julio de 1961”. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 2-2, 247-268.
- RUIZ FRANCO, Rosario (1997): “David frente a Goliat: Mercedes Formica y su lucha por los derechos jurídicos de las mujeres. La encuesta en ABC”. En TRUJILLANO, José Manuel y GAGO, José María (eds.): *Jornadas Historia y Fuentes Orales. Historia y memoria del franquismo. Actas de las IV Jornadas*. Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, pp. 109-119.
- RUIZ FRANCO, Rosario (2007): *¿Eternas menores? Las mujeres bajo el franquismo*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- RUIZ FRANCO, Rosario (2016): “El canto del cisne de la Sección Femenina de FET y de las JONS”. *Ayer*, 2-102, 121-143.
- SÁENZ de HEREDIA, José Luis (dir.) (1941): *Raza*. Productora: Cancillería del Consejo de la Hispanidad.
- SÁENZ de HEREDIA, José Luis (dir.) (1955): *Historias de la radio*. Productora: Chapalo Films.
- SÁENZ de HEREDIA, José Luis (dir.) (1963): *Los derechos de la mujer*. Productora: Anabel Films.
- SÁENZ de HEREDIA, José Luis (dir.) (1964): *Franco, ese hombre*. Productora: Chapalo Films.
- SÁENZ de HEREDIA, José Luis (dir.) (1967): *Pero... ¿en qué país vivimos?* Productora: Arturo González Producciones Cinematográficas.
- SALAS LARRAZÁBAL, María (2002): “María Campo Alange: Una mujer singular”. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 9-1, 163-181.
- SCOTT, James C. (1990): *Los dominados y el arte de la resistencia*. Tafalla, Txalaparta.
- TORRES VILLANUEVA, Eugenio (2004): “Los empresarios españoles del siglo xx. Notas para un perfil del empresario español de la pasada centuria”. *Revista Empresa y Humanismo*, vol. IV, 2-01, 375-405.
- TRIANA-TORIBIO, Nuria (2003): *Spanish National Cinema*. Londres y Nueva York, Routledge.
- TYLER MAY, Elaine (2008): *Homeward Bound. American Families in the Cold War Era*. Nueva York, Basic Books.
- VALIENTE FERNÁNDEZ, Celia (1997): *Políticas públicas de género en perspectiva comparada: La mujer trabajadora en España e Italia (1900-1996)*. Madrid, UAM.
- VALIENTE FERNÁNDEZ, Celia (1998): “La liberalización del régimen franquista: la Ley de 22 de julio de 1961 sobre derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer”. *Historia Social*, 31, 45-65.

- VINCENT, Mary (2006): “La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 28, 135-151.
- VIZCAÍNO CASAS, Fernando y JORDÁN, Ángel A. (1988): *De la checa a la meca. Una vida de cine*. Barcelona, Planeta.
- YALOM, Marilyn (2003): *Historia de la esposa*. Barcelona, Salamandra.