

## La casa de los Martínez (1971): la nueva televisión en una sociedad aperturista

*La casa de los Martínez (1971): Openness stands for a new Spanish TV*

**Andoni Iturbe Tolosa**

Universidad del País Vasco, España

andoni.iturbe@ehu.eus

**Recibido:** 05/07/2021

**Aceptado:** 24/09/2021

### Formato de citación:

Iturbe Tolosa, A. (2022). “La casa de los Martínez (1971): la nueva televisión en una sociedad aperturista”. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 92, 106-119, <http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/aiturbe2.pdf>

### Resumen

*La casa de los Martínez* fue un exitoso programa de televisión que representaba la vida de una familia modelo española. Se emitió entre 1966 y 1970 y, un año más tarde, se llevó a los cines. El objetivo del artículo es analizar una película que rescata un exitoso programa televisivo y examinar qué tipo de representaciones lleva a cabo. La metodología ha consistido en el análisis del guion, las consultas del Archivo General de la Administración, el estudio de la filmografía del director Agustín Navarro –un director que puso el poco en la transmisión de valores del modelo de televisión público– y, finalmente, el análisis fílmico. Tras el análisis realizado, se han determinado los siguientes hallazgos: la modelización de la televisión que opera entre la nostalgia y la reflexividad en torno a la contemporaneidad; la modelización de un país aperturista en un contexto desarrollista (el turismo, los valores inmateriales y efervescentes) y la búsqueda de una imagen que signifique la contemporaneidad. El artículo concluye que *La casa de los Martínez* modeliza tanto la televisión como la nueva sociedad española, aperturista y resistente que asume los cambios en la sociedad española de los 70 y crea un nuevo imaginario en torno al turismo, la televisión, las nuevas modas y la españolidad.

### Palabras clave

Cine español, docudrama, españolidad, televisión pública.

### Abstract

*La casa de Los Martínez* was a successful television show which represented the daily

life of a Spanish family's role model. It was broadcasted since 1966 to 1970 and, a year later, it was taken to the cinema screen. The core of methodology is the analysis of the script, consulting documents on the General Archive of the Administration in Spain, reviewing also the complete filmography of the director Agustín Navarro whose most relevant benchmark was the creation of a new and complex interrelationship between television and cinema, and finally, the film analysis. The objective of the article is to analyze different level of representations that also raises a new and important set of challenges, such as the way the movie represent TV and the Spanish society in terms of nostalgia and reflexivity. The article concludes that *La casa de Los Martínez* did so by modelling the emerging television and the new Spanish society in order to assume the changes in the Spanish society at the beginning of 70s. The movie creates a new imaginary around tourism, television and *Spanishness*.

## Keywords

Spanish Cinema, docudrama, Spanishness, TV public station.

## 1. Introducción

*La casa de los Martínez* fue un exitoso programa televisivo (1966-1970) que combinaba tanto el género informativo (entrevistas) como la ficción. Representaba la vida diaria de una familia tipo española (los Martínez) que entrevistaba a personajes populares que eran obsequiados con las llaves de su casa. Rueda Laffond y Chicharro Merayo (2006: 208) lo califican de “mescolanza entre la comedia de situación y la entrevista a personajes populares”. De esta forma, “la familia más simpática de la televisión” mostraba su vida diaria a través de resúmenes sobre su vida. Elena Cueto (2009: 144) sitúa el programa televisivo como la antesala de *Cuéntame cómo pasó*. Debido a su éxito, no tardó en llevarse a la gran pantalla y, finalmente, en 1971 se estrenó la versión cinematográfica. La película tuvo, según los datos oficiales, 493.695 espectadores y una recaudación que ascendió a 73.573,98 euros<sup>1</sup>.

El comienzo de la década de los 70 vino marcado por la polarización en el ámbito social y cinematográfico. La censura, por ejemplo, vio un retorno a la línea dura tras el fracaso del intento de “apertura” de la década de los 60 (Faulkner, 2017: 187). De hecho, la presencia recurrente de la censura sobrevuela por el relato del filme objeto de análisis. Los guiños del guion a la censura no molestaron a la Comisión de Censura, irritada por su nivel de superficialidad, por lo que no tuvo ninguna opción de conseguir el reconocimiento y los beneficios que reportaba ser una película de “interés nacional”<sup>2</sup>. La conclusión de la Junta de Censura fue la siguiente: “Denegar los beneficios del interés especial por estimar que no reúne los requisitos establecidos en los apartados 1, 3, del artículo 3”.

Pese a su intento de mostrar una imagen contemporánea, el informe del censor Marcelo Arroita-Jáuregui Alonso no deja lugar a la duda. “Como si no fuera poco la semanal imbecilidad, memez y estupidez, que semanalmente irrumpe en la casas españolas a través del programa de televisión de este título, ahora se trata de llevarlo a los cines, con las mismas características que lo han hecho famoso, y una pequeña trama argumental que incluso quiere tener cierta trascendencia en torno a los trastornos que a

<sup>1</sup> Datos del catálogo del Ministerio de Cultura: <https://infoicaa.mecd.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=342750>

<sup>2</sup> En 1970 la Asociación Sindical de Directores y Realizadores Españoles de Cinematografía (ASDREC) solicitó a la Administración la supresión del “interés especial” ante el agotamiento económico del sistema (Castro de Paz *et al.*, 2005: 134).

los pobres Martínez les ha provocado salir en la televisión (...) No contiene ningún valor moral o político destacado, salvo la ingente labor de la televisión para idiotizar a la gente, en cuanto puede. Y en cuanto a las intenciones de los productores al trasplantar a la pantalla grande un programa semanal de televisión, que es uno de los de mayor audiencia, evidentemente no es por razones altruistas. Así pues, por malo de maldad absoluta, por no tener ningún valor de tipo espiritual, y por sus evidentes intenciones comerciales, el guion no encaja en ninguna de las posibilidades que contempla el interés nacional” (Madrid, 16 de septiembre de 1970).

Las políticas cinematográficas afectaron tanto al terreno artístico como al terreno económico al comienzo de la década de los 70, ya que los precios de las entradas aumentaron significadamente. La caída de García Escudero significó no solo el fin de su política, sino un auténtico desmantelamiento de las iniciativas en marcha, matando casi por decreto (el que liquidaba la Dirección General de Cinematografía) al Nuevo Cine Español. Asimismo, “la entrada de la década de los 70 fue realmente trágica para una parte del cine español, para aquella que se mostraba más ambiciosa en los terrenos económico y artístico” (Monterde, 1993: 29).

## 2. Marco contextual

En el cine español de la época convivían películas comerciales, de autor y de una tercera vía, una alternativa al cine “puramente comercial de los años setenta, de patente naturaleza escapista” y al llamado cine de oposición (Navarrete, 2009: 239). A priori, *La casa de los Martínez* encajaba con las exigencias comerciales y el imaginario de la época: la representación de un país abierto al turismo y a la sociedad de consumo, en el que irrumpe con fuerza la televisión. En su versión cinematográfica, *La casa de los Martínez* se jacta de “españolear” y representar la nueva España. “España está con usted”. Es el saludo de un periodista a la actriz Anita Roberts, recién llegada al aeropuerto de Barajas.

Las pretensiones comerciales de *La casa los Martínez* son claras. El proyecto estaba estrechamente ligado a TVE. Contó con un presupuesto de 8.800.000 pesetas aproximadamente y no dispuso de un director general de producción. La productora CITE se hizo cargo del 66,66% y UFESA del 33,33%. Tampoco figuran los ayudantes de decoración, el auxiliar de maquillaje, la peluquería y el atrezo (se suprimieron por no ser necesarios para el rodaje de película). *La casa de los Martínez* se coaligó tanto con la televisión como con los famosos de la época que prestaron sus casas para el rodaje. Fue el caso de Isabel Garcés, Jaime de Mora, Concha Velasco, Sara Montiel y Tony Leblanc, que presenta a su familia real.

*La casa de los Martínez* (1971) se estrenó una vez terminado el programa televisivo homónimo (1966-1970) y, por tanto, este relevante dato limita, subraya y atiende las estrategias adoptadas para hacer visible un espacio que permanecía en el imaginario colectivo y que se resistía a perder su popularidad. Pasamos del B/N del programa televisivo al color Eastmancolor del texto fílmico, que enuncia un dinamismo mayor de los personajes.

El objeto televisor era un elemento habitual en la mayoría de los hogares españoles desde comienzos de la década de los 70 (Pérez Ruiz, 2003: 43). TVE se apuntó un tanto decisivo en 1969 con el establecimiento de gerencia de la publicidad como solución a los cuantiosos problemas que había venido originando la gestión de la publicidad. A lo largo del año redujo el número de spots publicitarios, pasando de 56.773 en 1969 a 36.108 en 1970. El incremento se había producido para tratar de subsanar los cuantiosos gastos ocasionados por la organización del Festival de Eurovisión (Pérez, 2003: 423).

Asimismo, el 21 de marzo de 1970 se creó una subdirección general de televisión que se hizo cargo del mantenimiento de la red de emisoras y reemisiones. TVE pasó a ser propietaria de dicha red, reforzando así su monopolio (Pérez, 2003).

### 3. Hipótesis, metodología y objetivos

El presente artículo parte de la hipótesis de que la película objeto de análisis presenta tanto la pujanza de la televisión como la modelización de la nueva España aperturista y desarrollista. El guion lo advierte: “Ustedes deben comparecer ante el público, saludar, mostrarse simpáticos. Por supuesto, lo que sí quisiera suplicarles es que, en el momento de su actuación, olviden... sus problemas”. El trabajo tiene como objetivo analizar la representación de la televisión y el nuevo imaginario de la sociedad española.

La metodología consiste en el análisis fílmico y se apoya en la lectura y análisis del guion, la revisión bibliográfica y la consulta y el estudio de los informes de la Censura consultados en el Archivo General de la Administración (Madrid, España). El estudio del guion determina una significativa presencia de personalidades televisivas en forma de cameos e intervenciones, que ayudarían a la promoción del filme y de TVE.

### 4. Análisis

#### 4.1. La modelización de la televisión

La película comienza con una mirada hacia la televisión. Un criado (Paco Valladares) afirma: “Señor, el televisor está servido”. El guion original representaba la acción de “ir a por el televisor”. La película, en cambio, lo convierte en un acto de mirada: “Mira, María (dirigiéndose a la televisión). Desde ese momento, se remarca un enunciado que asocia la televisión con *La casa los Martínez*: “Paloma, que empieza la tele. ¿Empieza el partido internacional? Voy a avisar a mi marido. ¿Qué partido internacional? *La casa de los Martínez*, lo bueno”. Desde el inicio, pues, la televisión adquiere una relevancia en su vertiente espectral. Los personajes se miran a sí mismos (es el caso de Enrique Martínez), de forma autoconsciente y pretenden emanciparse tanto de la televisión o, lo que es lo mismo, de *La casa de los Martínez*.

El director Agustín Navarro comienza el relato a ritmo de *Black is black* (1966, Los Bravos), al igual que lo hiciera el programa, cogiendo pulso a la expectación de los espectadores: vecinos que avisan que está a punto de comenzar el citado programa televisivo. También asistimos al encuentro entre una señora (Conchita Velasco) y su criada (Josele Román). Ambas se ponen de acuerdo para ver el programa televisivo que todo el mundo parece ver y apreciar. Por algo son, como se repite en numerosísimas ocasiones, la familia más simpática de España.

Carmen, la protagonista del relato, se dirige a los espectadores en tono cómplice y de afecto en su espacio semanal de media hora. Está rodeada de un equipo televisivo que graba minuciosamente su presentación. Acto seguido volvemos a ver las antenas y los tejados por los que se propaga la señal televisiva para ver, entre otras cosas, el citado programa entre los títulos de crédito. Se definen como una familia normal, pese a que el espacio en el que viven es el mismo donde graban el programa. Un espacio único, a la vez público y privado. No es de extrañar que Enrique Martínez, el esposo, no encuentre ni sus camisetas ante los cambios del mobiliario durante las grabaciones. Su deseo de tener espacio propio y diferenciado sigue firme (“¿No te han dicho cómo debo ir vestido?”), así como respirar, “tener alegrías propias” y vivir en una casa normal. El director corta la grabación y anuncia nuevas órdenes. Su comunicación no será demasiado fluida, particularmente con el señor Martínez. Enrique se ve como un personaje descolocado y nervioso ante su posición en el programa televisivo.

El espacio televisivo se centraba en una esquina de culto (Vila, 1997: 224): el comedor (escenario que se evita en la película). No vemos ningún comedor sino una sala de estar donde se canaliza el discurso televisivo. La televisión se posiciona en un lugar privilegiado para el espectador. En ese sentido, desde el primer momento, vemos a una serie de puesta en posición de los espectadores.

El director, identificado tan solo por ese sobrenombre, advierte a los Martínez de que sus personajes deben ir avanzando hacia una sofisticación de corte europeo, que resulte más moderno y fino. Sin fingir, pero manteniendo una tentativa de fantasía, que resume con una frase sobre la naturalidad (“Una pantalla de televisión es como unos rayos X”). El director reta al sr. Martínez a intentar ser libre y actuar fuera del contrato: los intentos de emancipación del personaje principal caen en saco roto, al ser consciente de que su vida, dentro de los límites establecidos por la participación televisiva, no le pertenece (“¿va a permitirle que hable con mis propias palabras o eso que tengo que aprender escrito por Usted?”).

La versión televisiva de *La casa de los Martínez* acababa con una conclusión-moraleja sobre supuestos temas cotidianos, confiando su suerte a un comportamiento ético de la televisión. La película, en cambio, convoca a unos personajes absortos y presionados por el mundo de la televisión: la tensión entre la vida privada y la pública es palpable. Los personajes, sobre todo Enrique Martínez, se sienten un producto asediado por la promoción de las marcas y la publicidad: sin dejar de ser actores, sin acabar de ser personajes. Enrique Martínez confunde ambos espacios difusos: lo íntimo y lo público. Y, dentro de esa anormalidad, se pregunta si “esas palabras son tuyas o pertenecen al próximo programa”.

Enrique Martínez argumenta que su vida se ha convertido en una interminable gacetilla de publicidad y el director le recuerda que “todos somos impactos de la publicidad” y que su valor como producto publicitario está supeditado a su proyección en la televisión. “En definitiva, me gustaría que nuestra vida dejara de ser un espectáculo con millones de insaciables espectadores, que esta casa fuera una casa normal, como supongo habrá algunas casas normales en este país”.

Carmen Martínez se dirige a los espectadores con “un día más ante ustedes”, reiterando la “excepcionalidad” del evento (repite la palabra “especial”). El espectador, familiarizado con el formato original del programa (media hora semanal) asiste a su réplica cinematográfica: un relato que se expande a todo el día (los personajes viven para esa media hora semanal). Desde el comienzo, Carmen Martínez, de la misma forma que en su espacio televisivo, encarna el papel de moderadora y narradora de los sucesos y eventos que centralizan la vida de su ficticia familia. El objetivo, dice, es hacer pasar una media hora semanal amena. Su voz narradora es la que inaugura y clausura el relato, interviniendo y comentando como espectadora los sucesos que presenta.

#### **4.2. El guion: búsqueda de una imagen representativa de la contemporaneidad**

El estudio detallado del guion depositado en la Filmoteca de España apunta lo siguiente: la intervención de TVE para afianzar su marca, la incursión de la publicidad “para dar mayor autenticidad”, la pátina de realidad<sup>3</sup> y la implicación de parte de la sociedad española para resaltar la españolidad y la contemporaneidad. Parte del elenco (Isabel Garcés, Jaime de Mora, Concha Velasco, Sara Montiel, Tony Leblanc<sup>4</sup>) cedió su

<sup>3</sup> “Por la ventana de la casa de la habitación entra un rayo de luna. Tan real, que parece ficticio, valga la paradoja”.

<sup>4</sup> Tony Leblanc presenta a su familia y a sus ocho hijos en una nueva modalidad de representación, es decir, la realidad insertada en un texto de ficción. La ficción nace, precisamente, del entrecruzamiento de las dos medidas: es simulación sumada a cuento.

casa y se resaltan escenarios como el aeropuerto de Barajas, el Retiro, el parque de atracciones o el pueblo de Pedro Bernardo (Ávila).

Desde el inicio del filme se vislumbraba la opción de subrayar la colaboración de locutores famosos: también iba a participar Valerio Lazarov. Pilar, uno de los personajes, iba a trabajar como relaciones públicas de TVE (en el filme es guía turística): *Pilar: La imagen de las cámaras llega al control de realización y a través del control central la señal se recibe en las máquinas de vídeo. ¿Comprenden? Señor. Ni media palabra. Señora. ¿No estará por ahí Pablo Sanz? Sr. ¿O Laurita Valenzuela? Pablo Sanz (off). Lleva usted un uniforme precioso. Frente a ella, Pablo Sanz. Se deshace: Pilar: ¿Verdad que es muy chic? Relaciones públicas de TVE.*

Las alusiones a la contemporaneidad (“Lo malo es que en la década de los 70, al paso que vamos, para vivir decorosamente empieza a ser necesario un chalecito en el campo, la televisión en color... Y un coche mejor... Para ir al chalet”) se entrecruzan con nuevos isótopos: la censura, el nuevo papel de las mujeres, el erotismo o el turismo se inscriben como nuevas preocupaciones. En todo caso, la forma que adquiere la nueva modernidad se podría resumir en una metáfora: Carmen Martínez, la protagonista, bebiendo champán. Una imagen habitual en el Hollywood de los 50.

### **Imagen 1. Fotograma de *La casa de los Martínez* (Agustín Navarro, 1971)**



Fuente: edición en DVD. Suevia Films (ref. 2132) y Sogepaq.

Se trata de una convención que busca la imagen representativa de la (nueva) modernidad: el papel de la mujer dentro de la sociedad española. Además, habría que reseñar que las mujeres<sup>5</sup> tienen un rango superior en la película. Son las que más cobran y la que tienen una presencia mayor.

En aras de preservar las marcas de la contemporaneidad (comienzos de los 70) se restringieron del guion las referencias pretéritas y adscritas a los 60. La década de los 70, mucho más poliforme, tiene en la familia uno de sus grandes aliados. “La familia, ese tótem del franquismo, se nos ofrece multifuncional: como lugar de expresión del poder, como reducto de esencias en decadencia, como metáfora de agrupamientos político-sociales más amplios, como célula económica de producción y reproducción”

<sup>5</sup> Personal artístico. Carmen (Julita Martínez) cobra 200.000. Enrique, Carlos Muñoz: 150.000. Pilar, María Carmen Yepes: 100.000. Olga, María Carmen Prendes: 125.000. Pepe, José Rubio: 150.000. Quique, Carmencita, Teresa y Fernanda Hurtado: 50.000. Además, “el director” del programa televisivo le recuerda a Enrique que no “vale nada a nivel publicitario”. Fuente: Archivo General de la Administración.

(Monterde, 1993: 25). La familia Martínez vive bajo la presión de una media hora semanal: el resultado de una operación de *modelización*.

### 4.3. El género: entre la huella del pasado y los signos del presente

*La casa de los Martínez* se adscribe a la comedia y se situaría cerca de la comedia dramática por sus interferencias dramáticas referenciales al acto cotidiano de representarse<sup>6</sup> para el aparato televisivo. Enrique Martínez reconoce que la televisión les quiso hacer “más amables y sofisticados”, mientras su esposa insiste en que es un trabajo como otro cualquiera.

La solución parece sencilla: una huida al pueblo (Pedro Bernardo, Ávila) para “sentir que somos nosotros mismos”. Sin embargo, la paz y el idílico silencio les dura poco tiempo tras una apoteósica bienvenida de todo el pueblo, que sale a la calle. El alcalde, cómo no, repite el eslogan: la familia más simpática de España.

La televisión alerta de los peligros de las ciudades (las drogas...), así que la visita al campo es una parada obligatoria<sup>7</sup>. El campo no solo es el hiato que provoca la ausencia de la televisión-ciudad sino que es el lugar donde se consume y se pide más televisión.

#### Imagen 2. Fotograma de *La casa de los Martínez* (Agustín Navarro, 1971)



Fuente: edición en DVD. Suevia Films (ref. 2132) y Sogepaq.

Los Martínez miran desde su balcón-altar privilegiado y observan al pueblo. El término “televisión altar” se utilizaba para referirse a la primera época histórica de la televisión: la paleotelevisión (país de una sola cadena televisiva, pública, con los géneros televisivos puros...). Una metáfora representación, en todo caso.

Un plano picado de la película muestra la sensación de agobio que sufre Carmen Martínez, que nunca pierde la sonrisa<sup>8</sup>. El supermercado se convierte en un quebradero de cabeza para la señora Martínez, rodeada de espontáneas seguidoras que le atosigan con preguntas relacionadas con el programa televisivo: “¿Se llama Carmen de verdad?”; “¿Qué ha comprado? ¿Lleva la llave de *La casa de los Martínez*?”.

<sup>6</sup> De hecho, el episodio más dramático iba a ser (y al final no llega a ser) la huida-desaparición de Quique. La televisión, como espejo referencial, nos advierte de una noticia (redadas de droga) que alerta a sus padres del peligro de su vida y de “verse vistos” en la televisión.

<sup>7</sup> Hasta los años 70 se confrontó el campo en el cine. “En el seno del cine metafórico tardofranquista va a darse una importancia presencia de lo rural; es más, podríamos decir un casi absoluto predominio de la ubicación rural de las tramas-soporte de los diferentes filmes” (Gómez y Poyato, 2010: 25).

<sup>8</sup> “Él no muda el gesto, no puede quizá... Ella, pasados unos segundos, sonrío” (fuente: el guion).

**Imagen 3. Fotograma de *La casa de los Martínez* (Agustín Navarro, 1971)**



Fuente: edición en DVD. Suevia Films (ref. 2132) y Sogepaq.

No es de extrañar que el único punto de vista subjetivo del filme lo protagonice Enrique Martínez: la presencia de una anciana del pueblo que le hace sentir que no puede escaparse del pueblo. Enrique Martínez y familia pretenden escaparse sigilosamente del pueblo. Enrique mira por la puerta y se encuentra con la anciana que le reconoce y le saluda.

Como personajes televisivos, también embeben de otros géneros cinematográficos. El beso es el nuevo salvoconducto, relacionado con el melodrama y la comedia romántica<sup>9</sup>. Carmen y Enrique Martínez, los dos protagonistas, (re)aprenden como sujetos-modelo a crear nuevas expectativas espectatoriales. En ese sentido, el nuevo director del programa (Alfredo Amestoy) insiste en la insatisfacción que ha producido no haber podido ver más muestras románticas.

**Imagen 4. Fotograma de *La casa de los Martínez* (Agustín Navarro, 1971)**



Fuente: edición en DVD. Suevia Films (ref. 2132) y Sogepaq.

<sup>9</sup> La comedia romántica basa su estrategia textual en la lógica de un encuentro, enamoramiento y un final feliz. Los dos protagonistas ya se conocen e intervienen en el ensayo del beso: la nueva forma de besarse para el gusto de un nuevo público, que poco a poco se acostumbra a ver una serie de cuerpos fílmicos renovados en un contexto más aperturista.



La liturgia melodramática se convierte en sustituto metonímico en el que el beso habla de una libertad robada, pretérita. Una “huella del pasado”, el beso cinematográfico y hollywoodense<sup>10</sup>, recuperada a través de un beso entre dos espectadores de aquel pasado nostálgico –Carmen y Enrique Martínez, vetados como el resto de los españoles– que inscriben esa acción amorosa en un escenario melancólico pero no doliente.

Según Pérez (2004: 252), “lo ritual es aquello que se representa de nuevo, ya que evoca algo ausente, que se hace presente, y lo revivifica; además, permanece inalterado y, por tanto, pone en evidencia –por efecto de contraste– la huella del paso del tiempo: un rastro inmutable de una felicidad pasajera desmoronada”.

El beso acentúa el signo de una contemporaneidad arrebatada. Es un gesto que se repite: tras el beso “miran a la cámara y sonríen”. No nos olvidemos de la frase de Alfredo Amestoy en el texto fílmico: “Hemos estado tanto tiempo viendo películas sin beso que ahora ya no sabemos besar a nuestra mujer. ¡Así no se besa señor Martínez!”.

Hay, por tanto, una herida por no saber cómo buscar una imagen contemporánea de 1970 y la sociedad aperturista que se quiere construir. ¿Cómo representar la contemporaneidad o la modernidad cuanto había sido arrebatada tras décadas de franquismo y por la ausencia de tantas películas que no llegaron a tiempo?

#### **Imagen 5. Fotograma de *La casa de los Martínez* (Agustín Navarro, 1971).**



Fuente: edición en DVD. Suevia Films (ref. 2132) y Sogepaq.

Pasamos del beso de Pepe y Anita Robert al beso del Retiro. El beso viene precedido por un paseo monumental por Madrid buscando imágenes “puras y exentas” (Barnés, 2006: 46), es decir, a la estela de una función “puramente denotativa”. Se trata de un rapidísimo montaje de diversos planos de Madrid (Cibeles con Banco de España, el Prado, Puerta de Alcalá, Neptuno, Los Jerónimos...). La voz de Pepe complementa el valor denotativo e informativo de la imagen.

*La casa de los Martínez* también añade secuencias análogas al *slapstick* –escenas donde actúan guardias o se producen persecuciones o choques– que ayudan a suavizar las operaciones sobre la censura. Vemos una actuación que embebe del cine mudo. Después presenciamos un choque entre los dos gemelos y a dos parejas de gemelos amonestados por el guardia de la mora. Según el guion, la secuencia del parque del Retiro “debe ir rodada como a veinte imágenes por segundo. Y con una musiquilla de solo de piano”.

<sup>10</sup> En los primeros años setenta, se llegó a censurar en España a autores hollywoodenses y europeos, entre ellos algunos sonados autores como King Vidor, Kazan, Cuckor (Bustamante, 2006: 46).

**Imagen 6. Fotograma de *La casa de los Martínez* (Agustín Navarro, 1971)**



Fuente: edición en DVD. Suevia Films (ref. 2132) y Sogepaq.

El término “españolear”<sup>11</sup> está presente durante todo el relato. De hecho, ese mismo concepto sobrevuela sobre la película, resaltando la necesidad de acercarse a una idea de una Europa más sofisticada. El filme realiza varias operaciones que resaltan el aperturismo de España ante sus nuevos retos: las alusiones al turismo, a la equiparación de la sofisticación europea y la encrucijada de la censura, con continuos guiños al respecto. El aeropuerto se convierte en la metáfora de una España desarrollista.

Asimismo, las marcas de enunciación muestran con desdén a los grupos pop y, en cambio, subrayan la actuación en el Corral de la Morería desde todos los puntos de vista<sup>12</sup> en sintonía con la concepción de “arte puro” o con el término “españolear”<sup>13</sup>. La actuación del grupo Realidad recibe poca atención. Los planos generales tanto del grupo como el público escenifican el desinterés (tampoco escuchamos la canción en su totalidad).

**Imagen 7. Fotograma de *La casa de los Martínez* (Agustín Navarro, 1971)**



Fuente: edición en DVD. Suevia Films (ref. 2132) y Sogepaq.

<sup>11</sup> En 1969 Jaime Jesús Balcázar dirigió *Españolear*.

<sup>12</sup> Las dos actuaciones musicales juveniles del festival celebrado en el Parque de Atracciones duran 4 minutos; la actuación de Lucero 5 minutos y 20 segundos (vemos la actuación entera; sin interferencias).

<sup>13</sup> El guion original incluía una actuación de Carmen Sevilla (la canción “Carmen de España”).

Planos generales que denotan un distanciamiento físico y moral respecto al grupo y a la música que representan. El público, sin entusiasmo, ajena a la representación, se vuelca en sus propias batallas internas.

Del término “españolear” hemos pasado a “seamos europeos”. Así, acompañados por la actriz sueca, Pepe y el mismísimo director, acuden junto a los señores Martínez al Corral de la Morería<sup>14</sup> donde sigue la trifulca entre el director y Enrique Martínez. El director es claro: si no cumplen el contrato, ninguna pertenencia se quedaría en sus manos. “Usted y su familia decían aquello que yo quería que dijeran”, le espeta el director.

**Imagen 8. Fotograma de *La casa de los Martínez* (Agustín Navarro, 1971)**



Fuente: edición en DVD. Suevia Films (ref. 2132) y Sogepaq.

Vemos la mirada de admiración de Carmen Martínez y la integración de Los Martínez en el espectáculo. Los Martínez no son los únicos famosos que aparecen en el relato, que integra personalidades famosas de la época. Los Martínez, considerados la familia modelo y la familia más simpática de España, felicitan, por ejemplo, a Manolo Escobar y a su mujer por ser “un matrimonio modelo” antes de entregarles su famosa llave. Una operación recurrente de modelización.

**Imágenes 9 y 10. Fotogramas de *La casa de los Martínez* (Agustín Navarro, 1971)**



Fuente: edición en DVD. Suevia Films (ref. 2132) y Sogepaq.

<sup>14</sup> “Ella está en España y España está con ella” (en referencia a la actriz sueca).

Cada vez que miramos a un objeto, “dicho objeto actúa como representante de la categoría a la que pertenece y a la que remite” (Carmona, 1991: 122). En un plano recargado lleno de objetos significantes y recordatorios de viajes exóticos, regalos y una vida social relevante, Don Chicote diserta sobre lo humano y divino.

Tras varias llamadas de personajes célebres, el director emplaza a los Martínez a atender a aquellos que poseen la llave de *La casa de los Martínez* en una fiesta donde se “ha movilizadado todo Madrid”. Es lógico que, en un saque de honor en el mismísimo estadio Santiago Bernabéu, el locutor Matías Prats prosiga con la definición de un enunciado que se repite: la simpatía de “esta familia española y entrañable”.

Don Pedro Chicote o Massiel figuran entre las celebridades invitadas a la fiesta de entrega de un diploma. El guion advierte: “Ustedes deben comparecer ante el público, saludar, mostrarse simpáticos. Por supuesto, lo que sí quisiera suplicarles es que en el momento de su actuación, olviden... sus problemas. Asistirán todos. Bueno, todos es imposible. Bueno, todos los que tengan la llave de *La casa de los Martínez*”.

El enunciado incita, entonces, a los integrantes a actuar, ser vistos y *verse representados*. Una operación que nos traslada a la propia dinámica de *La casa de los Martínez*, que fomenta un tipo de escucha reducida. El guion ya lo advierte: La secuencia consiste en filmar algo que es muy común en el programa semanal de televisión. “Carmen, Enrique y Pilar hablan. Hablan, pero no los escuchamos. Y hablan con Carmen Sevilla, que ríe, habla... Pero a la que también oímos”.

## 5. Discusión y conclusión

El director de *La casa de los Martínez*, Agustín Navarro, tuvo una fructífera carrera televisiva y llegó a dirigir programas como *Luz verde* (años 60); *Nuevas gentes* (años 60); *Los Libros* (años 70); *Grandes Músicos* (años 70, 80 y 90); *Cuentos y leyendas* (años 70) o *El carro de la farsa* (años 80). Su trayectoria se asienta, por tanto, en diferentes décadas que reflejan tanto la evolución del medio como la del país, llegando a movilizar una sugerente operación en clave nostálgica y reflexiva. Esta sería la conclusión principal después de haber visionado su trabajo. Operación que traslada al texto fílmico (*La casa de Los Martínez*).

La operación de nostalgia y reflexividad de la contemporaneidad están presentes en muchas de los enunciados de su trabajo fílmico y televisivo, que hablan de imágenes inmateriales enfrentadas a imágenes que construyen un nuevo imaginario. Un caso paradigmático (y ni mucho menos único) son los programas temáticos de *Luz verde*, presentado por Natalia Figueroa<sup>15</sup>, presente también en la película, así como el espacio que rememoraba el pasado de TVE (Agustín Navarro fue el encargado de sendos espacios que rememoraron el vigésimo aniversario durante la Transición). El espacio dedicado a los ídolos es un caso interesante: en plena efervescencia del pop y del yé-yé claudica ante los ídolos retirados<sup>16</sup>.

El programa sobre el 20º aniversario de TVE prioriza un género televisivo (las series dramáticas, principalmente) y una concepción de la televisión como constructo que dialoga y populariza la Historia y la alta cultura para un público generalista. Viene a decir que las series dramáticas históricas tienen cabida en la televisión por su refinamiento y por el interés de las costumbres de la época y subestima los programas musicales como Eurovisión (“Quiniela musical que cada año atrae la atención de millones de espectadores”), así como la reprobación del playback. Unos programas

<sup>15</sup> En otro de orden de cosas, resulta curioso la comunicación no verbal de la presentadora, con los brazos cerrados, en una actitud que resiste al cambio o a la apertura.

<sup>16</sup> Natalia Figueroa les pregunta si “¿cualquier tiempo pasado fue mejor?”.

salen reforzados a través del desmantelamiento de otros: la música clásica, por ejemplo, tiene una posición privilegiada, así como los documentales en profundidad, no ocurre lo mismo con *Galas de sábado* o Eurovisión. La emisión concluye con un enunciado que torna sobre la transición política y social: “Hemos ido al compás del país”; “La televisión es un continuo reto. Difícil pero apasionante”. El mensaje del Rey Juan Carlos incide en ese aspecto: “Han sido 20 años de TVE, y de España”.

*Enseñar a un sinvergüenza* (1970) mantiene ciertas similitudes con *La casa de los Martínez* en cuanto al subrayado del turismo<sup>17</sup> que vehicula por una representación de lo inmaterial (patrimonio arquitectónico) con agentes más efervescentes como la música, la moda o los medios de comunicación nuevos como la televisión. La revisión de la filmografía de Agustín Navarro nos permite crear un puente insólito entre *Enseñar a un sinvergüenza* y *La casa de los Martínez* a través de un futuro reencuentro. La frase es llamativa: “Rosana, la esperamos en mi casa de *La casa de los Martínez*”.

*La casa de los Martínez* es una película que sintetiza la perspectiva o el modelo televisivo de Agustín Navarro: un autor que evoca una televisión del pasado con las efervescencias de la época. En ese sentido, figura un nuevo problema (contemporáneo): la tensión entre la vida privada y la pública.

Desde su periferia historiográfica, es una obra que representa no tanto la década de los 70 (es constante la idea de estrechar lazos con la contemporaneidad y la “sofisticación” de los años 70) sino el devenir de la propia televisión, que articula un camino de no retorno, ofuscado en una dialéctica entre la realidad y la ficción, entre el simulacro de realidad y el constructo ficticio, que no es otra cosa que la identificación o la implicación del espectador con la representación y con la suspensión de la (in)credulidad. Enrique Martínez no consigue separarse de la fama y de la continua dictadura de su personaje-persona, al que ya no diferencia.

En todo caso, *La casa de los Martínez* modeliza, como ya ha quedado escrutado, tanto la televisión como la nueva sociedad española, aperturista, resistente que asume los cambios en la sociedad española de los 70 y crea un nuevo imaginario en torno al turismo, la televisión, las nuevas modas y la españolidad como referentes.

## 6. Bibliografía

- Aranzúbia, A. (2007). *Carlos Serrano de Osma: historia de una obsesión*. Madrid: Filmoteca Española.
- Barnés, S. J. (2006). *¿Qué son las imágenes? Interpretación y aplicaciones*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.
- Bustamente, E. (2006). *Radio y televisión en España: historia de una asignatura pendiente de la democracia*. Barcelona: Gedisa.
- Carmona, R. (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Castro de Paz, J.L., Pérez Perucha, J. y Zunzunegui, S. (directores, 2005). *La nueva memoria. Historia (s) del cine español*. Madrid: Vía Láctea Editorial.
- Cueto, E., López, F. y George, Jr. D.R. (2009). *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Madrid-Frankfurt: Ververt Iberoamericana.
- Faulkner, S (2017). *Una historia del cine español. Cine y sociedad, 1919-2020*. Madrid: Iberoamericana.

---

<sup>17</sup> Sin duda, una de las obsesiones del director. Ya en 1955, rodó *Lanzarote* (1955). “Las anodinas maneras del documental turístico al uso con el agravante de que su escaso metraje (poco más de cinco minutos) le obliga a condensar en unos cuantos planos todas las vistas emblemáticas de la volcánica isla” (Aranzúbia, 2007: 253)

- Gómez, A. y Poyato, P. (2010). *Profundidad de campo: más de un siglo de cine rural en España*. Girona: Luces de Gálibo.
- Monterde, J. E. (1993). *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*. Barcelona: Paidós Studio.
- Navarrete, L. (2009). *La historia contemporánea de España a través del cine español*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Paulus, T. y King, K. (2010). *Slapstick comedy*. Nueva York: Routledge.
- Pérez, M. Á. (2003). *La transición de la publicidad española. Anunciantes, agencias centrales y medios. 1950-1980*. Madrid: Fragua editorial.
- Pérez, P. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós 17.
- Rueda, J.C. y Chicharro, M. (2006). *La televisión en España. 1956-2006. Política, consumo y cultura televisiva*. Madrid: Editorial Fragua.
- Vila, S. (1997). *La escenografía. Cine y arquitectura*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen.

## 7. Anexo

Archivos consultados en el Archivo General de la Administración: *La casa de los Martínez* (AGA,36,05055; AGA,36,04212; AGA,36,04212).

Programas consultados en RTVE (Prado del Rey): Agustín Navarro: *La casa de los Martínez* (RTVE, 6T4017 y 6r3623); *Luz Verde* (19/03/1967; 4D8933 *Viaje con la señora Johnson*; *Chicas del 68*; *Dentro de la noticia*. 4q8536; 4Q6254); *Nueva gente*; *20 años de televisión* (4F7196, 27/02/1977; 4F7846); *Cuentos y Leyendas* (El crimen del indio, 4N2246), *El carro de la farsa*. *Fantasia para juguete* (4T0959); *Grandes músicos* (Federico Mompou. 4/10/1979- 4T6208; *Regino Sáenz de La Maza*, 4X0757; *Federico Moreno Torroba*, 4CC4729; *Pablo Sorozábal*, 05-03-1991, 4V431).

\* \* \*

**Andoni Iturbe Tolosa** (<https://orcid.org/0000-0002-1184-4634>) es profesor adjunto en el departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universidad del País Vasco (EHU/UPV, España). Licenciado en Periodismo y estudios de grado en Historia del Arte. Doctor con mención internacional en Comunicación Social. Sus líneas de investigación se centran en el análisis de textos audiovisuales.