



**Universidad
Zaragoza**

Trabajo de Fin de Grado

Marisol (Pepa Flores) como reflejo del paso del Tardofranquismo a la Transición Española. Análisis del arquetipo femenino en la filmografía (1960-1976)

Marisol (Pepa Flores) as a reflection of the transition from Late Francoism to the Spanish Transition. Analysis of the female archetype in the filmography (1960-1976)

Autora:

Aurora Vicente Corbeira

Directora:

Antonia Isabel Nogales Bocio

Grado en Periodismo

Facultad de Filosofía y Letras. Campus San Francisco.

Año 2024-2025

Marisol (Pepa Flores) como reflejo del paso del Tardofranquismo a la Transición Española.
Análisis del arquetipo femenino en su filmografía (1960-1976)
Aurora Vicente Corbeira

Resumen: La carrera de la artista Marisol (Pepa Flores) coincidió con uno de los momentos más convulsos en la historia de España. Su figura, más allá de representar un icono en la cultura popular española, refleja el conjunto de cambios sociales, históricos y políticos que se dieron en la España del Tardofranquismo y los inicios de la Transición. Esta investigación consiste en una comparativa de la carrera de Pepa Flores con los acontecimientos y cambios que se dieron en el país en la segunda mitad del siglo XX. Se llevará a cabo un análisis del periodo comprendido entre 1960 y 1976, con el objetivo de explorar cómo ciertos cambios culturales y sociopolíticos en la España del tardofranquismo y la transición pueden verse reflejados, de forma indirecta pero significativa, en la trayectoria de Marisol (Pepa Flores). No se trata de establecer una relación causal estricta entre los acontecimientos históricos y la figura de la artista, sino de analizar cómo su evolución pública y profesional, condicionada por el contexto, puede ser leída, podríamos decir que hasta metafóricamente, como una síntesis de las transformaciones sociales de la época.

Palabras clave: Pepa Flores, Marisol, Franquismo, Transición española

Marisol (Pepa Flores) as a reflection of the transition from Late Francoism to the Spanish Transition. Analysis of the female archetype in her filmography (1960-1976).

Abstract: The career of the artist Marisol (Pepa Flores) coincided with one of the most convulsive moments in the history of Spain. Her figure, beyond representing an icon in Spanish popular culture, reflects the set of social, historical and political changes that took place in the Spain of late Francoism and the beginnings of the Transition. This research consists of a comparison of the events and changes that took place in the country in the second half of the 20th century with the career of Pepa Flores. It analyses the decade between 1960 and 1976, with the aim of exploring how cultural and socio-political changes in Spain in the late Francoist period and the transition can be reflected, indirectly but significantly, in the career of Pepa Flores. The aim is not to establish a strict causal relationship, but to analyse how her public and professional evolution, conditioned by the context, can be read, we might even say metaphorically, as a synthesis of the social transformations of the period.

Keywords: Pepa Flores, Marisol, Francoism, Spanish Transition.

ÍNDICE:

1. INTRODUCCIÓN.....	4
1.1 Justificación del tema.....	4
1.2 Estado de la cuestión.....	5
1.3 Objetivos.....	6
1.4 Metodología.....	7
2. MARCO TEÓRICO.....	9
2.1 La estructura del régimen de Franco.....	9
2.2. Medios y cine en el tardofranquismo.....	12
2.2.1 Antecedentes: El cine en el primer franquismo.....	12
2.2.2 El cine español durante la década de los cincuenta y primeros sesenta: continuidad frente a renovación.....	13
2.2.3 La figura de Manuel Goyanes: El descubrimiento y la creación de Marisol.....	16
2.2.4 La apertura en los 60: la Ley de Fraga y las consecuencias del desarrollismo...	17
2.2.5 Entre el final del franquismo y el inicio de la Transición (1970-1976).....	21
3. DESARROLLO ANALÍTICO.....	23
3.1 Marisol como niña prodigio: los orígenes de un mito.....	28
3.1.1 Marisol: de niña prodigio folclórica a icono yeyé.....	28
3.1.3 Desarrollismo y aperturismo en las películas de Marisol.....	31
3.1.4 Las voces de Marisol: un recorrido por la cobertura mediática de su niñez.....	36
3.2 Marisol en su juventud: entre la modernidad y la tradición.....	39
3.2.1 Las películas en su adolescencia.....	39
3.2.2 Marisol frente a Pepa Flores: un recorrido por la cobertura mediática de su evolución.....	42
3.3 Mujer en transición: de Marisol a Pepa Flores.....	45
4. CONCLUSIONES.....	48
BIBLIOGRAFÍA.....	50
ANEXOS.....	56
Anexo 1: Entrevista a Blanca Torres (fecha de realización: 25 de abril de 2025).....	56
Anexo 2: Entrevista a Ana Asión (fecha de realización: 12 de marzo de 2025).....	66
Anexo 3: Entrevista a Fernando Sanz (Realizada el 6 de mayo de 2025).....	73
Anexo 4: Revista Eterna (Elaboración propia).....	78

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación del tema

Marisol (Pepa Flores) es el eje central de esta investigación por su relevancia tanto histórica como cultural dentro del contexto español de las décadas de 1960 y 1970. Marisol no solo fue una estrella del cine y la música, sino también una figura mediática moldeada por las dinámicas sociopolíticas del régimen franquista y, posteriormente, por los vientos de cambio de la transición. Analizar su trayectoria personal y artística permite comprender cómo la cultura audiovisual fue un reflejo y, en ocasiones, una herramienta, de transformación social. También muestra cómo las connotaciones del franquismo convivieron en el tiempo con las de la transición, sin que los principios de esta segunda etapa consiguieran desplazar por completo los de la primera. Este estudio aporta valor al campo de las humanidades y las ciencias sociales al ofrecer una lectura crítica de cómo la cultura popular es un reflejo de los acontecimientos históricos, y viceversa. A pesar de que Pepa Flores se retiró de la vida pública hace más de cuatro décadas, sigue siendo objeto de interés mediático, audiovisual y académico, lo que demuestra su impacto duradero en el imaginario colectivo español. En un periodo crucial de la historia contemporánea española, la figura femenina de Pepa Flores evolucionó adaptándose a las circunstancias de su tiempo. Por tanto, a través de un análisis detallado de publicaciones académicas y mediáticas, en este trabajo se estudiará la evolución de la artista, así como del contexto en el que esta tuvo lugar: la historia de las últimas décadas del franquismo y de los inicios de la transición democrática en España.

Una vez justificada la necesidad de este estudio, a continuación se expondrá el estado de la cuestión en el que se enmarca esta investigación, se concretarán los objetivos que se plantean en este Trabajo de Fin de Grado (TFG) y se especificará la metodología que se ha aplicado. El segundo punto consta de un marco teórico dividido en 2 partes: Estructura del régimen de Franco y Medios y cine en el tardofranquismo, con sus respectivos antecedentes y etapas. Seguidamente se llevará a cabo un análisis cualitativo de la trayectoria filmográfica y mediática de Marisol a través de una triangulación metódica basada en la realización de

entrevistas a expertos, el estudio de una muestra de 10 películas y el papel que tomaron los medios de comunicación en su trayectoria.

1.2 Estado de la cuestión

Para el desarrollo de esta investigación, se ha realizado una exhaustiva revisión bibliográfica a través de motores de búsqueda académicos como Google Académico, Dialnet y bases universitarias de datos. Esta búsqueda ha permitido localizar estudios fundamentales que aportan una base teórica y contextual sólida para el análisis, tanto en el ámbito cinematográfico como en el histórico. La búsqueda bibliográfica se realizó empleando una serie de palabras clave específicas, entre las que se incluyen: "Pepa Flores", "Marisol", "cine franquista", "tardofranquismo", "Transición española", "arquetipo femenino", "mujer folclórica", "industria cinematográfica franquista", "destape", "censura y medios de comunicación", "propaganda franquista", "Manuel Goyanes", "star system franquista", "niños prodigio del franquismo" e "historia del cine español".

Para la contextualización histórica, se ha recurrido a los trabajos de historiadores de gran prestigio como Paul Preston (2004, 2018), G. Payne (1982) en el marco internacional; Santos Juliá (2000) y Julián Casanova (2015), en el nacional. Estos autores aportan diferentes puntos de vista de la evolución del franquismo, sus mecanismos de control social y su declive progresivo hasta la transición, ofreciendo una visión completa del contexto. A través de sus textos se ha podido estudiar la figura de Marisol dentro del proceso de cambio político y cultural que vivió España entre las décadas de 1960 y 1970.

De manera particular y como punto de partida de la investigación, destaca la tesis doctoral de Aintzane Rincón (2018), *Marisol y Pepa Flores. Los significados políticos de una estrella (1960-1985)*, que ha servido como base estructural de referencia para este trabajo. Su aproximación desde la historia cultural permite comprender el proceso de emancipación simbólica de la artista, así como el de la instrumentalización mediática a la que fue sometida.

Esta investigación propone un enfoque novedoso al comparar la trayectoria personal y cinematográfica de Pepa Flores (Marisol) con los procesos sociopolíticos que marcaron el final del franquismo y el inicio de la democracia en España. La abundancia de fuentes

(documentales, audiovisuales y académicas) facilita el análisis, aunque también exige un esfuerzo por distinguir entre mito mediático del análisis académico. Aun así, el cruce entre cultura popular y contexto político permite reflexionar sobre el papel del cine en la construcción del imaginario colectivo en un momento clave de la historia española.

1.3 Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es utilizar la trayectoria personal y profesional de Pepa Flores (Marisol) como eje para analizar la correlación existente entre los procesos sociopolíticos del tardofranquismo y la transición democrática en España, estudiando su reflejo en los medios de comunicación, especialmente en el cine. La evolución de la figura pública de Pepa Flores permitirá estudiar el paso del tardofranquismo a la transición democrática, poniendo énfasis en el carácter progresivo y no lineal de los cambios sociales, culturales y políticos. Se atenderá al modo en que la artista fue distanciándose de su personaje prefabricado y cómo fue recibida esta transición tanto por los medios como por la industria cinematográfica. De este objetivo general se derivan los siguientes objetivos específicos:

- Analizar los inicios y la expansión del desarrollismo económico y el aperturismo internacional del régimen franquista en la década de 1960, y su influencia en el surgimiento y consolidación de la figura de Marisol como icono mediático. Se estudiará cómo, ante la necesidad del cine español de adaptarse al mercado internacional, se permitió la entrada de figuras públicas que, como Pepa Flores, encarnaban la modernidad deseada sin contradecir los valores tradicionales del régimen.
- Investigar las instituciones políticas implicadas en la industria cinematográfica del tardofranquismo, el papel de las grandes productoras y, en particular, la figura del productor Manuel Goyanes en la carrera de Marisol. Este objetivo busca contextualizar el cine, además de como producto cultural, como campo ideológico donde convergían intereses mediáticos, empresariales y estatales que condicionaron la imagen de las estrellas y la narrativa del momento.
- Estudiar el uso de figuras infantiles prodigio y del arquetipo de mujer folclórica, centrándose en el caso de Marisol, como herramientas simbólicas para difundir

modelos de comportamiento acordes con la moral nacionalcatólica. Se examinará el papel de las instituciones mediáticas y cinematográficas en la construcción y difusión de estos modelos, y su rol como dispositivos de control y socialización.

- En un marco de debate entre cosificación y emancipación, analizar el fenómeno del “destape” cinematográfico durante la Transición y su impacto en la representación de figuras femeninas como Pepa Flores, a través del estudio del caso concreto de su portada en la revista *Interviú* (1976). Se estudiará la ambivalencia de dicho fenómeno como reflejo de una sociedad más libre que, al mismo tiempo, perpetúa una mirada machista sobre el cuerpo femenino en un contexto de redefinición cultural.

1.4 Metodología

Este trabajo consiste en un análisis cronológico y multidisciplinar. Desde un enfoque cualitativo, se hará una comparación con el fin de establecer conexiones entre la evolución sociopolítica del tardofranquismo y la transición y la trayectoria personal y profesional de Pepa Flores. El desarrollo analítico se centra en los sucesos comprendidos entre 1960, con la consolidación de Marisol como un fenómeno de masas en los años del aperturismo, y 1976, primer año de la Transición coincidente con la aparición de Pepa Flores en la portada de *Interviú*. También se incluirán referencias a los inicios de Marisol, como antecedente imprescindible para entender su imagen pública, así como a su retirada de la vida artística y mediática, entendida como consecuencia simbólica de su proceso de transformación personal. Para cumplir con los objetivos planteados en el apartado anterior, se ha llevado a cabo una triangulación metodológica que consiste en la combinación de los siguientes métodos:

- Entrevistas a expertos

En primer lugar, se han llevado a cabo tres entrevistas semiestructuradas a profesionales expertos en cine, tanto en el ámbito audiovisual como en el académico. El objetivo es encontrar los puntos comunes entre Marisol y su contexto histórico-político. Por un lado, contaremos con la directora de cine y guionista Blanca Torres (ver Anexo 1). Su documental *Marisol, llámame Pepa* (2024) analiza la sobreexposición que acabó borrando los límites entre el personaje, Marisol, y la persona, Pepa Flores. Sus comentarios han sido esenciales para ofrecer una perspectiva concreta a la investigación. Por otro lado, se ha entrevistado a

Ana Asión (ver Anexo 2) y Fernando Sanz (ver Anexo 4), doctores en historia del arte y expertos en cine español contemporáneo. Sus testimonios, así como la aportación de su obra *El cine de Fernando Palacios: la sonrisa complaciente del franquismo* (2024), han sido claves para definir el marco estructural.

- **Análisis filmográfico: De *Un rayo de luz* (1960) a *El poder del deseo* (1975)**

El análisis cinematográfico se ha articulado a partir de la elaboración de una tabla comparativa de diez películas protagonizadas por Pepa Flores entre 1960 y 1975. Este recurso ha contribuido a examinar la evolución del arquetipo femenino de la artista, así como su progresiva transformación desde el estrellato infantil hasta su conversión en mujer como símbolo de ruptura con el régimen. La tabla recoge variables clave como datos técnicos (fecha, dirección, producción y distribución), contexto histórico y personal, el tipo de personaje interpretado y los elementos narrativos o visuales más representativos de las piezas, lo que ha facilitado el análisis transversal entre historia y cine.

- **Documentación literaria, mediática y legal**

En su elaboración, además de publicaciones de corte académico-científico, han sido clave otro tipo de fuentes primarias y secundarias. Entre las fuentes principales, destacan archivos de la época: de prensa escrita, como *Triunfo*, *Mundo Juvenil* o *Hermano Lobo*, entre otras revistas— y de programas de Radio Televisión Española, como *Informe Semanal*, con declaraciones de la propia Pepa Flores. También se ha recurrido a depósitos legales del Boletín Oficial del Estado, así como del Portal de Archivos Españoles (PARES), organismo oficial del Ministerio de Cultura.

En el ámbito literario dos obras han tenido un papel importante en la constitución del marco teórico y del análisis. Con respecto al primer punto, además de los autores ya expuestos en el estado de la cuestión, se ha recurrido a José Antonio Martínez Soler y Erik Martínez Westley y su libro *Franco para jóvenes* (2024). En el análisis se ha utilizado el libro *Marisol frente a Pepa Flores* (1999), biografía de la artista escrita por Javier Barreiro.

Finalmente, como complemento y en el marco de la asignatura Diseño y edición de publicaciones impresas, se ha elaborado una revista inspirada en la estética de las publicaciones *vintage* de Marisol. Incluye contenidos actuales, como las entrevistas

realizadas durante el proceso de trabajo. Este material se encuentra recogido en el Anexo 4 del TFG.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 La estructura del régimen de Franco

Pepa Flores nace un 4 de febrero de 1948 en la Málaga de Posguerra, pero no es hasta la década de los 60 cuando se convierte en Marisol y da el salto a la fama. Su descubrimiento coincide con una época de cambio en España. A lo largo de los 40 años de dictadura, el franquismo ha pasado por diferentes etapas. En los libros de historia de bachillerato se habla de un primer franquismo autárquico (1939-1959) y una segunda etapa aperturista (1959-1975) (Instituto Histórico Bachiller Sabuco, s.f.). Sin embargo, la complejidad de la estructura franquista ha sido estudiada por numerosos autores. En el libro *Franquismo (El juicio de la historia)* (2000) se habla de una evolución lenta. Después de la Guerra Civil, Franco "mostró escaso interés en crear una estructura definitiva para el régimen". Durante la Segunda Guerra Mundial se mantuvo "a la espera de los acontecimientos internacionales" y no fue hasta el periodo comprendido entre 1942 y 1947 cuando se creó una estructura definitiva (Fusi et al., 2000).

Otros autores dividen el periodo en dos etapas: la era azul, correspondiente con el dominio de Falange y, después, del nacional-catolicismo, y la era de la tecnocracia, con la aparición de los tecnócratas del Opus-Dei como fuerza de poder predominante. En el libro *Historia del Franquismo (Historia de España IV)* (2015) varios autores definen 1946 como "el peor año para el Régimen de Franco". Tras la Segunda Guerra Mundial, la ONU anunció un acuerdo por el que se solicitaba la exclusión de España de los organismos internacionales, pero no la ruptura de las relaciones comerciales. Ante esta situación, el régimen tomó la postura de reafirmar su legitimidad basándose en su enfrentamiento con la URSS y en la reciente promulgación de la Ley de Sucesión, que definía España como "un Estado católico, social y representativo que se declara constituido en Reino". Sin embargo, a través del primer Manifiesto de Estoril (Primer Manifiesto de Estoril, 1947) don Juan renunció a su promulgación como monarca. Con el respaldo de la Iglesia católica y la ausencia de

oposición por parte de las grandes potencias internacionales, más la falta de fuerza tanto por parte de don Juan como de las izquierdas desde el exilio, el Régimen de Franco estaba salvado (Vidal y Jiménez Losantos, 2012).

En *40 años con Franco* Julián Casanova habla de "un apoyo exterior inexistente". España quedó excluida del Plan Marshall, lo que llevó al régimen de Franco a buscar apoyo exterior para asegurar su estabilidad. La Guerra Fría convirtió a España en un enclave estratégico para Estados Unidos, que en 1953 firmó con el régimen los Pactos de Madrid. Estas negociaciones, en su mayoría secretas, establecieron bases militares estadounidenses en territorio español a cambio de ayuda económica y militar. Aunque los beneficios económicos fueron limitados, los pactos supusieron un respaldo decisivo al régimen franquista y marcaron profundamente la evolución política, económica y social de España durante la dictadura y la posterior Transición (Casanova, 2015).

Tal y como lo explica Paul Preston en su libro *Franco Caudillo de España*, en la segunda mitad de los años 50 surgieron nuevas tensiones internas. La aparición de la llamada Tercera Fuerza, un grupo compuesto por tecnócratas vinculados al Opus Dei y monárquicos juanistas, constituyó el inicio de la era tecnócrata en España. Defendían una vía intermedia entre una izquierda falangista y una derecha demócrata cristiana y aspiraban a modernizar el régimen desde dentro y preparar una futura restauración monárquica con don Juan. La entrada de los tecnócratas vinculados al Opus Dei en el gobierno franquista fue fruto de una respuesta pragmática a la grave crisis económica y política del régimen.

Figuras como López Rodó, Navarro Rubio y Ullastres fueron elegidas por su disposición a modernizar el sistema sin romper con el franquismo y por su perfil católico y apolítico. Aunque inicialmente se vivió un periodo de desorientación, su gestión culminó en el Plan de Estabilización de 1959, promovido bajo supervisión del FMI y la OECE (Organización Europea para la Cooperación Económica, predecesora de la OCDE), que supuso un giro hacia una economía liberal y de apertura internacional. Este cambio marcó el inicio de su progresiva conversión en una figura simbólica, mientras los tecnócratas asumían la dirección efectiva de la política económica (Preston, 2004).

Empiezan entonces los llamados años de desarrollo. Juan Pablo Fusí, Catedrático de Historia Contemporánea en la Universidad Complutense de Madrid, enmarca esta etapa entre 1960 y

1973, años que "hicieron de España un país industrial y urbano". Fue una época caracterizada por grandes migraciones exteriores e interiores y una oleada turística excepcional en muchas zonas costeras (Costa Brava, Baleares, Canarias, Costa del Sol...). Este "milagro español", que llegaba con 10 años de retraso frente al resto de países europeos, no estuvo falto de "graves contrapartidas y fuertes costes sociales". Aunque siguió presidiendo los sucesivos gobiernos que se dieron a lo largo de la década, Franco delegó en figuras como Carrero Blanco y López Rodó. Las tensiones sociales aumentaron con las huelgas obreras y estudiantiles y la presión internacional tras el Congreso de Múnich (1962), a lo que Franco respondió con represión y una dura censura (Fusí, 2020).

La entrada de Manuel Fraga como ministro de Información modernizó la imagen del régimen suavizando parcialmente la censura con una nueva legislación, la Ley de prensa de 1966. En julio de 1969 Franco nombra a Juan Carlos de Borbón como su sucesor a título de jefe de Estado, con la idea de asegurar la continuidad del régimen tras su muerte. Ese mismo año, ante la creciente amenaza de las protestas estudiantiles y la ausencia de respaldo por parte de la comunidad internacional, Franco decretó el estado de excepción en todo el país, restringiendo los derechos civiles y recrudeciendo la represión gubernamental (BOE, 1969)¹. Durante los años 70, el franquismo entró en una fase de decadencia marcada por el envejecimiento de Franco.

En 1973, Franco cedió por primera vez la jefatura del Estado nombrando presidente del gobierno franquista a Luis Carrero Blanco, pero su asesinato por ETA ese mismo año desestabilizó al régimen. Le sucedió Carlos Arias Navarro, quien intentó una tímida apertura política pronto frustrada por la resistencia del llamado "búnker" franquista. La represión se intensificó ante el auge de la oposición, con huelgas, protestas estudiantiles y acciones de grupos como ETA. A pesar de su frágil salud, Franco se aferró al poder hasta el final. En 1975 se aplicó la Ley de Sucesión y Juan Carlos asumió funciones provisionales. Tras la muerte del dictador el 20 de noviembre de 1975, Juan Carlos I fue proclamado rey, iniciando

¹En concreto, se suprimen los artículos 12 ("Todo español podrá expresar libremente sus ideas mientras no atenten a los principios fundamentales del Estado"), 14 ("Los españoles tienen derecho a fijar libremente su residencia en el territorio nacional), 15 ("Nadie podrá entrar en el domicilio de un español (...) sin su consentimiento sin mandato de la Autoridad competente"), 16 ("Los españoles podrán reunirse y asociarse libremente para fines lícitos y de acuerdo con la Ley") y 18 ("Ningún español podrá ser detenido sino en la forma que prescriben las leyes. En el plazo de 72 horas, todo detenido será puesto en libertad o entregado a la Autoridad Judicial") del Fuero de los españoles (Fuero de los españoles, 1945).

el proceso de Transición hacia la democracia y poniendo fin a casi cuatro décadas de dictadura (Preston, 2004).

2.2. Medios y cine en el tardofranquismo

Antes de analizar en profundidad la figura de Marisol y su relevancia en la cultura popular del franquismo y la transición, resulta imprescindible realizar un recorrido previo por la evolución de los medios de comunicación, especialmente del cine, durante el régimen, centrándonos en su etapa final, el tardofranquismo. El control ideológico ejercido por el Estado sobre la producción audiovisual, así como las transformaciones sociopolíticas y económicas que marcaron las décadas de 1960 y 1970, condicionaron de forma directa los modelos de representación, los contenidos y las trayectorias de figuras mediáticas como Marisol. Desde el principio de la dictadura, el cine fue utilizado como un aparato propagandístico de los valores del nacionalcatolicismo, pero también sirvió como espacio donde se anunciaban las demandas de modernización social. Entender esta evolución, así como la estructura de poder detrás del audiovisual de la época, permite situar el fenómeno Marisol como producto del *star system* franquista en una España en transformación.

2.2.1 Antecedentes: El cine en el primer franquismo

Desde la sublevación del 18 de julio de 1936, las películas sirvieron como herramienta de difusión del montaje del régimen franquista. Entre 1936 y 1942 se constituye un sistema de producción cinematográfica que empieza por disolver la Sociedad General Española de Empresarios de Espectáculos (952 socios en 1940), la Cámara Española de Cinematografía (90 afiliados en 1939) y la Asociación Nacional de Productores Cinematográficos (Díez, 2001). Aunque la Ley de Prensa de 1938 (BOE, 1948), promulgada en plena guerra, se centra exclusivamente en la prensa escrita, su espíritu de control ideológico y centralización propagandística tuvo repercusiones directas sobre otros medios de comunicación, incluida la industria cinematográfica. En este sentido propagandístico, podríamos decir que el aparato por excelencia de afianzamiento del sistema franquista fue el NO-DO (Noticiarios y Documentales cinematográficos). Se creó el 29 de septiembre de 1942 y se mantuvo durante treinta y dos años hasta que, en 1975, dejó de ser obligatoria su exhibición. "Con el fin de

mantener, con impulso propio y directriz adecuada, la información cinematográfica nacional", se le atribuyó en exclusiva la producción de noticiarios, y se decretó la obligatoriedad de su exhibición en todos los cines del territorio nacional (Filmoteca Española, s.f.).

En 1941 se organizan los servicios de la Vicesecretaría de Educación Popular creándose entonces la Delegación Nacional de Prensa, la Delegación Nacional de Propaganda, la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro y la Delegación Nacional de Radiodifusión. Hasta 1951 todos estas instituciones, incluidos los servicios de Radio de Falange Española Tradicionalista de las JONS creados en 1948, dependen directamente del Ministerio de Educación Nacional. En 1951 se crea el Ministerio de Turismo e Información, dependiente del Ministerio de Gobernación, y todo lo que tenía que ver con la prensa, teatro, cinematografía y radiodifusión pasa a formar parte de él (PARES, s.f.).

Entre 1939 y 1954, la producción cinematográfica en España estuvo concentrada en un pequeño grupo de empresas: el 12% de las productoras, lideradas por CIFESA (1932-1961), Suevia Films², del productor Cesareo González hasta su muerte en 1968, y Emisora Films (1941-1951), de I. F. Iquino, realizaron casi la mitad de las películas del periodo. En paralelo, entre 1938 y 1942, la distribución estuvo influida por el pacto con las potencias del Eje, destacando distribuidoras afines a intereses nazis y fascistas como ACE, HIAF o Ufilms. El doblaje, obligatorio en España, benefició a estudios y laboratorios locales. A pesar de que los espectadores pagaban más que durante la República y que el resto de países europeos, en este primer periodo los cines sufrieron un estancamiento debido a la baja calidad de las películas, los altos impuestos y las restricciones impuestas por la cuota de pantalla (Díez, 2001).

2.2.2 El cine español durante la década de los cincuenta y primeros sesenta: continuismo frente a renovación

En el libro *El cine de Fernando Palacios: La sonrisa complaciente del franquismo*³, los historiadores del arte Ana Asión Suñer y Fernando Sanz Ferreruela califican el cambio

² La productora *Suevia Films* continuó su actividad hasta los años 80 tras la muerte de Cesáreo González en 1968. En 1999 se constituyó una nueva Suevia Films dedicada a la producción y distribución videográfica, sin vinculación con la antigua productora de Cesáreo González.

³ *El cine de Fernando Palacios: La sonrisa complaciente del franquismo* (2024) hace un recorrido por la trayectoria y el contexto cinematográfico que envolvió a Fernando Palacios, director de cine en las décadas de 1950 y principios de los 60. Entre otras, dirigió las películas *Marisol rumbo a Río* (1963) y *Búsqüeme a esa chica* (1964).

ministerial de principios de los 50 como "un nuevo giro en la deriva del régimen franquista, en el que todavía se acentuó más la presencia del capitalismo en los puestos de responsabilidad del Estado". En el periodo de los años 50 y hasta principios de los 60, explican ambos autores, el cine se caracterizó por una dicotomía entre el continuismo frente a la renovación. Continuaron muchas tendencias de los años 40, como la inflación administrativa en materia de gestión cinematográfica, la censura, la presencia del NO-DO y la continuación de muchas narrativas y géneros. No obstante, también aparecen algunos síntomas de renovación, tanto por parte del gobierno como por parte de los autores y las obras (Asión y Sanz, 2024).

En su libro, Asión y Sanz comparan las posturas de Gabriel Arias Salgado, ministro de Información y Turismo desde su creación hasta 1962, y quien fue el primer director general de Cinematografía en la era "Arias Salgado": José María Escudero (en el cargo entre septiembre de 1951 y marzo de 1952). El Ministerio de Información y Turismo controló esta institución durante el resto del franquismo y hasta 1982. Los choques entre los dirigentes de ambas organizaciones fueron fuente de conflictos en el seno de la cinematografía española. García Escudero, con una postura mucho más abierta y acorde con el catolicismo internacional, apostó por películas como *Surcos* (Nieves Conde, 1951), que consiguió burlar a la censura, no sin un calificativo de "muy peligrosa", aun relatando cómo una familia huía de su pueblo por la Guerra Civil y se encontraba con una Madrid desoladora.

El comportamiento "rebelde" de García Escudero determinó la corta duración de su primer mandato. Volvió a ocupar el cargo cuando Fraga fue nombrado Ministro de Información y Turismo en 1962. Los sucesivos directores generales de Cinematografía, desde Joaquín Argamasilla hasta Jesús Suevos, también enfrentaron escándalos por censura, por películas como *La princesa de Éboli* (Terence Young, 1954) o *Viridiana* (Buñuel, 1961), gestionaron sistemas de protección del cine español y reformaron ayudas económicas, aunque sin lograr cambios significativos. La verdadera apertura llegó en 1962 con la vuelta de García Escudero, ya bajo el mando de Manuel Fraga, quien impulsó una renovación del cine español y una nueva normativa de censura más flexible (Asión y Sanz, 2024).

Durante el mandato del director Manuel Torres López, entre febrero de 1955 y abril de 1956, tuvieron lugar las Conversaciones de Salamanca. En un contexto de cine marcado por pocos largometrajes con una visión crítica, a excepción de películas como la ya mencionada *Surcos*

(Nieves Conde, 1951) o *Bienvenido Mister Marshall* (Berlangu, 1952), surgieron estas conversaciones celebradas en mayo de 1955 y organizadas por el Cine Club Universitario de Basilio Martín Patino. Figuras como Bardem, Berlangu, Saura, Fernán Gómez o José María García Escudero participaron en estas jornadas, sentando las bases del llamado “nuevo cine español”, que buscaría superar las limitaciones impuestas por el franquismo y renovar el lenguaje cinematográfico (Navarro, 2018). Aunque el aperturismo no llegó hasta la segunda mitad de los 60, no por eso hay que quitarle valor a directores como Luis García Berlangu, Juan Antonio Bardem o el zaragozano José María Forqué, quienes en varias ocasiones consiguieron burlar la estricta censura monopolizada por Gabriel Arias Salgado hasta 1962.

Otra característica del cine de los años 50 es que, en general, estuvo organizado por ciclos temáticos. Destacaron las siguientes líneas: el cine anticomunista, alineado con la política internacional de la Guerra Fría, con títulos como *Y eligió el infierno* (Fernández Ardabín, 1957); el cine de revisión de la Guerra Civil, que abordaba tanto el conflicto como sus consecuencias, a través de películas como *El frente infinito* (1956) y *La Patrulla* (1954), de Pedro Lazaga; y el cine confesional, en sintonía con los valores de la Iglesia y el auge vocacional del momento, con obras como *Balarrasa* (Nieves Conde, 1950) o *Gloria Mairena* (Luis Lucía, 1951)⁴. Hacia mediados de década comenzó a tener un éxito rutilante el cine infantil. Fue una tendencia centrada en el niño cantor, con figuras como Miguelito Gil, Pablito Calvo, Jaime Blanch o Joselito. Cuando ya parecía que el cine de los llamados “niños prodigio” se estaba desinflando, a principios de los 60, aparece Marisol, probablemente el rostro más emblemático de esta corriente (Asión y Sanz, 2024).

No era la primera vez que se hacía cine infantil en España pero, hasta la fecha, nunca se había recurrido a niños con dotes musicales. Estas películas, además de contar con el visto bueno de las autoridades políticas y religiosas, estaban ligadas al éxito y al beneficio económico. Directores como Luís Lucía o Fernando Palacios, creadores de las cuatro primeras películas de Marisol (*Un rayo de luz*, *Ha llegado un ángel*, *Tómbola* y *Marisol rumbo a Río*), que ya habían hecho cine dentro de otros ciclos temáticos, alargaron esta tendencia durante los años 60. Las películas de “niños prodigio” tenían un punto común: incluían lecciones morales afines a los valores franquistas, teniendo por protagonistas a jóvenes de origen humilde y de

⁴ Luís Lucía, abogado, jefe de producción, guionista y director de cine español, trabajó con Marisol en los años 60. En concreto, dirigió las películas *Un rayo de Luz* (1960), *Ha llegado un ángel* (1961), *Tómbola* (1961), *Las cuatro bodas de Marisol* (1964) y *Solos los dos* (1968).

educación católica que, con su esfuerzo y talento, conseguían ascender, dando lecciones de comportamiento a los mayores. Además, también sirvieron de hilo conductor para reflejar una nueva realidad: el desarrollismo y el aperturismo que empezó a darse en el país tras el Plan de Estabilización de 1959: niñas como Marisol se convirtieron en referentes entre la población, estando vinculadas con “la idea de niña/mujer española y moderna que empezaba a abrirse paso en los años sesenta” (Asión y Sanz, 2024).

También se aprovechó la fama de los “niños prodigio” en el ámbito de la exhibición y la producción. Suevia Films y CIFESA continuaron siendo las productoras más importantes. Sin embargo, aunque la primera continuó su actividad hasta pasados los 60, CIFESA entró en decadencia hasta que terminó por desaparecer en 1962. Entre los empresarios que había detrás de estas empresas destacan productores como Ignacio F. Iquino, que sacó adelante 46 películas en la década de los 50; Vicente Escrivá, con su cine abiertamente católico en ASPA Films; y Cesareo González, propietario de Suevia Films, ocupando el palmarés en la producción española (Asión y Sanz, 2024). Su socio principal, Benito Perojo, era el suegro de Manuel J. Goyanes, quien descubrió a Pepa Flores, cambiando el curso de su vida al convertirla en Marisol (Cruz, 2021).

2.2.3 La figura de Manuel Goyanes: El descubrimiento y la creación de Marisol

Blanca Torres habla de cómo Manuel Goyanes era y sigue siendo “un ser completamente fantasma”. En comparación con el poder que ostentó como productor durante el franquismo, cuesta encontrar información de calidad sobre su persona en internet. Aparece por primera vez en documentos de la Guerra Civil. Formó parte de la DNC (Departamento Nacional de Cinematografía), institución dependiente de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, creada en 1938 dentro del Ministerio del Interior de Ramón Serrano Suñer (a su vez Presidente de la Junta Política de FET y de las JONS). Goyanes empezó como escritor y productor en la sección de Cinematografía de la Falange. Durante la guerra, trabajó en la elaboración del documental *La llegada de la patria* (Viñolas, 1939), que tenía como objetivo hacer propaganda del Movimiento Nacional interpelando a la población “como si hubiera dejado de ser española por el hecho de estar en el otro bando” (Tranche, 2007).

Fue Benito Perojo, su suegro, quien introdujo a Goyanes en el mundo de la producción. Perojo, que había trabajado en la dirección de películas como *La Verbena de la Paloma*

(1935, de CIFESA), se inició como productor a finales de los años cuarenta (Faulkner, 2017). Se convirtió en el segundo productor más poderoso de los años cincuenta y sesenta, solo por detrás de Suevia Films de Cesáreo González, de quien fue socio en numerosas producciones (Lomas, 2024). Gracias a su suegro, Goyanes entra en la producción a gran escala, donde se tienen los grandes presupuestos y el peso en las camarillas del régimen. Es calificado por Barreiro, biógrafo de Pepa Flores, como “un hombre fundamentalmente práctico”. No tuvo inconveniente en apostar por el entonces rebelde Juan Antonio Bardem en sus películas *Muerte de un ciclista* (Bardem, 1955) y *Calle mayor* (Bardem, 1956). A finales de los años 50, Goyanes comenzó su búsqueda de un nuevo niño prodigio.

Según aparece en la biografía *Marisol frente a Pepa Flores* de Javier Barreiro, Pepa Flores era entonces una niña de 10 años nacida en el humilde barrio de La Victoria (Málaga) que, por su talento natural, formaba parte de los Coros y Danzas de la Sección Femenina. Tras sus primeros pasos artísticos en condiciones precarias, es descubierta por Goyanes en la Feria del Campo de 1959 (Madrid). Mari Carmen Goyanes ve su actuación en televisión y avisa a su padre. El empresario escribe a Juan, padre de Pepa, para “hablar de negocios relacionados con su hija Pepita”. Por cuarenta mil pesetas y la promesa de que la niña seguiría estudiando, los Flores acceden a la instalación de Pepa y de su madre en la casa Goyanes (Barreiro, 1999). Tal y como afirma Blanca Torres: “tal fue la gallina de los huevos de oro, que Manuel Goyanes no volvió a producir otra película que no fuera de Marisol. Ella dio de comer a la familia, soportando todos sus lujos”. A partir de entonces y hasta la ruptura definitiva con la familia en los años 70, en el *merchandising* que se hacía de Marisol se leía la siguiente frase: “En exclusiva de Manuel Goyanes”.

2.2.4 La apertura en los 60: la Ley de Fraga y las consecuencias del desarrollismo

En su libro *El Fascismo*, el historiador Stanley G. Payne explica cómo, a raíz de una protesta en la Universidad de Madrid en 1956, comenzó la segunda etapa: la llamada “fase de desfascistización”. Una propuesta falangista para reforzar el partido único fue rechazada por los militares y la Iglesia. En 1957, Franco optó por un autoritarismo burocrático y tecnocrático y los principios ideológicos de la Falange fueron reemplazados por una versión más moderada y genérica (G. Payne, 1982). Sin embargo, para varios historiadores el

aperturismo lo inauguraron una serie de elementos que hicieron posible el desarrollo de la sociedad de consumo en la España de los años 60.

En 1956 no sólo se producen cambios en el gobierno, también se crea Televisión Española, la televisión “una y grande” que por entonces no tenía competencia con otras cadenas y que, por tanto, creaba una homogeneidad en el consumo audiovisual y possibilitó el pasó de la propaganda a la publicidad. Aparecen anuncios más comerciales y de marcas internacionales como Conguitos o Coca-Cola⁵. “La televisión se anunciaba mucho en televisión”: campañas publicitarias como la de los televisores *Philips*, protagonizada por Carmen Sevilla al ritmo de *Flamenca-Yeyé*, unieron a las dos Españas: la de la canción española y la que oía música anglosajona, como la de los Beatles (Almazán, 2020).

Más allá de lo audiovisual, en su ensayo *Sol y Sombra: De cómo los españoles se apearon de las mayúsculas de la Historia, dotándose de vida cotidiana*, Agustín Sánchez Vidal, aludiendo a cómo la llegada de nuevos productos permitió el desarrollismo español, le da una mayor importancia a la tarjeta Visa en 1967 que al disco más influyente lanzado por los Beatles: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Bands* (Sánchez Vidal, 1990). En esta línea, no son pocos los historiadores que mencionan al “Seiscientos”. En *La Sociedad*, Santos Juliá nomina, en un tono irónico pero no desencaminado, a este modelo de coche familiar como “el verdadero artífice de la transición a la democracia”. Lo hace aludiendo a las declaraciones de Fabián Estapé, vicescomisario del Plan de Desarrollo de 1959, dando a entender que “el acceso a la propiedad de bienes de consumo duradero no solo facilitó sino que hizo inexcusable la llegada de la democracia.” (Juliá, 2000).

Fruto de ese incipiente desarrollismo, la España de los sesenta estuvo también marcada por protestas sociales, con su consecuente represión y violencia. Jóvenes universitarios que no habían vivido la Guerra Civil ansiaban un cambio. Desde 1965 se produjeron asambleas en los campus universitarios de Madrid y Barcelona. Aunque cuestiones como la guerra de Vietnam estuvieron presentes en las pancartas de las manifestaciones ilegales, la lucha contra la dictadura y su derrocamiento constituían el verdadero fin de los estudiantes españoles. En 1968, Franco permitió la entrada de la policía en los campus sin autorización del rector, lo

⁵ En *Marisol y Pepa Flores. Los significados políticos de una estrella (1960-1985)* Aintzane Rincón menciona cómo Terenci Moix define a Marisol como “la flamenquilla de la Coca-cola”, refiriéndose a un anuncio que protagonizó la actriz vestida de folclórica llamando a los españoles al consumo de este producto americano.

que provocó violentas cargas y cientos de detenciones. Se destituyó al ministro de Educación y se creó un servicio de inteligencia específico, la OCN (Organización Contrasubversiva Nacional), para controlar la actividad estudiantil. El asesinato a manos de la policía del estudiante Enrique Ruano en 1969 suspuso el punto álgido de las protestas que, junto con las manifestaciones en el sector minero, llevaron al Estado franquista a convocar los llamados estados de excepción. La represión acabó desmovilizando al movimiento estudiantil, que cedió protagonismo a los partidos y sindicatos clandestinos (Palmero, 2018).

Volviendo a los cambios estructurales de la época, el cambio en las instituciones mediáticas en el tardofranquismo estuvo marcado por el nombramiento de Manuel Fraga como ministro de Información y Turismo (BOE, 1962). Su Ley de Prensa de 1966, sometida a reformas durante la Transición, sirvió como punto de partida para la configuración de un sistema mediático más abierto. Aunque todavía quedaba camino por recorrer: la Ley de Fraga eliminaba la censura previa (artículo III) y reconocía la libertad de expresión, pero siempre y cuando se cumplieran, según el artículo II, "el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento de las Leyes Fundamentales, las exigencias de la defensa, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar" (BOE, Ley de Prensa e Imprenta de 1966). No obstante, como consecuencia de la nueva legislación, la prensa seria fue algo más abierta y en los años 60 y 70 revistas como *Triunfo* (1946-1982), *Garbo* (1953-1987) o *Ama* (1959-1989) vivieron sus años de mayor esplendor.

El cambio ministerial también trajo cambios en la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro. En 1962 existen múltiples reorganizaciones y creaciones: entre otras medidas, se crea el Instituto de Estudios Turísticos, se reorganiza la Dirección General de Prensa, la Dirección General de Radiodifusión y Televisión, la Dirección General de Información, la Dirección General de Cinematografía y Teatro y el Instituto Nacional de la Cinematografía (Pares, s.f.). Entre agosto de 1962 y noviembre de 1967 José María García Escudero fue nombrado nuevamente Director General de Cinematografía. Una de sus primeras funciones fue la reorganización de la censura. Bajo su mandato se elaboraron las Normas para el desarrollo de la cinematografía nacional en 1964 (BOE, 1964). A través de un corpus legal que García Escudero bautizó como "Carta Magna de la Cinematografía" se actualizaron los "ya anticuados sistemas de protección del cine español vigentes desde los años cuarenta" (Asión y Sanz, 2024).

Estas modificaciones propiciaron el surgimiento del llamado Nuevo Cine Español, cine “de talante renovador que ofrecía propuestas y tenía inquietudes diferentes a las más conservadoras”. Fruto también del aperturismo, estaba inspirado en el cine neorrealista italiano y, en menor medida, en la *Nouvelle Vague* francesa. El Nuevo Cine Español tenía como pretensión separarse de los cineastas más comerciales y de los afines al régimen. Eran cineastas independientes de entre los que es muy complicado establecer unas características generales. Destacan Miguel Picazo (*La tía Tula*, 1964), Basilio Martín Patino (*Nueve cartas a Berta*, 1965) y Carlos Saura (*La Caza*, 1966) (Asión y Sanz, 2024). Sus películas fueron premiadas en festivales, pero a la hora de la verdad en España eran ignoradas por la crítica, quedando aisladas en un ámbito minoritario en las salas de cine (Araguez, s.f.).

La mayoría del cine español se mantuvo en la vía comercial, la de las coproducciones y el cine de subgéneros, en el que se engloban las películas de Marisol. Los cineastas de décadas posteriores (Luis Lucía, José Antonio Nieves Conde, Rafael Gil, etc.) continuaron su trabajo, pero con resultados cada vez más repetitivos y arcaicos. Predominaron géneros como el cine musical (con figuras como Sara Montiel y Marisol) y la comedia de baja calidad. Aunque algunas eran producciones a todo color que imitaban las grandes producciones musicales de *Hollywood*, estaban marcadas por estereotipos ideológicos como el conservadurismo moral y el machismo. A mediados de los 60, como consecuencia de los cambios legislativos y de las exigencias del público, se produce cierto aperturismo en el ámbito erótico, lo que derivó en fenómenos como el landismo, las películas de Ozores, Pajares y Esteso y, posteriormente, el auge del destape en los 70. Fernando Palacios y Luis Lucía, directores de las primeras películas de Marisol, buscaban siempre la vía rentable y efectiva dentro de la industria con el desarrollo de subgéneros y coproducciones internacionales (Asión y Sanz, 2024).

En noviembre de 1967 García Escudero fue destituido y la Dirección General de Cinematografía fue amortizada. La gestión cultural española “quedó a la deriva en el momento de su máxima desatención institucional”. El retroceso de las libertades por los estados de excepción, la crisis económica que se avenía y la creciente competencia de la televisión hicieron que, a las alturas de 1970, la industria del cine en España se viera sumida en una crisis capital, de contenidos y de calidad (Asión y Sanz, 2024). Tras nombrar sucesor al príncipe Juan Carlos a finales de 1969, estas fueron las palabras de Franco en su discurso

de Navidad⁶: “Todo ha quedado atado y bien atado”. Pero la crisis en la que estaba sumida la dictadura franquista a finales de los 60 no solo afectaba a la cinematografía. La salud de Franco empeora y, a la entrada de 1970, se aprecian grietas en los dos pilares básicos del régimen, la Iglesia y el Ejército. Poco a poco, se abre el camino hacia la democracia (Matínez, 2024).

2.2.5 Entre el final del franquismo y el inicio de la Transición (1970-1976)

La primera mitad de los años 70 marcó el declive irreversible del franquismo. A medida que la dictadura se debilitaba, la sociedad española comenzaba a vivir una transformación profunda, aunque aún marcada por la represión. La crisis del petróleo de 1973, la intensificación de la oposición social y el asesinato de Carrero Blanco a manos de ETA marcaron los últimos años del régimen. En este contexto, la cultura, el aparato mediático y el cine continuaron reflejando —y en ocasiones anticipando— los cambios que pronto darían forma a la transición democrática.

En cuanto a la prensa popular, surgieron entonces y tuvieron su auge revistas como *Hermano Lobo*. Eran publicaciones satíricas que se atrevían a desafiar al régimen a través del humor. Por las páginas de *Hermano Lobo*, publicada entre 1972 y 1976, pasaron algunas de las figuras más influyentes del humor gráfico de la época como Chumy Chúmez, Miguel Gila, Jaume Perich o Forges, quienes usaron el ingenio para esquivar la censura y reflejar las tensiones de una sociedad al borde del cambio. Su cabecera, *Semanario de humor dentro de lo que cabe*, resumía su tono mordaz y crítico (Almazán, 2020). Con un enfoque satírico, trataban todo tipo de temas: desde críticas a la política y debates sobre el turismo hasta cuestiones de prensa rosa como los posibles embarazos de artistas como Marisol.⁷

En plena transición política y social, muchas figuras públicas comenzaron a distanciarse de los valores e instituciones del régimen. El mundo del espectáculo también vivió este proceso de transformación. Se distanciaron artistas como Massiel quien, tras ganar el festival de Eurovisión en 1968, se negó a acudir al Pardo para ser recibida por el dictador. También lo

⁶ Como se aprecia en la retransmisión quien se encargó de la supervisión fue el director general de Radio y Televisión Adolfo Suárez quien, en 1976 se convertiría en el primer presidente de la España democrática.

⁷ Los artículos sobre Marisol de la revista, que analizaremos en el apartado de desarrollo analítico, se pueden consultar en la página web oficial de *Hermano Lobo*: <https://www.hermanolobodigital.com>

hizo Marisol en *Informe Semanal* en 1973, hizo declaraciones que rompían con el aura idealista que se había creado en torno a ella: “Fui una niña absolutamente normal”.

Su filmografía, al igual que la del resto del país, cambió notablemente. Aunque más adelante también apareció en películas que mostraban a una Pepa Flores más comprometida con el otro tipo de cine más político y feminista, como *Los días del pasado* (Mario Camus, 1978), en los años 70 rodó películas en la línea del destape, una corriente cinematográfica que, en los últimos años del franquismo y tras la muerte del dictador, continuó con fuerza durante la Transición. El destape se caracterizó por la aparición del desnudo femenino en el cine y en la prensa. Siguen esta tendencia películas suyas como *El poder del deseo* (J.A. Bardem, 1975). El destape, si bien abría nuevas posibilidades expresivas en torno al cuerpo y la sexualidad, estuvo marcado por la contradicción entre liberación y mercantilización.

La tendencia, por tanto, osciló entre lo emancipador y lo explotador. Cristina Almeida, abogada y figura clave del feminismo de la época, lo describe así en el documental *Marisol, llámame Pepa* (Torres, 2024): “Veníamos de un lugar de tanta represión sexual, sobre todo también hacia las mujeres, que hubo una cosa de liberación: Podemos desnudarnos, podemos enseñar nuestro cuerpo... El cuerpo se convierte en un lugar político y eso supone la llegada de un nuevo mundo.” Sin embargo, lo que se interpretó en muchos casos como un signo de liberación sexual y simbólica, especialmente para las mujeres, también tuvo un fuerte componente comercial. Este debate encarna a la perfección el papel ambivalente que jugó Pepa Flores en ese momento.

El destape no solo se manifestó en el cine, también lo hizo en publicaciones de revistas como *El Pápus*, *El Jueves* o *Interviú* (Ander, 2020). En esta última se publicó un desnudo de Pepa Flores en septiembre de 1976. En su interior, el siguiente mensaje revelaba la simbología del reportaje: “El bello camino hacia la democracia” (Rincón, 2018). Poco después del reportaje de *Interviú*, cuyas fotos, según aparece en el documental de Blanca Torres, habían sido distribuidas por César Lucas sin el consentimiento de la artista, Pepa Flores participó en la primera huelga de actores de la historia en España y declaró su militancia en el Partido Comunista, legalizado en 1977 simbolizando uno de los giros más significativos de la Transición (Preston, 2018).

La trayectoria de Pepa Flores terminó con su retirada de la vida pública a finales de los 80. Mucho podemos ver de la historia de nuestro país en la figura de Pepa Flores. Y es que ya lo dice la canción: La vida es una tómbola: Marisol, que comenzó en los Coros y Danzas de la Sección Femenina franquista, terminó posando desnuda para *Interviú* en 1976 y defendiendo los ideales comunistas (Almazán, 2020).

3. DESARROLLO ANALÍTICO

El presente análisis tiene como objetivo estudiar la evolución de la figura de Pepa Flores y de su personaje, Marisol, a través del estudio de diez películas de entre 1960 y 1975, año previo a su aparición en la portada de *Interviú*. Para ello, se ha elaborado una tabla en la que se recogen los elementos más relevantes de cada uno de estos largometrajes, lo que permite establecer un recorrido por las distintas etapas de su carrera y, al mismo tiempo, por los cambios culturales y sociales que se dieron durante el final del franquismo. En base a esta tabla, el comentario se ha estructurado en tres bloques principales: Marisol niña, Marisol adolescente y joven y, finalmente, Marisol mujer. Sin embargo, estas categorías no deben entenderse como bloques indivisibles, pues existen elementos comunes entre unas y otras. La prolongación deliberada de una imagen de inocencia por parte de la industria cinematográfica muestra cómo la transición de una etapa a otra fue compleja y, en muchos casos, forzada.

Las fuentes principales a las que se ha recurrido para el desarrollo de este análisis son: la biografía *Marisol frente a Pepa Flores* de Javier Barreiro, las entrevistas realizadas a Blanca Torres (directora del documental *Marisol, llámame Pepa*) y a los historiadores del arte Ana Asión y Fernando Sanz, así como a materiales procedentes de archivos mediáticos y académicos. En este último término, toma importancia la tesis *Marisol y Pepa Flores. Los significados políticos de una estrella (1960-1985)*, de la doctora en Historia Contemporánea Aintzane Rincón. Toda fuente ha sido utilizada con la finalidad de entender cómo la evolución de Pepa Flores como figura pública y artística se inserta en un proceso más complejo y amplio de la transformación cultural en España, en los años finales de la dictadura y en el inicio de la Transición.

Listado de películas a analizar: *Un Rayo de luz* (Lucía, 1960), *Ha llegado un ángel* (Lucía, 1961), *Tómbola* (Lucía, 1962), *Marisol Rumbo a Río* (Palacios, 1963), *La nueva cenicienta* (Sherman, 1964), *Búsqueme a esa chica* (Palacios, 1965), *Las cuatro bodas de Marisol* (Lucía, 1967), *Carola de día Carola de noche* (Armiñán, 1969), *La chica del molino rojo* (Martín, 1973) y *El poder del deseo* (Bardem, 1975).

Figura 1

ANÁLISIS FILMOGRÁFICO DE 10 PELÍCULAS DE PEPA FLORES (1960-1975)

TÍTULO	AÑO	DIRECCIÓN	COMPAÑÍAS	ARQUETIPO DE MUJER	CONTEXTO HISTÓRICO Y PERSONAL	IDEAS CLAVE Y CITAS
<i>Un Rayo de luz</i>	1960	Luis Lucía	Producción: Manuel Goyanes Producciones Benito Perojo Distribución: Suevia Films Cesáreo González S.A. Video Mercury Films S.A.	Niña prodigio folclórica.	Inicios del Desarrollismo Marisol y su madre se van a vivir a casa de los Goyanes	<ul style="list-style-type: none"> - Vemos la historia de Pepa Flores reflejada en Marisol (es Marisol las 24 horas): <i>La señorita Elisabeth educará tu voz para que el día de mañana te luzcas en las fiestas de sociedad</i> - Actúa como salvadora de todos (casi enviada por Dios): En <i>Corre, corre, caballito</i> cuando pasa cantando los paisanos le dicen: <i>Bendita Seas, Que la virgen la bendiga y la consagre.</i> <p>Las canciones actúan como "vasos comunicantes"</p>
<i>Ha llegado un ángel</i>	1961	Luis Lucía	Producción: Cesáreo González Manuel Goyanes Producciones Benito Perojo Distribución: Suevia Films Cesáreo González S.A. Video Mercury Films S.A.	Niña prodigio folclórica	Inicios del desarrollismo Gira mundial (América y África) Actuación en Atenas para Juan Carlos y Sofía	<p>Se repite el mismo arquetipo que en <i>Un Rayo de luz</i>: la niña huérfana que se muda a casa de la familia perdida para alegrarle los días.</p> <p>Una frase al final de la película resume lo que hicieron con ella: <i>Pobre Marisol. Los que escuchan pensarán que eso es solo una niña cantando, pero nosotros sabemos que es algo más, que ella está dando por nosotros todo lo que le hemos dejado: Sus canciones</i></p>
<i>Tómbola</i>	1962	Luis Lucía	Producción: Manuel Goyanes Distribución: Filmayer Video S.A.	Niña prodigio (Comienza su etapa más yeye)	Inicios del aperturismo Huelgas mineras, Contubernio de Munich Cese de Arias Salgado Gira mundial	<p>Se aprecia ya cierto aperturismo en esta película, aunque sin dejar atrás los valores nacionales. Es también como una parodia de los comportamientos ingleses.</p> <p>Es más pop y yeyé.</p>

<i>Marisol rumbo a Río</i>	1963	Fernando Palacios	Producción: Cesáreo González Manuel Goyanes Distribución: Suevia Films Cesáreo González S.A.	Niña prodigio preadolescente Vuelta a la imagen folclórica flamenca	Desarrollismo Viaja a América por cuarta vez Úlcera	Fernando Sanz (sobre Fernando Palacios): "Es un cine comercial, es muy popular, que tuvo bastante éxito. Es un cine de evasión ." Fernando Sanz sobre el aperturismo: "Está claro, es un producto muy típico del aperturismo . Sobre todo con el Gobierno de Manuel Fraga a partir de justo esos años, a partir del año 62. Se quiere dar la imagen de que España es un país moderno y abierto." Frase de la madre (refleja el éxodo al extranjero): <i>No le lleve la contraria a los niños, que luego se enfadan y se van a Alemania</i> Intentan alargar la imagen de inocencia. Blanca Torres: "Es un calco total a películas cómicas de adolescentes de Estados Unidos (Tú a Boston, yo a California)"
<i>La nueva Cenicienta</i>	1964	George Sherman (director de EEUU prolífico en producciones occidentales de bajo presupuesto)	Producción: Manuel Goyanes Distribución: Filmayer Video S.A.	Niña prodigio preadolescente Vuelta a la imagen folclórica flamenca	Desarrollismo	<i>Aquí está la heroína de nuestro cuento: rubia, dulce, chatilla y con una alegría en el cuerpo y en el alma capaz de espantar a todas las brujas y a todos los lobos que le salgan al camino. Porque, ahora mismo, va en busca del pan, la miel y la leche de cada día.</i> Al principio (min 00:10) Antonio lee el diario <i>Arriba</i> , periódico oficial del régimen franquista Elementos tradicionales: Los niños juegan a hacer de toreros y el poema de Lorca en <i>Zorongo gitano</i> . La canción <i>Me conformo</i> refleja el arquetipo de mujer conforme a la moral franquista A todo color como reflejo de las producciones de EEUU, símbolo de alegría y desarrollismo.

<i>Búsqüeme a esa Chica</i>	1965	Fernando Palacios	Producción: Manuel Goyanes	Marisol Adolescente	Desarrollismo (Boom del turismo en España) Movimiento yeyé	<i>Typical Spanish</i> (parodia de la llegada de turismo a España: <i>Se admiten dólares, no odiamos a los americanos</i>) Transcurre en Mallorca La colaboración con el Dúo Dinámico: <i>Una muchacha como tú</i> (es una canción muy yeyé) Está llena de tópicos españoles: playa, fiesta, toros, flamenco Le dan de fumar. Signo de que ya no es una niña. El padre, nuevamente, vive a su costa; quieren llevársela y apartarla de su lado (como ocurre en la realidad) <i>Aunque yo esté lejos de aquí sabré todo lo que haces. Por eso tienes que portarte siempre bien.</i> (El señor Morrison a Marisol)
<i>Las cuatro bodas de Marisol</i>	1967	Luis Lucía	Producción: Manuel Goyanes Distribución: Suevia Films Cesáreo González S.A.	Marisol Joven (mujer)	Finales del franquismo Anuncio de su compromiso con Carlos Goyanes	Mantener las instituciones en un mundo que estaba cambiando: El matrimonio. <i>Una española no se divorcia</i> <i>Perdóname Frank, pero os tengo mucho miedo, veo publicidad por todas partes...</i> Parodia de los Beatles y crítica a los ingleses (son unos aburridos). A la reina de Inglaterra Reina: <i>¿Quieres pedirme algo?</i> Marisol: <i>Gibraltar.</i>
<i>Carola de día, Carola de noche</i>	1969	Jaime de Armiñán	Producción: Manuel Goyanes Distribución: IN-CINE Distribuidora Cinematográfica S.A.	Marisol Joven (mujer)	Finales del franquismo Proclaman rey a Juan Carlos I Última película con Goyanes Boda con Carlos Goyanes	Aparece con un nombre que no es Marisol. Carola, reina exiliada de un país extranjero. El exilio “Por dar poca confianza durante años estamos aquí”. Es un intento de película psicodélica, pero muchas veces carece de sentido. Da la sensación de que intentan proyectar una imagen que ya no le corresponde.

<i>La chica del molino rojo</i>	1973	Eugenio Martín	Producción: José Frade Producciones Distribución: J.F. Films S.A.	Pepa flores mujer, ahora María Marcos	Crisis Final del franquismo Destape Separación de Carlos Goyanes	<i>Nombre: María Marco. Edad: 22 años. Vive en una humilde buhardilla en el barrio de San Francisco (Madrid). Huérfana de padre y madre. Estatura: 1.65. Ojos verdes, pelo rubio. Medidas calculadas: busto, 92; cintura, 55; cadera, 90; peso, 54 kilos. Personalidad fuerte y emocional con tendencia a depresiones de melancolía, bastante soñadora...</i> Es una especie de <i>Pretty Woman</i> Hacén de ella un producto, pero ahora como mujer <i>Los hombres son distintos, lo que no varía es la mujer</i>
<i>El poder del deseo</i>	1975	Juan Antonio Bardem	Producción: Serafín G. Trueba, Goya Films P.C. Distribución: Manuel Salvador S.A.	Pepa Flores mujer, ahora Juna.	Último año de la dictadura (Se estrenó 10 días antes de la muerte de Franco) Destape	Basada en la novela <i>Joc Brut</i> Ella hace de <i>femme fatale</i> . La presentan como alguien misteriosa. Un argumento nada crítico e interpreta un papel nada arriesgado, acorde con la época. La canción <i>El beso en España</i> contrasta con el final, un toque irónico. Ella lo abandona. En los créditos sigue apareciendo como Marisol

Nota: Elaboración Propia con datos oficiales del ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales)⁸

⁸ Consultado en: <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/cine/inicio.html>

3.1 Marisol como niña prodigio: los orígenes de un mito

Figura 2

Collage de *Un Rayo de luz*, *Ha llegado un ángel* y *Tómbola*



Nota: Adaptado de carteles de *Un rayo de luz*, *Ha llegado un ángel* y *Tómbola*, en FilmAffinity, s.f., <https://www.filmaffinity.com/es/main.html>. Derechos reservados.

3.1.1 Marisol: de niña prodigio folclórica a icono yeyé

Las películas *Un rayo de luz* y *Ha nacido un ángel* combinan dos tendencias de los años 50 en España: por un lado, la explotación de niños prodigio como símbolos de inocencia y talento natural; por otro, la exaltación de la mujer folclórica como emblema popular de la cultura del régimen. Como narra su biógrafo Javier Barreiro, tras ser descubierta a los 10 años en el festival de Coros y Danzas de 1959, Pepa Flores se muda junto con su madre a la casa de los Goyanes y la convierten en Marisol. No es casualidad que, en sus primeros años, se le diera un enfoque folclórico. Como afirma Barreiro: "El cine español (...) seguía siendo un cine de folclóricos y niños cuando en 1960 aparece *Un rayo de luz*" (Barreiro, 1999).

Figura 3

Marisol, gran revelación en el VIII Festival de San Sebastián por *Un rayo de luz*



Nota: Adaptado de la portada de Triunfo (n.º 752), por Revista Triunfo, 1960, <https://www.triunfodigital.com/> Derechos reservados.

Desde los años 30 y hasta 1960, el cine musical folclórico de temática andaluza tuvo su máximo esplendor, por eso no es de extrañar que en *Un rayo de luz*, película de 1960, en las primeras escenas encontremos a una Marisol incapaz de cantar sin los gorgoritos flamencos que tanto sorprenden a su abuelo. Como sostiene *Fotocinema*, revista científica de cine y fotografía, en el artículo *Las películas folclóricas como manifestaciones más características del cine musical en España*, tampoco se trata de desprestigiar el folclore. Aunque dentro de un marco conservador, las películas musicales folclóricas presentaban a mujeres, como Lola Flores, Concha Piquer o Juanita Reina, cantaoras y bailaoras, que en ocasiones transgredían los valores franquistas. En su primera etapa, impulsada por el aumento de presupuesto y por la gestión empresarial de Goyanes, Marisol inaugura una imagen más moderna, popular y alejada del tradicionalismo andaluz (Sánchez Alarcón, 2010).

En *Un rayo de luz* (Lucía, 1960) vemos a una Marisol huérfana de padre y criada en un colegio religioso que es acogida por su abuelo, un aristócrata italiano. Gracias a su simpatía y talento musical, su llegada transforma la vida de quienes la rodean. A la niña se le otorga incluso un estatus casi milagroso, cercano a lo divino, como puede apreciarse en las reacciones que genera su interpretación de *Corre, corre caballito*. Frases como “Bendita seas” o “Que la Virgen la bendiga y la consagre”, en sintonía con los valores idealizados del régimen, reflejan cómo su figura era revestida de un aura de pureza y excepcionalidad. Según Barreiro, las primeras películas de Marisol, dirigidas por Luis Lucía, siguen una misma línea: Marisol actúa como un “angelical instrumento” que reúne y reconcilia a la familia. Pero detrás de esa figura salvadora se muestran dos aspectos: por un lado, que la base social del franquismo era la familia tradicional (Barreiro, 1999); por otro lado, que detrás de este personaje feliz, como en otros niños prodigio, hubo una infancia robada, como afirma Fernando Sanz: “No tenía nada que ver lo mal que lo pasaba la niña Pepa Flores, con lo bien que luego aparecía en las películas y en las revistas la niña Marisol... detrás había una historia muy turbulenta”.

Otro elemento común que encontramos en estas primeras películas, afirma Aintzane Rincón en su tesis *Marisol y Pepa Flores: Los significados políticos de una estrella*, es que su argumento parece estar inspirado en su propia biografía. Sus películas narraban historias de ascenso social que parecían recrear su encuentro con Manuel J. Goyanes. Esto, en palabras de Rincón, “contribuyó a deshacer la frontera entre realidad y ficción, entre sus personajes y la intérprete, redoblando las posibilidades de éxito de su mensaje”. En *Ha llegado un ángel* se puede apreciar: Marisol, tras quedar huérfana, llega a Madrid para vivir con sus tíos y primos. De nuevo, su presencia alegrará la vida de su nueva familia. En esta segunda película, afirma

Blanca Torres, se refleja incluso más que en la primera ese toque moralista: “Son los jóvenes que no han vivido la guerra quienes tienen esos modos más rebeldes y extranjeros; y es la “buena niña”, Marisol, la que va a conseguir que no se descarrile el hijo con su bondad”.

En las tres primeras películas, un elemento que refleja la transición de niña flamenca a niña yeyé son las canciones. Según el análisis de Blanca Torres, funcionan como vasos comunicantes entre ambas etapas. Si bien es cierto que en la primera película las canciones (*Como Dos estrellas* o *Corre, corre caballito*) se caracterizan por su deje flamenco, en *Ha llegado un ángel*, aunque la interpretación de la jota *Tan pequeña y sincera* nos sigue recordando ese enfoque tradicional, se empieza a entrar con otro tipo de canción (*Ola, ola, ola* o *En el tren*). No es hasta la tercera película, *Tómbola*, en la que se presenta el cambio definitivo: Marisol es testigo del robo de una famosa pintura expuesta en un museo y los ladrones deciden raptarla. No solo cambia el argumento, sino también el tipo de canciones: *Tómbola* y *Chiquitina*, que presentan melodías más pop y modernas, reflejan su adaptación a las nuevas tendencias culturales de la época dentro del movimiento yeyé. Artistas como Marisol, inspiradas por la influencia de países anglosajones, buscaron ser algo más que amas de casa: emigraron, se formaron, trabajaron y desafiaron los roles de género. Las “chicas yeyé” simbolizaron la modernidad y la profesionalización de la mujer, combinando la reivindicación de su autonomía social y laboral con, a través de prendas a todo color como la minifalda, la estilización de su imagen (Fernández, 2022).

Figura 4

Marisol, portada de Efe Eme (n. 31) en la sección Yeyé español



Nota: Adaptado de Marisol, portada de Efe Eme (n. 31), de *Todocoleccion*,

s.f., <https://www.todocoleccion.net/musica-revistas-antiguas/revista-efe-eme-n-31-marisol-ye-ye-espanol-x148764758> Todos los derechos reservados.

3.1.3 Desarrollismo y aperturismo en las películas de Marisol

Figura 5

Collage de Marisol rumbo a Río, La nueva cenicienta y Búsqueme a esa chica



Nota: Adaptado de carteles de *Marisol rumbo a Río*, *La nueva cenicienta* y *Búsqueme a esa chica*, en FilmAffinity, s.f., <https://www.filmaffinity.com/es/main.html>. Derechos reservados.

Durante los años sesenta, las películas de Marisol, sin cuestionar los fundamentos del régimen, jugaron un papel clave como vehículo de proyección de una España moderna y adaptada a los nuevos tiempos. En palabras de Aintzane Rincón, “fue la figura paradigmática de la España optimista de los años sesenta, del desarrollo y del progreso franquistas” (Rincón, 2018). Marisol no solo encarnaba a la niña prodigio. Con sus películas musicales ligeras, cargadas de paisajes soleados y de optimismo, las producciones protagonizadas por la joven actriz contribuyeron a construir una imagen amable del país ante la sociedad nacional e internacional.

El ejemplo más claro de esta simbología lo tenemos en la película *Marisol rumbo a Río*, dirigida por Fernando Palacios en 1963. En ella, Marisol vive con su madre en Madrid, donde convivían los últimos vestigios de la posguerra con una modernidad cada vez más notable. Ansiosa por conocer a su hermana gemela, Mariluz, Marisol vende los muebles de su casa y, junto con su madre, se embarca en un viaje hacia Río de Janeiro. En palabras de Fernando Sanz: “Está claro, es un producto muy típico del aperturismo. Ese mismo año Fraga fue nombrado ministro de Información y Turismo. Es el momento en el que se quiere dar la imagen de que España es un país moderno y abierto”.

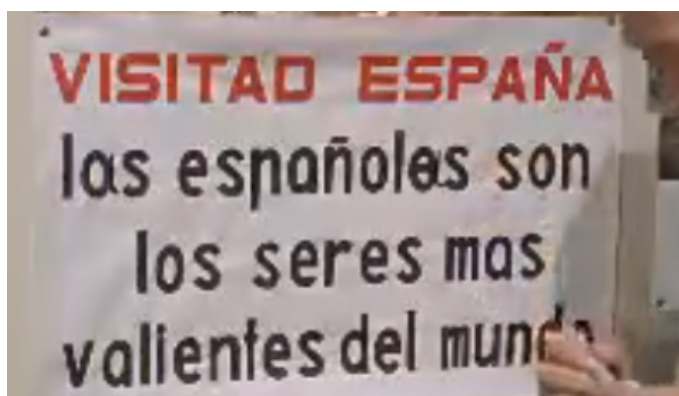
Llaman la atención intervenciones de la película en las que, sutilmente y sin ningún tipo de pretensión, se analiza la situación del país: “No le lleve la contraria a los niños, que luego se enfadan y se van a Alemania”. Hablan de la emigración hacia Europa de los españoles en los años 60. Fuera de las películas, Marisol también fue reflejo de la situación.

En 1965, después de una actuación de la artista en Alemania, el locutor del NO-DO narra lo siguiente: “Marisol dice así su mensaje de buenos deseos a los trabajadores españoles en Alemania”. La artista, con un discurso poco complejo, pronuncia: “Que vuelvan, que ganen muchísimo dinero y que tengan muchísima suerte” (RTVE, 1965).

Volviendo a *Marisol rumbo a Río*, en *El cine de Fernando Palacios: La Sonrisa complaciente del franquismo*, Asión y Sanz realizan un análisis significativo del final de la película. Tras rescatar a su hermana Mariluz de una caída a los pies del Cristo Redentor de la ciudad brasileña, toda la familia vuelve a España, “su patria natal y un lugar donde encontrar la felicidad”. El mensaje, que aparece en un cartel (Figura 6) al final del largometraje, queda claro: “Visita España, los españoles son los seres más valientes del mundo” (Asión y Sanz, 2024).

Figura 6

Cartel de promoción del turismo español en la película *Marisol rumbo a Río*



Nota: Fotograma de *Marisol rumbo a Río*, por Fernando Palacios, 1963. Película disponible en: <https://www.primevideo.com/> Derechos reservados.

El *boom* del turismo que se dio en España durante los años 60 también lo podemos observar paradigmáticamente en *Búsqüeme a esa chica* (1965), la segunda película de Marisol que dirigió Fernando Palacios, cargada de tópicos españoles: flamenco, toros, la playa de Mallorca... En la primera escena, una Marisol ya adolescente intenta ganarse el sueldo cantando *Typical Spanish*. Entre estrofa y estrofa de esta canción que parece hacer una parodia de la llegada de los turistas a suelo español, Marisol les pide que le paguen con cualquier tipo de divisa: “Se admiten dólares, no odiamos a los americanos”. Las películas de Marisol, afirma Sanz, sirvieron para “hacer el efecto llamada del turismo. Se empieza a promocionar el Levante, el turismo de sol y playa, el famoso *Spain is different*, el *Typical Spanish*, lo que se podía ver en los carteles de la época (Figura 7).”

Figura 7

Collage de carteles de promoción del turismo en la España de los 60 (CVC)



Nota: Adaptado de *Carteles turísticos*, por Centro Virtual Cervantes, s.f.

<https://cvc.cervantes.es/portada.htm> Derechos reservados.

El aperturismo internacional de los 60 no sólo se proyectaba en las películas de Marisol, también traspasó la pantalla convirtiéndose en experiencias vitales de la actriz. Como relata Barreiro en su biografía, la joven estrella no solo triunfaba en la gran pantalla nacional, sino que su figura trascendía fronteras: recorrió países como Italia, Francia, Alemania, Argentina, México y Japón. En cada destino, interpretaba canciones en español y, a veces, en el idioma de origen. Llegó a cantar hasta en japonés (Figura 8), demostrando una versatilidad que, además de contribuir a su éxito global, servía como promoción internacional de España. Uno de los hitos más destacados de este proceso fue su salto a Estados Unidos, donde el estreno de *Marisol rumbo a Río*, según Torres, tomó como modelo la conocida comedia americana *Tú a Boston y yo a California* (Swift, 1962), protagonizada también por dos gemelas.

Figura 8

Marisol (Para toda la vida). Editado en Japón



Nota: *Marisol (Para toda la vida)* Editado en Japón (s.f.) <https://www.todocoleccion.net/> Derechos reservados.

Al mismo tiempo, la progresiva normalización del televisor a color en la época contribuyó a una nueva experiencia visual. Como mayor exponente de este fenómeno tenemos *La nueva Cenicienta* (1964), dirigida de nuevo por Luis Lucía. Como afirma Blanca Torres, aunque en ella se volvía de nuevo a la imagen folclórica de Marisol, en sus imágenes a todo color podemos ver una estética comparable a los grandes musicales de *Hollywood*. Se combinaba el despliegue técnico de tintes modernos con elementos tradicionales de España: está presente el flamenco en la adaptación del poema lorquiano en *Zorongo Gitano* y, en una de sus escenas, unos niños juegan a hacer de toreros.

Otra de las características inherentes al desarrollismo en nuestro país fue el crecimiento de la industria publicitaria. Fruto del desarrollismo, por primera vez en nuestro país se hacen campañas de productos internacionales y de consumo masivo. En este contexto, al ser una figura tan influyente, Marisol fue utilizada como gancho publicitario para campañas como *Jabón LUX* (1970), *Champú Stilo* (1983) e incluso *Coca-cola* (1964)⁹. Como explica Aintzane Rincón, de esta última campaña deriva el nombre que le puso el escritor Terenci Moix: “la flamenquilla de la *Coca-cola*”. Durante diez años, Marisol se convierte en el proyecto empresarial más rentable de Goyanes, productor de la élite franquista (Rincón, 2018).

Figura 9

Marisol en la campaña de Coca-cola de 1964



Nota: Adaptado de *Marisol y la Coca-Cola*, de *Yo soy fan de Pepa Flores* (blog), s.f., <https://yosoyfandepepaflores.blogspot.com/2012/02/marisol-y-la-coca-cola.html>. Derechos reservados.

⁹ Los anuncios de *Coca-cola*, *Champú Stilo* y *Jabón LUX*, respectivamente, pueden verse en los siguientes enlaces: <https://www.youtube.com/watch?v=pBTiBhWYeHI>, <https://www.youtube.com/watch?v=uTSUQdNYKJg> y <https://www.youtube.com/watch?v=RMITEUa5XIM>

A diferencia de lo ocurrido con otros niños prodigio como Pablito Calvo o Rocío Dúrcal, Marisol constituyó “un enorme entramado empresarial”. Tras el éxito de *Un rayo de luz*, se puso en marcha una nueva industria en la que, por primera vez en nuestro país, se destinaban a una única celebridad toda una serie de productos promocionales que llevaban la etiqueta “en exclusiva de Manuel J. Goyanes”: “películas, discos, tebeos, recortables, cuadernos, cromos, banderines, revistas infantiles, la muñeca Marisol, e incluso una edición especial de la popular Mariquita Pérez” (Rincón, 2018).

Figura 10

Collage del merchandising de Marisol en los años 60, disponibles en el portal todocolección En la postal se advierte la etiqueta “Estrella en exclusiva de Manuel J. Goyanes”.



Nota: Adaptado de productos publicados en Todocoleccion, s.f., <https://www.todocoleccion.net/>. Derechos reservados.

Pepa Flores representaba, en cierta medida, el progreso económico y el bienestar material de los años 60. Al convertirse en Marisol, Pepa Flores había superado un pasado de grandes dificultades económicas. Esto, unido a todo un entramado de actos públicos y giras mundiales, contribuyó a que el impacto de Marisol superara con creces al de otras artistas contemporáneas en el contexto franquista porque, en palabras de Rincón, ella representaba mejor que ninguna otra “la armonía entre dos mundos opuestos: el de la modernidad y el de la autenticidad enraizada en la tradición” (Rincón, 2018).

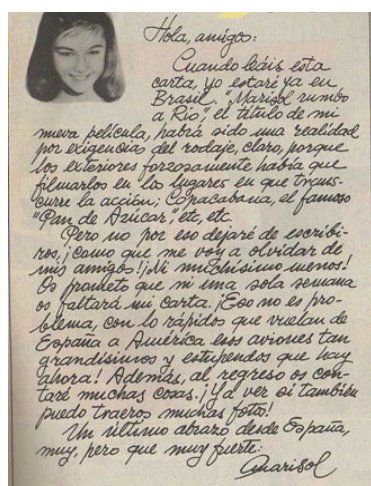
3.1.4 Las voces de Marisol: un recorrido por la cobertura mediática de su niñez

Desde sus inicios, la trayectoria de Pepa Flores estuvo marcada por una constante atención mediática por parte de la prensa española. Ya en sus primeros años como figura pública, la identidad de Pepa Flores quedó supeditada a la de su personaje. Como señala Blanca Torres: "El personaje de Marisol (...) trascendió su ámbito artístico. Estaba en películas y estaba en canciones, pero también en su vida privada: aparecía en todo tipo de publicaciones. Era Marisol las 24 horas". De esta manera, las publicaciones construían y gestionaban la imagen de Marisol: Se intentaba proyectar una imagen de gracia y talento natural y espontáneo, pero en realidad se hablaba por ella y se controlaba el guion en todas sus intervenciones.

Para las declaraciones que aparecen al principio del documental *Marisol, llámame Pepa*, la directora se inspiró en publicaciones como *Mundo Juvenil*¹⁰, la llamada *Revista de los amigos de Marisol*. En ella aparecía en fotos, entrevistas y tebeos, mostrando su vida como actriz y cantante, así como aspectos más personales y de su carrera artística. Pero lo más característico de esta publicación, afirma Torres, era la sección final de cartas a Marisol, en la que los lectores podían intercambiar cartas con la artista. Fue el antecedente del *fandom* digital en la actualidad. Las epístolas, como la de la imagen, llevaban la firma de Marisol, pero poco de ella hay en las declaraciones, siempre supervisadas por el equipo de Goyanes.

Figura 11

Carta de Marisol a una fan. Marisol le cuenta su viaje a Río.



Nota: Adaptado de *Sufridores en casa*, s.f. <https://www.sufridoresencasa.com/> Derechos reservados.

¹⁰ Todas las portadas de *Mundo Juvenil* pueden consultarse en: https://www.tebeosfera.com/colecciones/mundo_juvenil_1963_bruguera.html

Aintzane Rincón también nos habla del interés que despertó la vida artística y privada de la joven en diferentes soportes: “NO-DO, prensa diaria, revistas juveniles, infantiles, cinematográficas o generalistas, prensa rosa o del corazón y diversos programas de televisión, entre otros”. A partir de una mirada crítica a dichos medios, afirma Rincón, podremos comprender el significado paradigmático de la figura de Marisol en su complejidad (Rincón, 2018).

Marisol aparece con frecuencia en los archivos de Radio Televisión Española del NO-DO. En 1962, bajo el titular “Flamenco en Atenas” presentan la noticia de la actuación de la artista en la capital griega ante los príncipes doña Sofía y don Juan Carlos de Borbón. En cuanto a la prensa diaria, si bien en su mayoría eran revistas juveniles del corazón, también en las películas de Marisol podemos observar algún que otro guiño a la prensa de la época. En una escena de *La nueva cenicienta* (1964) podemos ver como Antonio, el bailar de flamenco, lee el periódico *Arriba*, diario oficial de la Falange.

Marisol supuso todo un filón para la prensa del corazón: podemos verla en las portadas de *Lecturas*, *Hola* y *Blanco y Negro*. Destaca *Triunfo*, revista de información general que “reaparece públicamente en los años 60 y 70 como símbolo de la resistencia intelectual al franquismo” (Ezcurra, s.f.). En este tipo de publicaciones, como con las estrellas actuales, había una tendencia a mostrar su vida privada. En 1965, *Triunfo* le dedica a Marisol un reportaje fotográfico de 6 páginas donde podemos verla de vacaciones en Málaga. El artículo incluye un póster desplegable de dos páginas, detalle habitual en la sección *Dripticolor* de la revista.

Figura 12

Reportaje en Triunfo de unas vacaciones de Marisol en la costa malagueña (1965)



Nota: Adaptado de Marisol, vacaciones de año nuevo en la costa malagueña, 1965, *Triunfo* (n. 137).

<https://www.triunfodigital.com>

Como cuenta Barreiro, en 1961 comienza su primera gira mundial. Marisol recorre todo el continente americano, Portugal, Angola y Sudáfrica, donde también llegaban sus películas. Es precisamente este año cuando aparece en *El show de Ed Sullivan*, uno de los programas de mayor audiencia de la cadena CBS de EE.UU. En 1963 vuelve por cuarta vez a América para grabar *Marisol rumbo a Río*. En una entrevista para Radio Nacional Española, Marisol hablaba con un acento mezcla del andaluz de su infancia, que se esforzaban en hacer desaparecer por considerarlo “poco elegante” (Barreiro, 1999), y de los matices adquiridos tras recorrer medio mundo. Con naturalidad y como si no fuera un hecho extraordinario, la niña contaba cómo, en menos de un año, había visitado casi todos los países de habla hispana: “Casi todos, menos Cuba”, decía, dejando entrever el alcance de su popularidad y también las restricciones del contexto político del momento, la Guerra Fría (RNE, 1962).

La perfección que se le exigía en estos viajes fue tal que, con 15 años, a Pepa Flores ya la habían sometido a varias cirugías. Algunas requeridas por salud: en 1965 se le hizo una intervención debido a una úlcera derivada del estrés; otras, por estética: en el 64 se le “corrige” el perfil mediante una operación de nariz (Barreiro, 1999). La prensa del corazón no tarda en hacerse eco de la cirugía. Revistas como *Lecturas*, que podemos encontrar en portales de coleccionismo, publicaron la noticia bajo el título: “Marisol; ha permanecido dos horas en el quirófano siendo operada de un defecto nasal”.

La infancia mediática de Marisol fue una construcción ideológica cuidadosamente gestionada. Desde que era una niña, su figura fue moldeada por un discurso externo que imposibilitó que Pepa Flores pudiera expresarse por sí misma. Cada entrevista, aparición pública o carta firmada en su nombre respondía a un guion impuesto por el equipo de Goyanes. La cultura franquista encontró en Marisol una herramienta eficaz para difundir una imagen idealizada de la infancia femenina: dulce, talentosa, obediente y feliz. Recordando las palabras de Torres: “Sus canciones son vasos comunicantes”, tenemos en la letra de *Me conformo* la encarnación del modelo simbólico de mujer al servicio del régimen: “Me conformo con mirarte a los ojos, con oírte en silencio, con tenerte en mis brazos y soñar junto a ti”. Esta tendencia a silenciar su individualidad continuó durante su juventud.

3.2 Marisol en su juventud: entre la modernidad y la tradición

3.2.1 Las películas en su adolescencia

Figura 13

Collage de carteles de *Las cuatro bodas de Marisol* (1967) y *Carola de día, Carola de noche* (1969)



Nota: Adaptado de carteles de *Las cuatro bodas de Marisol* y *Carola de día, Carola de noche* en FilmAffinity, s.f., <https://www.filmaffinity.com/es/main.html>. Derechos reservados.

A partir de 1965, Goyanes tuvo que hacer frente a una realidad: la pequeña Marisol crecía y con ello se volvía cada vez más complicado proyectar en pantalla la imagen de niña inocente que tanto éxito había generado. La transformación física y personal de la artista obligó a modificar ligeramente los argumentos de sus películas que, sin perder el tono familiar ni el enfoque dirigido a todos los públicos, comenzaron a incorporar elementos más acordes con su adolescencia. No obstante, en palabras de Barreiro: “Por el afán de mantenerla artificialmente en la niñez, cuenta que le vendaban los pechos, y con la trenza y los calcetines logró dar el pego un tiempo más”.

En *La nueva cenicienta* (1964), en la que la actriz tenía ya 15 años, se intentó mantener al máximo esa imagen familiar, infantil y servicial. Es presentada en la primera escena como si fuera sacada de un cuento: “Aquí está la heroína de nuestro cuento: rubia, dulce, chatilla y con una alegría en el cuerpo y en el alma capaz de espantar a todas las brujas y a todos los lobos que le salgan al camino. Porque, ahora mismo, va en busca del pan, la miel y la leche de cada día”. Pero ya en esta película y en *Búsqieme a esa chica* (1965), que podríamos decir que corresponden con la etapa adolescente de Marisol, se ajustaron los guiones ligeramente para reflejar esta transición, introduciendo tramas románticas, pero siempre bajo un prisma bien bien controlado y sin que el romance supusiera la trama principal.

La figura de Goyanes y el reflejo de la vida de Pepa Flores siguen estando presente en el argumento de esta segunda etapa. En *Búsqieme a esa chica* de nuevo Marisol es descubierta por un representante que pretende llevarla a lo más alto de la fama. Una de las frases nos hace pensar que este personaje podría ser una alegoría a lo que Goyanes hizo con Pepa Flores: "Aunque yo esté lejos de aquí sabré todo lo que haces. Por eso tienes que portarte siempre bien", pronuncia el señor Morrinson con tono paternalista.

Según se cuenta en la biografía de Barreiro, a Marisol se le venían asociando amoríos con sus compañeros de pantalla desde 1962, pero no es hasta 1967 cuando Goyanes aprovecha el romance de la actriz con su hijo Carlos Goyanes para, en su línea, aprovecharse económicamente. En 1967, en palabras de Barreiro, el productor "aprovecha para dar cancha a una nueva película que se encarga también a Luís Lucía, *Las cuatro bodas de Marisol*". En ella, Marisol y Frank, un director estadounidense, se comprometen durante el rodaje de una película en España, ocasión que el director utiliza para dar publicidad a la cinta. Pero cuando van a casarse aparecen tres antiguos pretendientes de la novia. Marisol le cuenta a Frank las tres historias de este enredo.

Nuevamente, en *Las cuatro bodas de Marisol* se utiliza la imagen de Marisol para reflejar la historia real de Pepa Flores. En la película la protagonista dice frases que nos recuerdan a la presión mediática a la que estaba sometida la actriz: "Perdóname Frank, pero os tengo mucho miedo: veo por todas partes la publicidad y entonces pienso que todo es mentira"; otras tratan de transmitir los valores del matrimonio en una sociedad que ya estaba cambiando: "Una española no se divorcia". Las cuatro historias que relatan en la película están repletas de guiños y chistes que ridiculizan las costumbres extranjeras. En una escena en la que Marisol se encuentra con la Reina de Inglaterra, quien le pregunta si desea pedirle algo; con ironía, la protagonista responde: "Gibraltar".

Pero, en palabras de Blanca Torres, "El hombre siempre va a venir para, al final, devolverla a su carril y que acabe en matrimonio o dándose cuenta de que tiene que volver a la senda de los valores franquistas". En la escena final, Frank rapta a Mariol, la amenaza con tirarla en una azotea y, en una avioneta, la conduce a una ermita donde terminan dándose el "sí quiero". Este final resulta hoy claramente violento y machista porque responde a una lógica social y narrativa que sigue las normas patriarcales del pasado, donde la voluntad femenina quedaba supeditada al dominio masculino. Sin embargo, y como recuerda Ana Asión, aunque hoy podamos, y debamos, juzgar estas escenas críticamente, también es importante evitar juzgar el pasado con la mirada del siglo XXI, entendiendo el contexto político y cultural en el que fueron concebidas estas películas.

Figura 14

Marisol vestida de novia en un fotograma de la película Las cuatro bodas de Marisol



Nota: Adaptado de *Las cuatro bodas de Marisol* (Luís Lucía, 1967) en Cine de Barrio, (2012).
<https://www.rtve.es/play/videos/cine-de-barrio/cine-barrio-cuatro-bodas-marisol/1582242/>

En febrero de 1969, con la mayoría de edad situada entonces a los veintiún años, vence su contrato con Goyanes, pero el hecho es que poco más tarde se renueva el acuerdo por cinco años, trato que no llegará a cumplirse. La última película que Pepa Flores rodará bajo la supervisión de Goyanes será *Carola de día, Carola de noche* (1969) (Barreiro, 1999). Según aparece en la biografía de Barreiro, el director de esta película, Jaime Armiñán, era autor de las series televisivas más populares de la época (*Las doce caras de Juan, Tiempo y hora...*). En la película la actriz aparece, por primera vez, con un nombre que no era Marisol. Carola es una princesa destronada por la revolución, que se exilia en Barcelona. El argumento, analizado rebuscadamente, podría apelar al respeto hacia la monarquía coincidente con la proclamación de Juan Carlos de Borbón como sucesor de Franco en 1969. Sin embargo, fue un fracaso de crítica y público. En la biografía de Barreiro a Armiñán se le atribuyen las siguientes declaraciones: “Pudo ser una gran actriz y, si no lo fue “cárguese la culpa a Isabelita Garcés¹¹ y a Manolo Goyanes”.

Tras romper su contrato con Manuel Goyanes, quien se resistía a abandonar la imagen tradicional e infantilizada de Marisol, la actriz, convencida de que el cine que se hacía en España no solo iba con retraso, sino que, en sus palabras, parecía hecho “en otro mundo”, comenzó a explorar nuevos registros interpretativos, en la línea de lo que le permitía la censura y las exigencias del público. Faltaba poco para la muerte de Franco y, en los comienzos del destape en España, Marisol era “una joven en plena transición, como el mismo país” (Barreiro, 1999).

¹¹ Isabel Garcés fue la actriz que interpretó a la madre de Marisol en todas sus películas.

3.2.2 Marisol frente a Pepa Flores: un recorrido por la cobertura mediática de su evolución

En su juventud, Marisol continúa estando tan mediatizada como en su infancia. Como cuenta Barreiro, conforme va creciendo, el aumento de "chismes" relacionados con su vida personal va aumentando, lo que provoca que "Marisol vaya tomando cada vez más precauciones con los periodistas". En 1966, del brazo de Fernando Primo de Rivera, se vistió de largo para su "presentación en sociedad" en la Casa de Pilatos (Sevilla). Los medios no tardaron en hacerse eco de ello.

Figura 15

Marisol en su puesta de largo en la Casa de Pilatos (Sevilla, 1966)



Nota: Adaptado de *Sevilla, 1966.- Esta noche la actriz y cantante Pepa Flores celebra su puesta de largo en la Casa de Pilatos*, EFE (1966). <https://efs.efeservicios.com/>

El argumento de *Las cuatro bodas de Marisol*, donde la protagonista quiere una boda íntima que termina convirtiéndose en un gran foco mediático, se vuelve realidad. Pepa Flores y Carlos Goyanes contraen matrimonio el 16 de mayo de 1969 (Barreiro, 1999). La boda fue el evento de la vida de la actriz que más comentaron los medios antes de la llegada de la Transición. El acontecimiento suscitó tanto interés que incluso hoy, en los medios más populares del corazón, como *Mujer Hoy*, *Vanity Fair* o *Divinity*, sigue apareciendo.

Figura 16

Marisol y Goyanes en el día de su boda



Nota: Adaptado de *Histeria colectiva y un espectacular vestido de novia: así fue la boda de Marisol y Carlos Goyanes*, Soria, C. (2024), *Divinity*. <https://www.divinity.es>

Una vez casada, un nuevo asunto preocupa a la prensa amarillista de la época: que Marisol pudiera estar embarazada. En publicaciones como *Hermano Lobo*, revista satírica por excelencia de principios de los 70, se escribían artículos satirizando los embarazos de la artista. Comenzaban el artículo "Marisol en Estado", de la sección *Notas a pie de cama*, con las siguientes palabras: "Marisol va a tener otro niño, lo cual tiene conmocionadas a las revistas del corazón y corridas las tintas a sus colorines".

Figura 17

Viñeta satírica de Marisol: Embarazada por cuestiones de Estado



Nota: Adaptada de *Marisol en estado*, Lord (s.f.), *Hermano Lobo*. Recuperado en: <https://www.europeana.eu/es>

La vida televisiva de Marisol tampoco decayó. En 1972 Valerio Lazarov dirige el programa *360 grados en torno a Marisol*, en el que Marisol actúa y presenta a otros artistas (RTVE, 1972). Dos años más tarde interpretó 4 canciones en *¡Señoras y señores!*, programa de Televisión Española (RTVE, 1974). La letra del último tema *Mi propia ley*, parecía representar la independencia que había alcanzado la artista tras su ruptura con la familia Goyanes: "Sólo una vez a mi puerta llamó el amor. Entonces luché por tener lo que ya es mi verdad. Pues al fin conseguí libertad".

Figura 18

Marisol y el atuendo con que interpretó Mi propia ley en ¡Señoras y señores!



Nota: Adaptada de *Marisol en ¡Señoras y señores!* (s.f.). <https://es.pinterest.com/>

Los cambios ansiados en aquellos años próximos a la muerte también se exigían en la industria cinematográfica. Como afirma Ana Asión, a partir de 1966, con el lanzamiento de *La Caza* (Saura), comienza la transición cultural: “Hay un cambio, hay una transición que llega antes de lo que es propiamente la transición política de la segunda mitad de los años 70”. La prensa decide utilizar a Marisol como altavoz revelador de esas exigencias. Lo podemos ver en la sección *Los Contemporáneos* de la revista *Triunfo*. En un artículo llamado *La pequeña y modesta lección de Marisol* se hace una comparativa de la evolución de la artista con los cambios sociopolíticos que se daban en el país: “¿Quién dice que en España nada cambia? Cambia Marisol. Está rodando una película en Santander con Juan Antonio Bardem. Marisol quiere entrar en el Mercado Común y (...) habremos de prescindir de nuestro antiguo deseo de marisolear Europa; es Marisol la que se europeiza” (Pozuelo, 1972).

En el documental *Marisol, llámame Pepa*, Blanca Torres utiliza en varias ocasiones la entrevista que Marisol concedió a Televisión Española en *Informe Semanal* en 1973¹². Como afirma Ación, “Conforme van pasando los tiempos, ella ya pasa a ser fruto de cómo hay unas demandas más fuertes de una sexualización de la mujer. Antes de la portada de *Interviú* de 1976, ella ya había participado, por ejemplo, en películas como *El Poder del Deseo*, de Bardem. Cuando, al principio de la entrevista le preguntan por esa imagen distinta que ofrece, en palabras del entrevistador: “poco parca de tela y generosa en belleza”, Marisol se levanta, se enciende un cigarrillo y responde: “Creo que no hay una nueva imagen, soy así desde que soy mujer”. Cuando le preguntan por cómo ve el cine español, responde: “Creo, sinceramente que, como todo el mundo dice, le sobra censura, pero creo también que hay muchísima gente que se escuda en eso para defenderse”. Termina contando que la nueva película en la que va a trabajar *La chica del molino rojo* (Martín, 1975) refleja la imagen de Marisol mujer definitivamente. Al terminar hay una pregunta muy general, pero que sintetiza la evolución de la actriz:

— ¿Qué piensa hacer con su vida?

— Un momento... Mi vida, es mía. Creo que lo he contestado.

¹² Entrevista a Marisol en *Informe Semanal*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TjAMQncgwG8>

3.3 Mujer en transición: de Marisol a Pepa Flores

Figura 19

Collage de carteles de *La chica del molino rojo* (1973) y *El poder del deseo* (1975)



Nota: Adaptado de carteles de *El poder del deseo* y *La chica del molino rojo* en FilmAffinity, s.f., <https://www.filmaffinity.com/es/main.html>. Derechos reservados.

Tal y como señala Aintzane Rincón, los años setenta estuvieron marcados por movilizaciones sociales y los cambios políticos. La muerte de Franco en noviembre de 1975 fue vivida como un punto de inflexión en el imaginario colectivo de España. Los cambios en nuestro país también se materializaron en la figura de Pepa Flores, tanto en sus actos como en sus películas. Su separación de Marisol con Carlos Goyanes en 1972 y el inicio de su relación con el bailarín Antonio Gades, de filiación comunista, materializaron la ruptura de la malagueña con su pasado. También lo hicieron sus nuevas películas, como *La chica del molino rojo* y *El poder del deseo*, donde se proyecta una imagen erótica de la actriz, alejada de la niña angelical del pasado.

Atrás queda la descripción fantasiosa que se hacía de la actriz en *La nueva cenicienta* (1964). Cumpliendo con las exigencias del destape, en *La chica del molino rojo*, a Pepa Flores, ahora María Marcos, se le presenta de forma muy distinta: "Nombre: María Marco. Edad: 22 años. Vive en una humilde buhardilla en el barrio de San Francisco (Madrid). Huérfana de padre y madre. Estatura: 1,65. Ojos verdes, pelo rubio. Medidas calculadas: busto, 92; cintura, 55; cadera, 90; peso, 54 kilos. Personalidad fuerte y emocional con tendencia a depresiones de melancolía, bastante soñadora...". Tanto en esta película como en *El poder del deseo*, en la que Bardem opta por un cine comercial alejado de lo que venía haciendo en películas como *Calle Mayor* (1956), se sigue el esquema de *femme fatale* "caracterizada por presentar ficciones que sitúan al (...) hombre corriente de la calle en el centro de sus esquemas argumentales". Bardem se inspira en la novela de Manuel de Pedrolo, *Joc brut*, en la que "el hombre, arrastrado por la pasión que siente por una mujer y, en menor medida, por la codicia, termina arrastrándose hacia el asesinato" (Sánchez Zapatero, 2020).

Ante este tipo de argumentos y, como afirma Rincón, los medios de comunicación continuaron haciendo “un seguimiento exhaustivo de la vida privada de la intérprete” (Rincón, 2018). No solo con respecto a su vida privada (abundan las publicaciones de la actriz y Gades en las portadas de revistas como *Garbo*, *Lecturas* o *Semana*), si no también con respecto al tipo de cine que estaba haciendo. En *Nuevas desventuras de Marisol*, un artículo de Diego Galán para la revista *Triunfo*, se hace un análisis de la evolución del cine de Marisol: “Tenemos ahora a la niña Marisol convertida en cabaretera mayor y principal de un espectáculo nocturno (...)”. Galán hace también una crítica de la interpretación de Marisol: “Se comprueba una vez más que Marisol no es una actriz desaprovechada, sino una mala actriz. Las mejores pretensiones de su carrera no pueden lograrse solamente haciendo papeles de mala vida” (Galán, 1974).

Como señala Blanca Torres, durante la época del destape, bajo un aparente clima de libertad, para las actrices «había poco de liberación y poco de oportunidades». En este contexto, figuras como Pepa Flores fueron duramente criticadas por participar en películas comerciales de escasa calidad, a pesar de que, como indica Torres, «no les ofrecían otras». En una entrevista para Radio Nacional en 1973, el locutor la incomoda al compararla con vedettes y preguntarle si se considera una buena actriz, lo que provoca que su representante interrumpa la emisión. Antes del corte, sin embargo, Flores deja clara su postura: “Me gustaría que la gente me conociera en el mundo a través de una película en la cual no estuviera muy ligera de ropa y sí estuviera muy bien como actriz” (RNE, 1973).

También hubo publicaciones que se dedicaban a hacer humor bajo las circunstancias del destape. En la revista *Hermano Lobo*, fueron muchas las viñetas que se dedicaron a hacer burla de esa “necesidad del guion” que obligaba a las mujeres a desnudarse. En una de sus páginas, la sección *Los grandes concursos de Hermano Lobo* abre con el titular “Elección de las diez mujeres peor desnudas de España”. Bajo una supuesta intención paródica, que hoy podría considerarse de mal gusto o incluso misógina, la revista elabora un listado donde aparecen diez mujeres alejadas del ideal corporal promovido por el cine del destape.

Figura 20

Viñetas paródicas en Hermano Lobo sobre el cine del destape



Nota: Adaptado de *Las Jais*, en *Hermano Lobo*, s.f. Recuperado de: <https://www.europeana.eu/es>

Pero, en palabras de Aintzane Rincón, en esta etapa ninguno de los proyectos de Marisol “fue equiparable al impacto que causó su desnudo en la portada *Interviú* de septiembre de 1976”. Frente al pasado franquista, aquella imagen aspiraba a proyectar una sexualidad (heteronormativa) desinhibida y libre. No obstante, las imágenes de Marisol en *Interviú*, aunque simbólicas de una ruptura con el régimen anterior, seguían explotando su antigua imagen de niña angelical. En sintonía con el estado de una democracia aún frágil, las imágenes mostraban un cuerpo vulnerable, delicado y angelical, sin perder del todo la visión paternalista que se le dio a la actriz en su niñez. El título del reportaje, “El bello camino hacia la democracia”, adquiere un tono irónico si se considera que esas fotografías, tomadas años antes, fueron publicadas sin el consentimiento de la actriz. Esto revela la contradicción entre la escasa atención prestada a las demandas feministas y la supuesta celebración del cuerpo femenino como símbolo de libertad.

Dos años más tarde, en 1978, tal y como relata Barreiro en su biografía, Pepa Flores le concede varias entrevistas a José Luis Morales, redactor de *Interviú*. En ellas la artista se sinceró públicamente sobre el modo en que fue instrumentalizada desde su infancia y tomaba conciencia de su individualidad: “Desde que me sacaron de Málaga yo fui un producto de esa época que se vendió (...) En el franquismo me robaron mi personalidad. Ahora yo no tengo nada que ver con aquella. No quiero ser Marisol. Yo soy Pepa Flores, y de ese ser maravilloso que crearon, nada de nada”. Esta declaración evidencia una crítica directa al control ideológico ejercido sobre las trayectorias y los cuerpos de las mujeres en aquella época.

Entre 1980 y 1985, la presencia artística y pública de Marisol, ya identificada como Pepa Flores, fue cada vez más esporádica, ligada sobre todo a sus convicciones ideológicas de izquierda radical. Sus últimas intervenciones permiten nuevas lecturas sobre su recorrido profesional y reflejan, de nuevo, el contexto político y social de la España de los años ochenta. Pepa Flores se retiró voluntariamente en 1985, cerrando un ciclo que había estado condicionado por intereses ajenos desde sus inicios. (Rincón, 2018). Desde entonces, ha mantenido un firme silencio mediático que no responde ni al olvido, ni al rencor, sino a una decisión consciente de reapropiarse y disfrutar de su libertad y de su identidad. Como recuerda Blanca Torres citando a la escritora Marta Sanz: “Marisol puede estar en silencio 40 años porque ya sabe quién es”.

4. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se ha estudiado la trayectoria personal y, sobre todo, profesional, de Pepa Flores (Marisol) como un caso paradigmático para analizar las transformaciones sociales, políticas y culturales que marcaron el final del franquismo y los inicios de la democracia en España. Su figura, como símbolo infantil del régimen que evolucionó hasta romper con el rol que se le había asignado, ofrece una lente que proyecta cómo los cambios del sistema se veían representados en las representaciones culturales, especialmente en el cine.

El objetivo general de esta investigación era establecer una correlación entre los procesos sociopolíticos del tardofranquismo y la Transición, y su reflejo en los medios de comunicación a través de la figura de Marisol. Como se ha mostrado, esa correlación no es directa porque está repleta de matices, pero sí significativa. La evolución de la artista fue dirigida y, en muchos casos, condicionada por los discursos hegemónicos del momento. Su imagen pública, moldeada desde la infancia por la industria cinematográfica franquista representada en la figura de Manuel Goyanes, evolucionó progresivamente con el país, no sin contradicciones, abusos, ni resistencias.

Los objetivos específicos del trabajo también han sido abordados finalmente. En primer lugar, se ha contextualizado el fenómeno Marisol dentro del desarrollismo económico y el aperturismo internacional de los años 60. Se ha mostrado que fue una etapa en la que el régimen necesitaba nuevas figuras que encarnaran una modernidad superficial sin desafiar el orden establecido. Se encontró en los niños prodigio, especialmente en Marisol, la oportunidad perfecta para combinar modernidad con inocencia. En segundo lugar, se ha analizado el papel de las instituciones políticas y mediáticas, y muy especialmente la figura del magnate de la producción cinematográfica, Manuel Goyanes, pieza clave como en la construcción de una industria del espectáculo en la convivían intereses mediáticos, empresariales y estatales.

Como se ha argumentado en el apartado 2.1 sobre la estructura del régimen, el franquismo sobrevivió tanto tiempo no solo por su aparato represivo, sino también por su capacidad de adaptarse a las circunstancias históricas, usando para ello medios de comunicación y

entretenimiento que suavizaban o camuflaban sus estructuras de poder. En ese sentido, el cine sirvió como un instrumento eficaz para legitimar el orden social.

Asimismo, se ha analizado el uso simbólico y recurrente del arquetipo de la mujer folclórica, infantil en el caso de Marisol, como modelo de conducta alineado con los principios nacionalcatólicos, y cómo estas representaciones evolucionan con la llegada del destape. Este último fenómeno ha sido objeto de especial atención por su carácter contradictorio: aunque introdujo una cierta liberalización en la representación del cuerpo femenino y en la reducción de la censura cinematográfica, también implicó una nueva forma de cosificación. El análisis de la portada de *Interviú* en 1976, en la que aparece Pepa Flores sin su consentimiento, resume el enfoque ambivalente entre liberación y explotación que marcó muchas de las experiencias femeninas en la época.

En definitiva, tal vez no falte razón en las palabras que, con tono irónico, pronuncian el periodista Martínez Soler: “La censura agudiza el ingenio”, y el escritor Vázquez Montalbán: “Contra Franco escribíamos mejor” (Martínez Soler y Martínez Westley, 2024). Sin embargo, más allá de establecer comparaciones entre distintos tipos de cine, lo verdaderamente relevante es reconocer que todo producto artístico, incluso cuando se presenta como ficción, constituye un reflejo, directo o simbólico, de la realidad en la que se manifiesta. A través del cine, de las figuras que lo protagonizan y de la admiración colectiva que generan, podemos alcanzar una comprensión más profunda de las dinámicas sociopolíticas de nuestro entorno. Como bien apunta Blanca Torres: “A veces dice más de ti el póster que tienes colgado en tu habitación que el mejor de los libros de historia”.

BIBLIOGRAFÍA

Almazán, D. (2020). Abecedario básico de la cultura de masas en tiempos del tardofranquismo: Historia Cultural del Desarrollismo en España. *Artigrama* (25), pp. 109-132. Disponible en:

<https://drive.usercontent.google.com/download?id=1AQsFUxcf5CZUsFAnX6evzqGXI-VV9wx9&authuser=1&acrobatPromotionSource=GoogleDriveNativeViewNDV>

Ander, A. (2020). El destape en el quiosco: Las revistas y cómics que alegraron la vista de los españolitos morbosos. *The Objective*. Disponible en:

<https://theobjective.com/further/cultura/2020-01-15/el-destape-en-el-quiosco-guillem-martinez/>

Araguez, C. (s.f.). *La apertura en el cine español de los años sesenta: un ejemplo de política cultural durante el segundo franquismo*, Mesa: Historia Cultural, Universidad de Alicante.

Disponible en:

<https://drive.usercontent.google.com/download?id=1hSO-6D6dtOmy42eON2A246veGKhgOADU&authuser=1&acrobatPromotionSource=GoogleDriveGridView>

Archivo histórico del NO-DO (s.f.). *Filmoteca Española*, Ministerio de Cultura, Gobierno de España. Disponible en:

<https://www.cultura.gob.es/gl/cultura/areas/cine/mc/fe/colecciones/fondosfilmicos/colecciones-destacadas/archivo-historico-de-no-do.html>

Asión, A. y Sanz, F. (2024). *El cine de Fernando Palacios: La sonrisa complaciente del franquismo*, Fragua.

Bardem, J. A. (Director). (1955). *Muerte de un ciclista* [Película]. Guión Producciones Cinematográficas.

Bardem, J. A. (Director). (1956). *Calle mayor* [Película]. Suevia Films.

Bardem, J. A. (Director). (1975). *El poder del deseo* [Película]. Goya Films P.C.

Barreiro, J. (1999). *Marisol frente a Pepa Flores*, Plaza y Janés Editoriales S.A.

Berlanga, L. G. (Director). (1952). *Bienvenido Mister Marshall* [Película]. UNINCI.

Buñuel, L. (Director). (1961). *Viridiana* [Película]. UNINCI.

Boletín Oficial del Estado (1945). Fuero de los españoles, texto fundamental definidor de los derechos y deberes de los mismos y amparador de sus garantías. *Boletín Oficial del Estado*,

199, de NaN de 1945, 1945-7244, Disponible en:

<https://www.boe.es/buscar/doc.php?lang=es&id=BOE-A-1945-7244>

Camus, M. (Director). (1978). *Los días del pasado* [Película]. Impala.

Casanova, J. (2015). *40 años con Franco*. Planeta, p. 79-84

Cruz, S. (2021). Cesáreo González, el hombre que reinventó a Lola Flores y fue padrino en su boda, *Vanity Fair*, Cultura. Disponible en:

<https://www.revistavanityfair.es/cultura/articulos/lola-flores-cesareo-gonzalez-productor-manolo-caracol/48325>

Decreto-ley 7969-1951, de 19 de julio de 1951, por el que se reorganiza la Administración Central del Estado. *Boletín Oficial del Estado*, 201, de NaN de 1951, 3446-3446. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1951-7969>

Decreto-ley 1500/1962, de 10 de julio, por el que se nombra Ministro de Información y Turismo a don Manuel Fraga Iribarne. *Boletín Oficial del Estado*, 195, BOE-A-1962-13366. Disponible en: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1962-13366

Decreto-ley 1/1969, de 24 de enero de 1969, por el que se declara el estado de excepción en todo el territorio nacional. *Boletín Oficial del Estado*, 22, BOE-A-1969-98. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1969-98>

Díez, E. (2001) (1) El montaje del Franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas, *Cuadernos de Historia Contemporánea* (23), p. 144, 145-149 . Disponible en: https://drive.usercontent.google.com/download?id=1QtK4_OUPD8jXqr0yZQ6pRX12IEt-O9pQ&authuser=0&acrobatPromotionSource=GoogleDriveNativeViewNDV

Ezcurra, J.A. (s.f.). *Triunfo Digital*. Disponible en: <https://www.triunfodigital.com/>

Faulkner, S. (2017). *Una historia de cine español: Cine y sociedad (1910-2010)*. La Casa de la Riqueza. Disponible en: <https://elibro-net.cuarzo.unizar.es:9443/es/ereader/unizar/37104>

Fernández Ardavín, J. A. (Director). (1957). *Y eligió el infierno* [Película]. Cinematográfica Elsa.

Fernández, E. (2022). *Las chicas yeyé, las amas de casa de sopa de sobre y otras mujeres modernas (España 1955-1975)*, Universidad del País Vasco. Disponible en: <https://www.inmujeres.gob.es/publicacioneselectronicas/documentacion/Revistas/ANALITICAS/DEA0330.pdf>

Fusi, J.P. (2020). BURGOS 1970 – 2020: consejo de guerra. Los últimos años del franquismo. *Grand Place revista de Mario Onaindia Fundazioa*, 45-55. Disponible en:

https://marioonaindiafundazioa.org/wp-content/uploads/2021/09/GRAND-PLACE-14_interactivo.pdf

Fusi, J. P., García Delgado, J.L., Juliá, S., Malefakis, E., y G. Payne, S. (2000). *Franquismo (El juicio de la historia)*, Temas de Hoy, p. 150-152, 186, 251-261.

G. Payne, S. (1982). *El fascismo*, Alianza Editorial. Disponible en: [/https://drive.usercontent.google.com/download?id=1EeP-rKyke_5nB0oUqH2XwmB9e_mvMGU6&authuser=0&acrobatPromotionSource=GoogleDriveNativeViewNDV](https://drive.usercontent.google.com/download?id=1EeP-rKyke_5nB0oUqH2XwmB9e_mvMGU6&authuser=0&acrobatPromotionSource=GoogleDriveNativeViewNDV)

Informe Semanal (1973). *tVE*, Recuperado de *Lo mejor de la Copla*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TjAMQncgwG8>

Instituto Histórico Bachiller Sabuco (s.f.) *Tema 15: El franquismo (1936-1975)*. Disponible en: <https://drive.usercontent.google.com/download?id=1TII0OUz54oibRnFoUWBQ86324b9zOFbE&authuser=0&acrobatPromotionSource=GoogleDriveNativeViewNDV>

Juliá, S. (2000). *La Sociedad*, publicado en *Franquismo. El juicio de la historia*, Temas de Hoy. Disponible en: http://santosjulia.com/Santos_Julia/2000-04_files/La%20sociedad.pdf

Lazaga, P. (Director). (1954). *La Patrulla* [Película]. Ansara Films.

Lazaga, P. (Director). (1956). *El frente infinito* [Película]. Ediciones Cinematográficas Argemí Films.

Ley del 22 de abril de 1938, de Prensa (rectificada). *Boletín Oficial del Estado*, 550, de NaN de 1938. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1938-4796>

Ley del 18 de marzo de 1966, de Prensa e Imprenta. *Boletín Oficial del Estado*, 67, de 19/03/1966. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1966-3501&b=51&tn=1&p=19660319#cvi>

Lomas, S. (2024). Sacando del olvido a Benito Perojo, *Aisge*, Universidad de Salamanca, Disponible en: <https://www.aisge.es/sacando-del-olvido-a-benito-perojo>

Lucía, L. (Director). (1951). *Gloria Mairena* [Película]. CIFESA.

Lucía, L. (Director). (1960). *Un rayo de luz* [Película]. Producciones Benito Perojo, Manuel Goyanes.

Lucía, L. (Director). (1961). *Ha llegado un ángel* [Película]. Suevia Films (Cesáreo González), Manuel Goyanes, Producciones Benito Perojo.

- Lucía, L. (Director). (1962). *Tómbola* [Película]. Suevia Films, Manuel Goyanes.
- Lucía, L. (Director). (1967). *Las cuatro bodas de Marisol* [Película]. Suevia Films, Manuel Goyanes.
- Martín, E. (Director). (1973). *La chica del molino rojo* [Película]. José Frade Producciones Cinematográficas.
- Martín Patino, B. (Director). (1965). *Nueve cartas a Berta* [Película]. Argos Films.
- Martínez, J. y Martínez, E. (2024). *Franco para jóvenes*. Catarata.
- Navarro, A. (2018). Las Conversaciones de Salamanca en 1955: una reflexión sobre el cine español, *Industrias del Cine*. Disponible en: <http://industriadelcine.com/2018/01/09/las-conversaciones-de-salamanca-en-1955-reflexion-sobre-el-cine-espanol/>
- Nieves Conde, J. A. (Director). (1950). *Balarrasa* [Película]. Aspa Producciones Cinematográficas.
- Nieves Conde, J. A. (Director). (1951). *Surcos* [Película]. Atenea Films.
- Orden de 19 de agosto de 1964 para el desarrollo de la cinematografía nacional, acordada por la Comisión Delegada de Asuntos Económicos, a propuesta del Ministerio de Información y Turismo. *Boletín Oficial del Estado*, 210, 11461-11466, BOE-A-1964-16723. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1964-16723>
- Palacios, F. (Director). (1963). *Marisol rumbo a Río* [Película]. Cesáreo González Rodríguez, Manuel José Goyanes Martínez.
- Palacios, F. (Director). (1965). *Búsqüeme a esa chica* [Película]. Manuel José Goyanes Martínez.
- Palmero, F. (2018). Estudiantes contra la dictadura, *El Mundo*, Mayo 68: 50 aniversario, historia en Francia. Disponible en: <https://lab.elmundo.es/mayo-del-68/espana.html>
- Perojo, B. (Director). (1935). *La Verbena de la Paloma* [Película]. CIFESA.
- Picazo, M. (Director). (1964). *La tía Tula* [Película]. Eco-Surco.
- Portal de Archivos Españoles (PARES) (s.f.). *Institución - Ministerio de Información y Turismo. Dirección General de Cinematografía y Teatro (España)*, Ministerio de Cultura, Gobierno de España. Disponible en: <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/31391>

Portal de Archivos Españoles (PARES) (s.f.) *Ministerio de Información y Turismo*, Archivo General de la Administración, Ministerio de Cultura, Gobierno de España. Disponible en: <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/167458>

Preston, P. (2004) (1). *Franco Caudillo de España*, Debolsillo, Capítulo 25: Aprendiendo a delegar: *Hommo Luddens* (1956-1960).

Preston, P. (2004) (2). *Franco Caudillo de España*, Debolsillo. Capítulo 26: Presintiendo la muerte (1960-1963)

Preston, P. (2018). *El triunfo de la democracia en España: De Franco a Felipe González pasando por Juan Carlos*, Traducción de Manuel Vázquez, Debate. Disponible <https://drive.usercontent.google.com/download?id=1W85g8NKXbKYxwHUUCuXhi1BCn19MVRIG&authuser=1&acrobatPromotionSource=GoogleDriveGridView>

Primer Manifiesto de Estoril de Don Juan (1947). Disponible en: <http://www.fororeal.net/docshistoricos21.htm>

Pozuelo (1972). Pequeña y modesta lección de Marisol, *Los Contemporáneos*, Triunfo, 516, p. 9. Disponible en: <https://www.triunfodigital.com/mostrador.php?anyo=XXVII&num=516&imagen=9&fecha=1972-08-19>

RNE (1962). *Marisol sobre su último viaje a América (1962)*, Joyas del archivo sonoro. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/audios/joyas-del-archivo-sonoro/raquel-marisol-entrevista-03111962-2020-01-23t10-50-554401339/5490639/>

RNE (1973). *Sin programa: Entrevista con Marisol (1973)*. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/audios/programa/apr-09051973-marisol/1327434/>

RTVE. (1965). NOT-1193 [Archivo audiovisual]. Archivo NO-DO. <https://www.rtve.es/play/videos/nodo/not-1193/1469207/>

RTVE (1972). *360 grados en torno a Marisol* [Archivo audiovisual]. <http://rtve.es/play/videos/gran-especial/360-grados-torno-marisol/3472158/>

RTVE (1974). *Señoras y señores* [Archivo audiovisual] <https://www.rtve.es/play/videos/senoras-y-senores/senoras-senores-11-05-1974/4404258/>

Sánchez Vidal, A. (1990). *Sol y Sombra: De cómo los españoles se apearon de las mayúsculas de la Historia, dotándose de vida cotidiana*. Planeta.

Sánchez Zapatero, Javier (2020). Juan Antonio Bardem y El poder del deseo: una adaptación a medio camino entre el cine negro y el cine comercial, *Artigrama*, núm. 35, 2020, pp. 177-186. Disponible en:

<https://drive.google.com/file/d/1szSrXLFVEjX7sxzuA21CbrawWDPypQSh/view>

Saura, C. (Director). (1966). *La Caza* [Película]. Elías Querejeta P.C.

Sherman, G. (Director). (1964). *La nueva cenicienta* [Película]. Suevia Films.

Swift, D. (Director). (1962). *Tú a Bostón y yo a California* [Película].

Tranche, R. (2007). *El frente y la ocupación de Madrid a través de la propaganda cinematográfica del bando nacional en la Guerra Civil*, proyecto La función de la imagen mecánica en la memoria de la guerra civil española (2004-2007), Ministerio de Educación y Ciencia. Disponible en:

<https://drive.usercontent.google.com/download?id=1FQM5o3SSE4MikoMINZYGXUexlF39NFSD&authuser=0&acrobatPromotionSource=GoogleDriveGridView>

Torres, B. (Directora). (2024). *Marisol, llámame Pepa* (Película). Tu luz y mi cama, Sarao Films. Disponible en:

<https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/pepa-flores-marisol/16311370/>

Vidal, C. y Jiménez Losantos, F. (2012). *Historia del Franquismo (Historia de España IV)*. Planeta, p. 79-85

Viñolas, A. (Director). (1939). *La llegada de la patria* [Película]. Departamento Nacional de Cinematografía.

Young, T. (Director). (1954). *La princesa de Éboli* [Película]. Chapalo Films, S.A.

ANEXOS

Anexo 1: Entrevista a Blanca Torres (fecha de realización: 25 de abril de 2025)

Orador 1 (YO)

Es como una comparación histórica de los acontecimientos de finales de la dictadura franquista y de la transición con la carrera de Marisol. Entonces lo voy a dividir por fases: Primero, cuando era niña y se hizo famosa y empezó todo esto de las películas un poco más de estilo de niña prodigio. Luego hablar de cómo se va ella transformando como mujer y van moldeando ese personaje. Y luego, ya en la época de la Transición, me voy a centrar, sobre todo, en todo lo que supuso el destape.

Orador 2

Vale.

Orador 1

La idea se me ocurrió, de hecho, viendo tu documental. Yo estaba cenando y me salió el documental, que lo ponían en Televisión Española. Y dije: "Ostras, me parece un personaje muy curioso...". Ella en 2020, si no recuerdo mal, recibe el Goya de honor ¿Fue entonces cuando tú decidiste hacer el documental o ya la idea venía de antes?

Orador 2

En ese 2020, cuando ella decide no ir a ver la gala, Pepa Flores es un personaje casi mítico en este país, pero es verdad que llevaba mucho tiempo ya desaparecida. Yo creo que no ir a buscar ese premio es como que para todo el mundo volvió la actualidad y un poco a reconocer la fuerza de ese silencio. Creo que además que, parece como que venimos de la nada, pero en 2017, cuando comienza a popularizarse el movimiento *MeToo* americano de la industria del cine, empiezan a aparecer también algunas publicaciones de la niña prodigio Marisol y sobre lo que supuso la explotación que vivió durante su carrera. Fue como: "¿Pero cómo no nos dábamos cuenta? Ahora lo vemos muy claro (creo que fue Pilar Eyre la primera

periodista que sacó alguna cosa y recuperó las entrevistas que había hecho en los 70). O sea, que ya venía un poco de antes, no cuando llegó el 2020 y no le dieron y le dieron el orgullo de honor y se. Toda la platea a aplaudir. Yo creo que en ese aplauso también había un poco de: "Perdona porque no nos dimos cuenta lo desprotegida que estuviste durante toda tu carrera."

Orador 1

Me llama también la atención el nombre del documental: *Marisol, llámame Pepa* ¿Tú crees que a ella le molestaba que no la llamasen por su nombre?

Orador 2

Yo creo que ella le tiene un cariño tremendo al personaje de Marisol. Son dos cosas distintas. Otra cosa es su carrera y la explotación que supuso. Pero sí que cuando ella empieza, ya en los años 70, a escapar de esos contratos que tenía con la familia Goyanes, yo creo que, al principio, mantiene mucho tiempo el nombre artístico de Marisol. Pero en una de las publicaciones ya directamente lo dice: "Yo soy Pepa Flores y de aquel ser maravilloso que crearon nada de nada". A partir de ahí, reivindica a Pepa Flores. También ahí hay una analogía con lo que estaba sucediendo en España: ese modelo único de mujer que había hecho el franquismo... porque también entonces había un movimiento feminista que decía: "Somos seres completos y reivindicamos una identidad dentro de las leyes laborales". El feminismo de aquella época al que pertenece Pepa, sobre todo, era un feminismo de clase social. O sea, quería que las mujeres pertenecieran a la misma clase social que los hombres.

Orador 1

Al principio del documental, me llama la atención que hay una voz de una niña que habla como si fuese. Pones que está basada en declaraciones ¿Dónde las encontraste o en qué te inspiraste para eso?

Orador 2

La que habla no es de Pepa Flores, sino que es el personaje de Marisol, que fue un personaje que trascendió su ámbito artístico. O sea, estaba en películas y estaba en canciones, pero también en su vida privada: aparecía en todo tipo de publicaciones. Era Marisol las 24 horas. Era un personaje de ficción que también estaba en la vida real. En esas publicaciones que la acompañaron en toda esa primera década de Marisol, había gente que escribía relatos que ella

contaba sobre lo que hacía y lo "contenta" que estaba. En realidad ella nunca escribió todo eso, sino que fue esa maquinaria de marketing tan increíble que hizo Goyanes. Al final es como un cuento. Esas declaraciones salen de la publicación *Simpatía*, un diario en el que ella contaba su vida por fascículos: cuenta su historia completa desde que salió de Málaga y Goyanes se la llevó a Madrid. Todo siempre como si fuera un mundo de Disney. En otra publicación, *Mundo Juvenil*, con publicaciones para el club de amigos, para esos club de fans, podías inscribirte a sorteos, descubrir cuál había sido su último viaje, cómo hacerse la misma ropa que ella... Pero sí que toda la primera parte del documental, el primer tercio, el de Marisol, son frases sacadas de esas publicaciones.

Orador 1

Hay una cantidad impresionante de documentación. Siempre había secciones de Marisol o lo que opina Marisol. Evidentemente alguien lo escribía por ella. Te quería preguntar directamente eso, pero ya me has respondido tú con el ejemplo.

Orador 2

Ella lo dice, que entonces si tenía que responder entrevistas iba con un papel con lo que tenía que decir. Nunca eran sus respuestas, estaba todo súper ensayado. Ahora que tenemos tanto acceso a ellos y que hay tanto microfamoso, nos parece súper habitual, pero en la dictadura franquista solo tenías un canal: Televisión Española y los medios afines al franquismo. Lo que dice Enrique Cerezo: "Es que era Marisol o nada más". Realmente todos los niños y niñas de aquella generación tuvieron una especie de identificación con Marisol. Lo de "quiero ser Marisol" casi todas las señoras de aquella generación lo decían. Un fenómeno fan, un fenómeno fan muy fuerte. Mi madre lo dice: "yo de pequeña, cuando salía al recreo jugaba a Marisol".

Orador 1

Es que si yo hubiese estado en esa época es que querría haber sido como ella al cien por cien, es perfección. Pero sí que es verdad que detrás está el hecho de que le robaron su infancia.

Orador 2

Es curioso porque ella era la niña que acompaña la infancia de todo un país y, sin embargo, estaba completamente sola. Eso es una de las cosas que más le hacen reflexionar en su época adulta. También en sus películas ¿De qué se nutre? Pues de lo mismo que le estaba pasando a

ella: Una niña pobre que va de un lugar a otro, con una serie de privilegios y de otro estrato social, que gracias a su gracia y su manera de cantar y bailar, consigue ascender. Hablando un poco de tu trabajo justo, coincide con el desarrollismo de la época franquista. Y hasta ahora, posguerra, hemos pasado la época de las grandes hambrunas. España empieza a abrir sus fronteras y empieza a tener relaciones con Estados. Entra la posibilidad de ascender y mejorar en la vida. Todo eso está también dentro de las películas de Marisol, esa especie de deseo ya un poco capitalista en el sentido de que tú, con tu esfuerzo, puedes ascender. También fue en un aspecto súper americano, es una niña que va a Estados Unidos para bailar flamenco. En unas producciones, además, tinte color con unos colores que remiten mucho a los musicales, también americanos, que son increíbles. A mí me parece a nivel de estética, que es que es verdad, es que no parece una producción española.

Orador 1

Ya sí es como ese intento de abrirse un poco al final yo creo que es como la idea de mi TFG es ir comparando esas películas con lo que pasaba en España porque, parece una tontería, pero por ejemplo, en *Marisol Rumbo a Río*, pues se ve ese aperturismo, ese intentar salir de la autarquía en la que llevaban tanto tiempo. No sé si me puedes dar tú en concreto algún ejemplo con otra película que se te ocurra.

Orador 2

Pues mira, *Un Rayo de luz*. Es esa niña que se va a casa de sus familiares. Él es un gran noble, italiano y, en la manera que tiene de agasajarla con los juguetes y de vestirla. De repente, es el cambio de estética lo que que te incorpora en una realidad mucho más moderna. En la primera película, por ejemplo, todavía tiene mucho deje flamenco en sus canciones. En realidad, lo que estamos haciendo es diseccionar lo que construyó Manuel Goyanes. Porque realmente fue él quien lo leyó genial: las canciones que canta y los personajes que interpreta Marisol son vasos comunicantes. En la siguiente película, *Ha Llegado un Ángel*, ella empieza a entrar con otro tipo de canción. Es una familia que ya está en la ciudad, el hijo ya solo piensa en salir... Todo lo que hay fuera es tan estimulante para la juventud que ese es el verdadero problema del franquismo, que la juventud se le revela. Son los jóvenes que no han vivido la guerra quienes tienen esos modos más extranjeros y es la "buena niña", Marisol, la que va a conseguir que no se descarrile el hijo con su bondad. Ese ángel es quien va a salvarles de los peligros extranjeros de la vida moderna.

Luego en *Tómbola*. Pues claro, ya está en un colegio inglés, donde parecen todo niñas inglesas. O sea, ya es llevarlo al extremo y ahí ya poco flamenco hay. Ahí ya todo es POP y es YEYÉ. Cuando nos vamos a *Marisol Rumbo a Río*, es un calco total a películas cómicas de adolescentes que estaban haciendo en Estados Unidos. Había una pareja, unas gemelas que creo que hicieron una película que se llamaba *Tu Boston a California*.

Orador 1

Tú a Londres y yo a California.

Me equivoco yo, sí existe una película que se llama *Tu a Boston y yo a California* (es de 1962, un año anterior a *Marisol, rumbo a Río*).

Orador 2

Algo así, ¿no? Pues eso existía ya. Y yo creo que todo eso, también en las canciones, Goyanes lo hizo muy bien. Es más, cuando Marisol decide casarse con Carlos Goyanes, Manuel Goyanes hace *Las cuatro bodas de Marisol*. Quiero decir, que todo se rentabiliza. Siempre fue en paralelo. Entonces es súper interesante. O sea, Manuel Goyanes es yo creo que es el primer empresario español que entendió lo importante que era el marketing y los modos de hacer del espectáculo americano. También hay que incorporar los musicales, que era una cosa que también se hacía allá en Estados Unidos.

Orador 1

Es que es un poco como ese intentar abrirse, mostrar otras realidades, pero a la vez los valores españoles. Porque también hay muchísimos comentarios que se meten, por ejemplo, con los ingleses, en las películas.

Orador 2

Totalmente: "Una mujer española no se divorcia", estas cosas...Porque claro, ten en cuenta que en aquella época, aunque llegaban cosas de fuera, había un orgullo muy fuerte sobre los valores morales del español. Era como una especie de tesoro nacional y, de hecho, en casi todas las películas de Marisol, ya jovencita, el viaje es el mismo. Es una chica muy curiosa y con carácter muy rebelde, pero el hombre siempre va a venir para al final, en el tercer acto, devolverla a su carril y que que acabe en matrimonio o que acabe dándose cuenta de que tiene que volver a la senda de los valores franquistas. La imagen que aparece en la película de *Las Cuatro Bodas de Marisol* con ella en la azotea, eso es increíble. En la que hace con

Linares, que es el torero, hay una persecución final en un coche que cuando ya se baja lo mismo ¡Le amenaza! Dices, “¿pero qué es esto?”.

Orador 1

Como has hablado de Goyanes, porque eso sí que es verdad que no sé muy bien por dónde buscar, sobre la estructura de poder del cine en aquella época.

Orador 2

Es curioso porque Manuel Goyanes es cierto que en Internet es un ser completamente fantasma. Y yo creo que incluso en vida lo fue un poco. Hay alguna publicación, pero lo de siempre, son informaciones en Internet que no están contrastadas. Pero en un primer momento, en la época de la Guerra Civil, cuando todavía no existía el NODO que ya empezaba antes en pequeños reportajes. Al final, los medios audiovisuales quedaron en el bando republicano, es decir, la sublevación de Franco tuvo que generar su propio contenido audiovisual y su propia propaganda. Yo creo que en esa propaganda Manuel Goyanes ya aparece. Hay algunos datos en los que él ya estaría dentro de esas primeras grabaciones ¿Puedes buscar su suegro? Era el que producía todas las películas de Lola Flores. El productor era Cesáreo González*. Tiene una productora de “película ligera”, aunque no hay otra en la época del franquismo, que se llama *Suevia Films*. Goyanes, al casarse con su hija, entra en la producción a gran escala, donde tienen los grandes presupuestos y son los que más cerca están de lo que es el aparato del régimen franquista. Entonces, Manuel ha estado muy pegado a lo que ha sido el régimen y ha conseguido, pues eso, tener grandes producciones. Eso no quiere decir que también hizo películas, que luego también estuvieron en festivales, que esto es lo más alucinante, de Bardem.

*Se equivoca Blanca, el suegro de Manuel Goyanes era Benito Perojo, socio de Cesáreo.

Orador 1

De Marisol hay una de Bardem que no la he visto todavía. (*El Poder del Deseo y La Corrupción de Chris Miller*)

Orador 2

Sí, pero es una película horrible, no hace falta. Juan Antonio Bardem hace *Muerte de un Ciclista y Calle Mayor*. Las dos películas están producidas por Goyanes y tuvieron recorrido por festivales. De repente Manuel Goyanes en esa época estaba intentando buscar a alguien porque estaban otros niños prodigio. Eran niños gruesos, vinculados a lo rural, a las familias humildes, tenían un sesgo que ya se veía muy marcado. Y entonces descubrió a Marisol en esas actuaciones que ella hacía en Madrid. Y tal fue la gallina de los huevos de oro, que Manuel Goyanes no volvió a producir otra película que no fuera de Marisol. Ella daba de comer a su familia, supongo que sería un contrato bastante injusto. Soportaba todos sus lujos, con el tren de vida que llevaban. Si ves todo el merchandising que tiene Marisol en algún lugar vas a leer una frase: "En exclusiva de Manuel Goyanes". Todos los productos son de él.

Orador 1

Vale, has hablado también de Lola Flores, los niños prodigio. Me da la sensación de que Marisol llegó tarde en el sentido de que era como una evolución de todo eso, el final.

Orador 2

Sí, total. De hecho, se quiso dar una vuelta a esa cosa folclórica. Sacar un poco el españolismo. Porque es verdad que hay un momento también en la carrera de Pepa que, aunque estamos todavía en el franquismo y a nivel político no se podía casi decir nada, a nivel erótico sí. Empezaron a aparecer otro tipo de películas. Se seguía haciendo la comedia ligera de siempre, pero un poco revestida. Marisol todavía sigue haciendo esas comedias para toda la familia y, a la vez, a finales de los 60 y principios de los 70 ya estaba apareciendo el nuevo cine español con Carlos Saura. Pero incluso ella que modernizó, ya se veía un poco "casposa" al final de su carrera. Por eso ella quiere romper completamente cuando le dejan salir, porque no puede ser una niña eternamente y había algo de eso que ya no encajaba.

Orador 1

Has hablado de que a nivel erótico todo estaba más evolucionado. A mí me da la sensación de que tapaban ciertos comportamientos machistas. Fingiendo que todo lo del destape era como una liberación de la mujer, al final yo creo que fue un movimiento para los hombres más que para las mujeres. ¿Qué opinas sobre eso y cómo influyó en Marisol?

Orador 2

Totalmente. Una de las personas que salen en el documental, que es Marta Sanz, que además tiene un libro sobre esto. Realmente parecería que la liberación de la mujer fue la bandera o el símbolo que nos hizo pasar de la represión sexual, que fue fuertísima en el franquismo. Cuando hablas con gente de la generación que ha vivido el franquismo dice que es brutal, eran todos unos reprimidos sexuales. Así luego un giro hacia el otro lado. Y parecería que el final del franquismo se convirtió en símbolo de las mujeres desnudas que aparecían en publicaciones y películas para hombres. Había poco de liberación en ese sentido y también había poco de oportunidades. Es decir, se quedó un contexto de una naturalización del desnudo femenino que prácticamente cualquier mujer pública lo hacía. Hasta hace nada, muchas de las actrices a las que luego se les han hecho reconocimientos o documentales han dicho: "Es que tuve una época en la que en la que decidí muy mal mis personajes". Como que se fueron un poco a películas de baja calidad, pero es que no les ofrecían otras.

Orador 1

Ayer vi la de *Carola de día, Carola de noche*, aunque por entonces aún no había muerto Franco.

Orador 2

Ahí intentaron hacer una cosa muy de la época. Jaime de Armiñán es un director que es bastante bueno, pero según dicen, Manuel Goyanes se metió demasiado en el guion. Porque es verdad que no tiene ni pies ni cabeza.

Orador 1

A mí me era como que me recordaba un poco a una versión mal hecha de los videoclips de los Beatles que había de la época de psicodelia, pero no tenía nada que ver una cosa con la otra.

Orador 2

Totalmente. Claro, estábamos a finales de los 60. Entonces es lo que aquí en España se llamó el movimiento Yeye, que viene precisamente del *boom* de que los Beatles pisaron España justo en ese año. Cuando salió *Carola de día, Carola de noche* estamos en un año en el que las universidades y los movimientos juveniles están siendo un dolor de cabeza para Franco brutal. Venimos del postmayo del 68, que viene desde Europa. Hubo un momento en el franquismo, que volvimos un poco al estado de sitio un poco, a recuperar esas normas. Las

universidades, el movimiento juvenil y los yeyés estaban pidiendo ya al final. En el 75 muere Franco, pero se estaban creando los primeros movimientos, las primeras agrupaciones, en las universidades. Entonces yo creo que Manuel Goyanes hace una cosa: Hay una canción que a mi me encanta en esa película, *Yo quiero ser una muchacha igual que todas*. Otra vez nos lo está diciendo Pepa Flores a través de Marisol: "Yo quiero ser una mujer igual que todas".

Orador 1

Sí, porque es que las canciones, además, como que lo reflejan un poco todas cuando era niña, por ejemplo, la de *La canción de Marisol*. ¿A partir de qué película se desvincula Marisol de Goyanes?

Orador 2

Después de *Carola del día, Carola de noche*. Esa es la última. Pero es verdad que si te das cuenta hasta *Carola del día, Carola de noche* tiene esta imagen, a pesar de que ella es mayor, como muy de fantasía. Los trajes que te lleva son increíbles. Seguimos en esa era tecnicolor. Lo siguiente es la era del cabaret, en la que ya es la mujer sexy y estamos en pleno destape.

Orador 1

A mí a mí eso en parte me da pena porque la veo y digo, jolín, es un poco como talento desperdiciado, no sé ¿Qué opinas del destape?

Orador 2

Hubo una cosa que dice Cristina Almeida en la entrevista, que venían de un lugar de tanta represión sexual, sobre todo también hacia las mujeres, que hubo una cosa de liberación: Podemos desnudarnos, podemos enseñar nuestro cuerpo... En un primer momento, yo me imagino que para la generación joven de aquella época tuvo que ser increíble. El cuerpo se convierte en un lugar político. Y eso, y lo que dice también de la portada de interviú de Pepa, era como la llegada de un mundo nuevo. Que la niña, Marisol, que había simbolizado toda la represión y la coerción de las mujeres en el franquismo, apareciera desnuda... Para la gente de su generación debió ser un acto de rebeldía brutal. Aunque es verdad que el capitalismo estaba allí haciendo de las suyas. Enseguida se convirtió en un producto de mercado, fue instantáneo. Fue un suspiro de aire, pero la gente lo recuerda así: Por fin nos quitamos ese

peso de encima. Aintzane Rincón, que es la historiadora que aparece en el documental, sabe de Marisol muchísimo. Ella decía esto era como quitarse el traje del franquismo.

Orador 1

Tú cuando decides hacer el documental sobre Pepa Flores, dirías "¿Con quién contacto, qué personas?" ¿Cómo llevaste a cabo ese proceso?

Orador 2

Claro. De repente descubro que Marisol, Pepa Flores te puede contar la historia de España. Porque también con la llegada de los comunistas, ella también hace esta canción. Es que es historia pura. Decidimos contar la historia de Pepa de manera cronológica, porque nos parecía que era un reflejo de esos años en los que pasamos del franquismo a la transición. Además, lo contamos en clave de género, hablando de cómo pasaron esa transición las mujeres de este país. A partir de ahí, la vamos a construir como un mito que nos ha ayudado a entender esta parte de nuestro pasado. Empezamos a buscar a gente para la que hubiera sido importante o en su infancia, o en su construcción política, o porque hay una película en concreto que le hizo despertar... Más que que la hubieran conocido de cerca. De hecho, muchas de las que hablan jamás la han visto. En general, lo hablan desde la pura admiración como referente pop. A veces te ayuda más en tu construcción de la identidad el póster que tienes en tu habitación que el mejor de los libros, porque en ese póster está tu referente.

Orador 1

Has hablado de prensa y te quería preguntar porque en periodismo especialmente, nos meten muchísima caña, obviamente, con el tema de derechos de autor. Sí que es verdad que hay un montón de información porque de Marisol, demasiada incluso diría ¿Cómo accediste a las revistas?

Orador 2

Pues mira, claro, cuando hay un fenómeno como Pepa, tiene club de fans y coleccionistas que solo viven para esto. Entonces hay un coleccionista que se llama Isidro pero, sobre todo, hay una coleccionista que aparece en el documental que se llama Milena. Va con el pelo rubio, exactamente igual que ella. Lo tienen todo, absolutamente todo. Entonces nos facilitaron el

acceso a toda su colección. Luego también en Conde Duque está la Hemeroteca de Madrid. Hay, por ejemplo, muchos periódicos. Pero sobre todo, fueron los coleccionistas.

Orador 1

¿Qué crees que podría contactar con ellos?

Orador 2

Milena feliz de hablar de Pepa, es que le vas a hacer muy, muy feliz. Se lo digo. Yo ya me ya me he desligado, pero es que milena es forever, o sea, siempre.

Orador 1

Para terminar, ¿podrías hablarme de su retirada de la vida pública?

Orador 2

Sí. En 1976 ella ya está con sus ideas republicanas, entre comillas, ha reconectado con sus orígenes, que eso es fundamental. Todo el tema de clases sociales y la utopía de una sociedad sin clases, bueno, es que eso lo lleva hasta hoy. Eso es fundamental: cuando recupera la conciencia de quiénes son los suyos y de su procedencia. Lo dice Marta Sanz en un momento dado, yo creo que no está en el documental, que puede estar en silencio 40 años porque ya sabe quién es. En un mundo en el que todos estamos sobre etiquetados por una exposición brutal en las redes, pero que en el fondo no sabemos muy bien quiénes somos. Para tomar una decisión tan radical como esa debes tener muy claro de dónde vienes y quién eres. Y es que Pepa lo tiene clarísimo. O sea, hizo clic en un momento dado cuando dijo: Marisol atrás.

Anexo 2: Entrevista a Ana Asión (fecha de realización: 12 de marzo de 2025)

- Lo primero que te quiero preguntar es si tú, como historiadora del arte, conoces algún acontecimiento en concreto que tenga que ver con el cine que pueda utilizar, un acontecimiento que no se me pueda pasar.
- Te voy a dar unas pinceladas de cómo es la situación del cine en aquellos instantes. Tenemos que partir de 1965 o 1966, cuando aparece *La Caza* de Carlos Saura. Yo sitúo ahí un poco lo que es el comienzo de la transición cultural. No quiere decir que

antes no hubiera habido avances porque, sobre todo desde el terreno cultural, hay un cambio, hay una transición que llega antes de lo que es propiamente la transición política de la segunda mitad de los años 70. A partir de ese instante sí que todos esos cambios, sobre todo a nivel cultural, es como que se aceleran. Empezamos los años 70 con una crisis muy profunda dentro de lo que es también en el ámbito cinematográfico, estamos en unos momentos en los que prácticamente parece que el cine vaya a desaparecer porque atraviesa una crisis enorme: Hay muy pocos espectadores y el tema de la censura sigue haciendo daño. Es un momento de incertidumbre que supone un planteamiento muy amplio en relación con todo lo que es el cine que se hace en los años 70. Lo que tenemos que tener en cuenta es que los años 70, desde el punto de vista cinematográfico, constituyen una década de incertidumbre y, sobre todo, de crisis. Crisis que da como resultado esa variedad de propuestas tan amplia. Pero eso no quita para que muchos cineastas que han participado con anterioridad y nuevos que se van sumando vayan aportando también productos que, además, **son productos que reflejan su época**. Pero sobre todo a mí me interesan aquellas que están tratando lo que es la sociedad española de aquellos instantes. Claro, esto hace que también veamos cómo están surgiendo otros cambios, no solo culturales, sino también sociológicos y emocionales, que empiezan a tener lugar durante el tardofranquismo.

- Vale.

- No quiero decir que a partir de ese año y antes no hubieran habido avances. Por ejemplo Berlanga o Bardem, que ya habían aparecido mostrando signos de que íbamos a otro ritmo, ¿no? Hay que tener en cuenta que la censura se recrudece un poquito más a principios de los 70, sobre todo desde un punto de vista más político que sexual. Claro, tenemos la explosión del destape los primeros años de la segunda mitad de los 70, pero antes no quiere decir que no empezase ya a aparecer alguna imagen ya un poco subida de tono.

- Sí, de eso quería hablar. Pero antes, he leído un artículo tuyo en el que hablas de la tercera vía, me gustaría saber, aunque sí que es verdad que las películas de Marisol parten desde un punto de vista quizás más de cultura POP ¿Podríamos decir que hay elementos en sus películas que correspondan con esa corriente?

- La tercera vía fue un producto muy específico de un productor que fue José Luis Dibildos. Fue la persona que le puso esa etiqueta a una serie de películas que estaban a medio camino entre un cine más intelectual y un cine más popular. Entonces él utilizó esa etiqueta, pero al final un camino intermedio no dejan de ser la variedad de grises que hay en la vida. En el cine no hay que hablar solo de los negros y los blancos, que podrían ser los extremos, ¿no? Lo que te digo, de un cine muy de Saura, de Víctor Erice, de esos símbolos que hacen de sus películas algo más sesudo. Ni tampoco el otro extremo, que serían las películas cómicas, por ejemplo, de Ozores o de Lazaga. Entre medio tenemos muchas cosas diferentes. Dentro de esa amplitud de grises tienen cabida muchos más directores a parte de Dibildos que también estaban haciendo cosas diferentes. Entonces, el camino que sigue Marisol es una historia viva de lo que fue el cine español de aquellos momentos. Ella vivió todas esas transiciones. Desde que comenzó como niña prodigio y, luego ya, joven con otros matices. Conforme van pasando los tiempos, ella ya pasa a ser fruto de cómo hay unas demandas más fuertes de una sexualización de la mujer. Tenemos la portada de *Interviú* de 1976, pero ella ya había participado, por ejemplo, en películas como *El Poder del Deseo*, de Bardem ¿Sabes cuál te digo?

- Sí, sí, sí sé cuál.

- Yo siempre digo: Se puede rastrear la historia contemporánea de España de las últimas décadas del siglo XX, sobre todo hasta los 80, analizando cómo ha evolucionado el papel de la mujer, y cómo lo vemos en el cine.

- De eso quería hablar precisamente. Porque me he dado cuenta de que Marisol fue como un intento de hacer resurgir a la mujer folklórica del franquismo.

- Marisol fue una de esas personas que fue víctima de la industria cinematográfica de aquellos momentos porque fue una persona a la que fueron moldeando conforme iban cambiando las cosas. Por ejemplo, en *Marisol Rumbo a Río o Búsqüenme a esa chica* (con el Dúo Dinámico), en las que ya hemos dejado atrás la niñez y pasa a ser una jovencita. Ahí, claro, tenemos una época en la que funciona muy bien esa Pepa Flores, que al final está interpretando ese personaje de Marisol. Pero llega un momento en que todo eso cambia. Ya no se no se mantiene porque ella también crece. Las películas de los niños prodigio también ya agotan. Ya hemos tenido a Pablito Calvo, a Joselito, pero ya son de épocas anteriores. Llega un momento que Marisol crece también conforme evoluciona la industria cinematográfica, que empieza a demandar otros productos. ¿Entonces qué ocurre? Que, igual que a ella la habían adaptado a ese perfil de niña jovencita, prodigio, graciosa... Luego la adaptan a lo que es el devenir de los tiempos. A una objetualización y sexualización de la mujer que es cuando ella se da cuenta y cuando ella yo creo que es más consciente de esa utilización que ha habido desde que era pequeña. Cuando le exigen hacer ese tipo de papeles y mostrarse de esa manera es cuando ella empieza a marcar distancias. Es consciente no solo de cómo en ese momento quieren utilizar su cuerpo, sino también todo lo que han hecho antes. Claro, ya es más madura.

- Sí, acerca del control, me gustaría también mencionar las estructuras de poder o productores, personas que había detrás del cine en España. O sea, sé que detrás de Marisol estaba la figura de Manuel Goyanes. Pero quería saber también las instituciones.

- Claro, tenemos el papel de la censura, que lo tenemos hasta noviembre del 77 controlando todo lo que hacen los cineastas y productores en el país. Y luego tenemos la figura de los productores, que ellos ya les hacen el trabajo a la censura en primer

lugar. Los productores tienen ese poder previo para adaptarse a la censura, porque al final un productor no deja de ser un empresario, una persona que se quiere lucrar y que quiere sacar beneficios. Ellos quieren sacar esos beneficios, por mucho que también haya productores que se incluyan más por en una línea artística, como Elías Querejeta con Saura. Pero este tipo de productores en la línea un poco del que le tocó a Marisol, Goyanes... Entonces hacen esa primera criba antes de que pase por censura para tenerlo todo controlado para que no haya problemas. Después pasa por la Censura, primero pasa el guion, luego pasa la película una vez terminada. Entonces todo eso se está controlando. Hay que tener muy en cuenta que estaba todo muy medido. Esto no quiere decir que no hubiera otras que se pudieran salir. Eso es lo bonito de lo que también los 70, que tenemos películas que rompen un poco con el sistema y consiguen burlar la censura. Muchos de estos productores que tenían ese poder son conscientes de que tienen que hacer productos que vendan. Marisol, sabían que iba a ser un producto que iba a vender, por eso también la utilizan tanto.

- Sí que es verdad que ya igual en la segunda mitad de los años 60, a partir de igual de *Las Cuatro Bodas de Marisol*, de que se nota un poco ese aperturismo que intentaba vivir España, pero me gustaría un poco que me dijese tú si crees realmente que había muchísima diferencia entre los productos audiovisuales que salían en aquella época de España y lo que nos podíamos encontrar fuera de España, como en Estados Unidos, por ejemplo.

- No tiene nada que ver. Al final cada cine es producto de su cinematografía, de lo que están viviendo, de lo que se está experimentando. Te puede salir dentro del país. Pero claro, se pueden hacer cosas diferentes también en el resto del mundo, en otros en otras zonas, en otros países. Y al mismo tiempo, tenemos los grandes temas universales que vamos a tener en común todo el mundo: El amor, los choques generacionales... Claro, la manera de tratarlos es el reflejo de cómo se están viviendo en cada parte. En España tenemos una época que da mucho de sí porque pasan muchas cosas en aquellos. Entonces, está muy ligada a todos los acontecimientos históricos que se viven en España. Fuera se estaban haciendo otras cosas diferentes.

Fuera también se estaban haciendo comedias, también se estaban haciendo dramas, productos que se podían haber hecho aquí en España porque son un poco porque son más generales. Claro ¿Cuál es la diferencia? Que no todos nos estaban llegando. Porque hay que tener en cuenta que muchas películas estuvieron prohibidas hasta que terminó la censura.

- ¿Crees que a Marisol se la encasilló?

- Sí claro, es que la utilizaron. Lo que más define lo que pasó con Marisol fue cómo la fueron adaptando, cómo iban cambiando los tiempos y la moldeaban, como un objeto de plastilina que moldean en función de cómo cambian las cosas. No les importa tanto la Marisol artista en el sentido de cómo pueda explotar todas sus virtudes como actrices dotes como cantante. Lo que interesa es utilizarla como una herramienta. Para tener beneficios económicos. Yo lo veo muy claro en el caso de Marisol, porque, además, encontraron un filón, encontraron una persona, una niña, una chica, una mujer que les funcionaba muy bien. Marisol, de hecho, acaba convirtiéndose en marca España.

- ¿Me puedes decir algún ejemplo de mujer en historia del arte a la que le haya pasado lo mismo?

- ¡Un montón! Utilizar ese icono en el que se ha convertido Marisol para, a partir de ahí, hablar a través de ella. Intentar manipularla hasta el punto de que de querer que fuera su marioneta prácticamente. Era como un canal para poder expresar todo, o sea, para poder decir lo que quisieran. Porque sabían que a Marisol la iban a escuchar. ¿Vale, entonces? Es que no me está saliendo el nombre, ya me disculparás, lo busco (...) En aquella época había una locutora radiofónica que recogía consultas que le hacían las mujeres en relación con amores, tema de familia... El consultorio de Helena Francis: Entre el 47 y el 84. Es el yo creo que es el ejemplo más

paradigmático de cómo hablaban poniendo que era una mujer, contaban lo que querían. Detrás de él, había un hombre.

- En el artículo que leí que hablaba sobre la tercera vía, también hablabas del landismo, háblame un poco de ello.

- Hablo del Landismo, pero siempre empiezo diciendo lo mismo: "Hay que reivindicar la figura de Alfredo Landa". Hay que romper el hecho de que solo lo identifiquemos con el landismo. El landismo fue la denominación que se le da a una serie de películas protagonizadas por Alfredo Landa en el que él aparece un como el macho ibérico. El hombre que persigue a las suecas, que son las turistas que empiezan a llegar en aquellos momentos. Te recomiendo que veas el inicio de la película *Manolo La Nuit*. El comienzo es Alfredo Landa caminando por la playa. Todo son tumbonas con turistas extranjeras que le dicen: "Olé, Guapo"... Hay una voz en off que va diciendo como: "Manolo, el perfecto...Mezcla entre el macho ibérico y los celtíberos..."

- ¿Y tú crees que eso en aquella época lo hacían como desde una perspectiva más crítica o realmente lo hacían porque eso era lo que querían representar?

- Eso era la comedia. Hacer humor con eso era algo normalizado. Nos estamos un poco riendo y utilizamos ese tipo de recursos humorísticos porque al final son comedias en los que algo que estaba ya normalizado, que era que venían las turistas extranjeras, que teníamos la figura de Alfredo Landa. Lo juntamos y hacemos comedia. Claro, es que yo siempre lo digo. Esto es muy importante cuando tratamos cualquier época y además, en este caso más todavía hacer el ejercicio de empatía histórica, de ponernos en una mente de aquella época. No hay que mirarlo con los ojos de 05, sino que hay que mirarlo todo. Intentar entender estas películas, cuando salen, son los años 70.

- Claro. Sí, sí, ahora pensamos que algo es súper moderno y a lo mejor de aquí 15 años alguien ve una película y dice pues vaya comportamiento más machista.

- Hay que ver esas películas intentando entenderlo en su momento para poder hacer esa reflexión crítica. Marisol fue una adelantada también en esos momentos, en cómo se plantó. Hizo balance y dijo: "ostras, ¿qué me han hecho?" Es comprensible la decisión que tomó de decir quiero alejarme de todo esto porque ha sido traumático.

Anexo 3: Entrevista a Fernando Sanz (Realizada el 6 de mayo de 2025)

Orador 1

La idea es hacer una comparación histórica de lo que es la carrera de Marisol con la historia del tardofranquismo y de la transición. En concreto, me centro entre 1966 por acotar un poco y 1976 cuando sale la portada de *Interviú*.

Orador 2

La famosa portada del desnudo.

Orador 1

¿Mi idea es como ir cogiendo hitos, vale? Y como compararlo un poco. A lo mejor sí que es verdad que hay algunos que son un poco rebuscados. Por ejemplo, el otro día se me ocurrió, pues viendo la película de *Carola de día, Carola de noche* que justo coincide ese año cuando sale la película con el nombramiento de Juan Carlos I como rey sucesor y como es una película que va de una princesa exiliada...

Orador 2

Ah, sí, que por por la mañana es aristocrática y por la tarde está en el local. Este no estuvimos.

Orador 1

Hay casos como más generales que se ve más claro, pero ese pues por ejemplo, me hizo gracia.

Orador 2

Yo ahí, por ejemplo, no me atrevería a decir que tuviera que ver, pero en ese caso me parece que simplemente coincide. Pero es un argumento bastante habitual, el de la doble vida, por la mañana alguna cosa y por la noche otra.

Orador 1

En todas las películas se ve la misma línea de chica que intenta salir de un estado de vida un poco más humilde y, por lo que sea, por sus dotes como cantante o artista, pues conseguí ascender. No se ve un poco en todas las pelis ¿En la línea esa de análisis comparativo, se te ocurre algún acontecimiento que pueda comparar con su carrera y que no deba de pasar por alto?

Orador 2

El Problema es que en las películas de Marisol hay una evolución muy evidente. Yo creo que en el caso concreto de Marisol tiene más que ver con su propio desarrollo, es decir, con el crecimiento de que empiece una niña, luego se convierte en adolescente y luego se convierte en una mujer. Eso va coincidiendo un poco con lo que es el devenir del tardofranquismo y ya en los años de la transición, la apertura y demás. Pero yo creo que tiene más que ver con el propio desarrollo de ella, con cómo pasa de niña a mujer más que con elementos concretos. Se me ocurre, por ejemplo, en *Marisol rumbo a Río*: lo importante no es que transcurre en Río. Lo importante es que está el lío entre las dos hermanas gemelas, que esté en una época o en otra ambientada la película, a mí me parece que es más bien secundario.

00:03:26 Orador 1

Estuve hablando también con Ana y me dijo que hablara contigo del libro que habéis escrito juntos, el de *Fernando Palacios: La sonrisa complaciente del franquismo*.

00:03:35 Orador 2

Pues Fíjate la portada.

00:03:40 Orador 1

El título me ha llamado la atención ¿Cómo llegasteis a él y por qué?

00:03:45 Orador 2

Vale, pues el título es lógico. El cine de Fernando Palacios. ¿La sonrisa complaciente? Las películas de Marisol y, en general, el cine de Fernando Palacios es un cine que rehúye las cuestiones ideológicas. No es un cine para nada polémico, para nada político. Al revés, es un cine extraordinariamente comercial. Siempre un cómico, un cine alegre, amable, vitalista y que no se mete en temas críticos pues como otros, Bardem, como Berlanga o como otros cineastas de la época. No trata cuestiones sociales, ni críticas, ni problemáticas. Viene un poco de allí la idea de sonrisa porque es un cine complaciente.

Orador 1

¿Vale, hizo también alguna película que tuviese un ámbito más más crítico o solo se dedicó a películas así?

Orador 2

Fernando Palacios no hizo otras películas, aunque es un cine que cinematográficamente está muy bien hecho. Fernando Palacios es un hombre muy serio, trabaja muy bien, trabaja muy rápido, siempre se ajusta a los presupuestos, rueda muy bien, monta las películas muy bien, hace dos películas al año. En ese sentido es un gran artesano, pero desde el punto de vista político no se plantea llevar a cabo ningún tipo de reflexión. Se puede percibir algún tipo de reflexión de tipo social, pero no una reflexión crítica ácida. Esto ni es malo ni es bueno. Es un cine comercial, es muy popular, que tuvo bastante éxito. Es un cine de evasión.

Orador 1

Vale, he visto que él se murió en 1965, pero entre 1963 y 1964, hace las dos películas que hizo de Marisol, *Marisol rumbo a Río* y *Búsqueme a esa chica*

00:06:30 Orador 2

Pues es importante en Marisol porque, hasta *Marisol rumbo a Río* justamente es la Marisol niña. Las primeras, ¿no? *Un Rayo de Luz*, *Tómbola*, *Cabriola*... todas las que hizo con Luis

Lucía. Entonces el prototipo del personaje, siempre el mismo en esas primeras, es la niña que, de alguna manera, siempre es pobre, siempre lo pasa mal, siempre sufre, pero es capaz siempre de sobreponerse a las circunstancias y acaba dando lecciones de comportamiento a los mayores. Por su valentía, por su arrojo, por su honestidad, por su simpatía, por lo que sea, es capaz de acabar volviendo buenos a los malos. Está siempre ese componente de moraleja: la niña que da lecciones de comportamiento a los mayores. Pero *Búsqüeme a esa chica* es la primera película en la que a Marisol ya le empiezan a pasar cosas de adolescente. Ya empieza con los primeros tonteos. Aunque todavía es niña, ya es una muchacha adolescente, ¿no? Ya empieza un poco con el tema del coqueteo, del tonto con los chicos. Para mí es una película en la que Marisol pasa de la infancia a la adolescencia, juventud.

Orador 1

Vale, sobre esa primera etapa, mi idea era compararla con la España del desarrollismo y del aperturismo.

Orador 2

Totalmente. Ojo, Eh, que no es cualquier sitio. No se va a la al Amazonas, la selva, no, no, se va a Río de Janeiro, al carnaval. Está claro, es un producto muy típico del aperturismo, ¿no? Por un lado, sobre todo con el Gobierno de Manuel Fraga a partir de justo esos años, a partir del año 62. Es el momento en el que se quiere dar la imagen de que España es un país moderno y abierto. España ya no es el país de posguerra de la autarquía, de la represión. Es un país moderno, es un país que progresa económicamente y es un país, sobre todo, que se abre al exterior. Entonces, para abrirse al exterior, claro está, el camino de la vuelta. Por un lado, hay que hacer el efecto llamada del turismo, entonces, cuando se empieza a promocionar, pues el Levante, el turismo de sol y playa, el famoso *Spain is different*, el *Typical Spanish...* Todos esos lemas son de esos años. Si buscas folletos turísticos, propaganda que encontrarás un montón. Verás que todo es a partir de esas fechas y luego ya de 67, del 68, de 70 ya toda esa década. El hecho de que Marisol vaya a Río es un ingrediente clarísimo de esa época del mostrar que España ya no es un país de posguerra.

Orador 1

Quería hablar también de los niños prodigio ¿Qué significa en concreto ser niño prodigio, qué tenían en común?

Orador 2

Del mismo modo que a lo largo de todo lo que es el periodo franquista, pues puedes detectar patrones de moda, por ejemplo, las películas religiosas, de los 50 a finales de los 60; cine Policíaco, luego el cine folclórico que está de moda siempre, de mediados finales de los 50, pues con Joselito, con Pablito Calvo, el de Marcelino, Pan y vino... Entonces era un poco lo mismo, es decir, el actor infantil. Lo que pasa que Joselito era el mismo prototipo, que cantaba. Y justo a principios de los 60, empieza Marisol y a partir de allí, pues Rocío Dúrcal, Pili Mili, bueno, toda la cuadrilla. Componen una especie de ciclo muy sintomático de ese cine español de finales del franquismo. Todos comparten eso de explotar al prototipo de niño que lo pasa mal, pero siempre tiene noble sentimientos, es muy valiente y, de alguna forma sirve como una fabulita, siempre con un componente moral. Luego por detrás, con Marisol lo sabes muy bien, pues se encerraban historias bastante turbias y bastante complicadas. Es decir, no tenía nada que ver lo mal que lo pasaba la niña Pepa Flores, con lo bien que luego aparecía en las películas y en las revistas la niña Marisol. Realmente lo que hicieron, sobre todo con Marisol, es construir un personaje, igual que lo construyó Chaplin con Charlotte o Marilyn Monroe. Han sido iconos, pero luego por detrás ha habido una historia muy turbulenta.

Orador 2

Otros niños prodigio al crecer desaparecieron ¿Por qué crees que la carrera de Marisol se prolongó más en el tiempo?

Orador 2

Marisol odiaba a su personaje. De hecho, si lo continuó fue porque empezó a poder ser más libre. Pudo empezar a hacer no lo que le mandaban los Goyanes, que fueron quienes realmente crearon el prototipo y que la hicieron pasar muy mal. Le fastidieron la vida. Era una niña, y le operaron la nariz, por ejemplo. Cuando la pobre se empezó a desarrollar, le oprimían el pecho para que no se le notase, en fin... La metieron en un mundo de drogas, de sexo, de alcohol con 14 años. Cuando le dieron el Goya ni lo fue a recoger. En fin, no quiso saber nada. Luego también tuvo mala suerte. Se casó con el hijo de Goyanes, le fue fatal. Se casó con Gades, pues duraron 4 días. Pero sí que es verdad que si proyectó un poco la carrera es lo que es lo que te digo antes lo mencionas en *Carola de día*, *Carola de noche*, que ella ya puede hacer un papel que quiere. De hecho, es la última que hace con Goyanes. Él debió de

cambiar muchas cuestiones del guión para seguir explotando esa gallina de los huevos de oro. Porque quedaba muy bonito que fuera princesita de día, pero que por la noche trabajara en un local nocturno, pues ya no le debía de gustar tanto. A partir de ahí ya se zafa, porque Goyanes le había hecho un contrato de por vida. Y entonces empieza la Transición. Eso fue lo que permitió que su carrera se prolongara. Por ejemplo con Joselito, cuando él se hizo un poco mayor le cambió la voz, pues ya no le empezó a interesar absolutamente a nadie, y no fueron capaces de reinventar el personaje. Marisol sí se pudo reinventar.

Nota: La siguiente página corresponde al Anexo 4, que consiste en una revista elaborada por la autora como parte de una actividad académica. Por motivos de formato, el anexo se adjunta íntegramente a continuación sin modificación alguna.

Anexo 4: Revista Eterna (Elaboración propia)¹³

¹³ Las imágenes incluidas en el Anexo 4 no están referenciadas de forma explícita, ya que se trata de un material complementario no evaluado según los criterios formales del presente TFG. Todas las imágenes utilizadas tienen fines exclusivamente educativos y sin ánimo de lucro.

Eterna

Edición..

Marisol
Pepa Flores

Cómo hacer
un documental

Blanca Torres

Pepa Flores es
historia del arte

Ana Asión



El Horóscopo
de **PEPA**



SU SMA RIO

1

MODA

Los 5 modelitos más icónicos de Pepa Flores



2-5

CINE

HABLAMOS CON...

Blanca Torres, directora del documental "Marisol, llámame Pepa"



6-7

HORÓSCOPO

¿Qué **canción** de Pepa Flores eres según tu signo?



8-9

ARTE

HABLAMOS CON...

Ana Asión, experta en cine español contemporáneo



El abrigo de pelo de 1972

El abrigo de pelo que Marisol lucía en los 70 vuelve este invierno de la mano de Zara. Marrón, con solapa y bolsillos, perfecto para un look retro y sofisticado. Icono boho, su estilo — calentadores con mocasín, peto corto a lo Lolita y dos coletas con lazos— bien podría describir a Rosalía. Marisol golpeó primero.

El vestido que podría ser del 2025

Con escote cuadrado y estampado floral, el vestido de Pepa Flores en esta imagen de César Lucas resume el estilo boho más actual. Un look veraniego y atemporal que confirma a Marisol como un icono de moda adelantado a su época.



Flamenco estampado

El vestido a lo sevillana que Marisol lucía en los 70 bien podría ser el sueño del mayor amante de la Feria de abril. Con sus colores rojo, amarillo y azul marino y sus volantes en los brazos, es el perfecto vestido flamenco. Sin joyas extravagantes ni un maquillaje excesivo. Tampoco le hace falta: El vestido habla por sí solo.



Blanco eterno

En 1960 protagonizó su primera película, *Un rayo de luz*. Nació el mito de la niña prodigio y del futuro icono de estilo. Con solo 12 años, Pepa Flores llevó el que se conocería como “traje Marisol”, un vestido de flamenca blanco, corto, con volantes y lazos. Aquel diseño, marcó el inicio de una leyenda.



Tendencia crop top

Vimos a Marisol con crop tops, una de las tendencias que podemos ver cada verano. La moda es cíclica y, no cabe duda, Pepa Flores es mejor ejemplo de ello.

TU LUZ Y MI CALMA Y SARAO FILMS

presentan

UNA PELÍCULA DOCUMENTAL

de

Blanca Torres



Marisol llámame Pepa

PROCESO A UN MITO

PRODUCCION POR TU LUZ Y MI CALMA SARAO FILMS RTVE CON EL APOYO DE ICAA COMUNIDAD DE MADRID AYUNTAMIENTO DE MADRID CON LA PARTICIPACION DE TVE CANAL SUR ACADEMIA DE CINE
CON LA COLABORACION DE FLOTOLE MERCURY FILMS ICAO TRODOS CREA ASGR DRAX AUDIO DISTRIBUIDA POR NE LO CREO COMUNICACION Y PIENSA REVOLUTIONARY COMUNICACION




HABLAMOS CON...




BLANCA TORRES es directora y guionista; zaragozana y pura cercanía, incluso a través de la pantalla. Ella es el claro ejemplo de que Pepa Flores, aun llevando más de 40 años retirada, sigue estando presente. *Marisol, llámame Pepa*, su última película, ha sido nominada a mejor documental en los Goya 2025.

En 2020 Marisol recibe el Goya de Honor ¿Fue entonces cuando decidiste hacer el documental?

 En ese 2020, cuando ella decide no ir a ver la gala y sus hijas quienes recogen el Goya, Pepa Flores es un personaje casi mítico en este país, pero es verdad que llevaba mucho tiempo ya desaparecida. Al no acudir, para todo el mundo volvió a la actualidad y se reconoció la fuerza de ese silencio. Parece que venimos de la nada, pero en 2017 comienza a popularizarse el movimiento MeToo americano de la industria del cine. Empiezan a aparecer también algunas publicaciones sobre la niña prodigio Marisol y sobre lo que supuso la explotación que vivió durante su carrera ¿Pero cómo no nos dábamos cuenta? Ahora lo vemos muy claro. Fue Pilar Eyre la primera periodista que recuperó las entrevistas que había hecho en los 70. Por tanto, la idea del documental venía de antes. Pero sí recuerdo a toda la platea aplaudiendo en aquellos Goya 2020 en Málaga, su ciudad natal. En ese aplauso también había un poco de: "Perdona, porque no nos dimos cuenta de lo desprotegida que estuviste durante toda tu carrera."


Llama la atención el nombre del documental: *Marisol, llámame Pepa* ¿Crees que a ella le molestaba que no la llamaran por su nombre?

 Yo creo que ella le tiene un cariño tremendo al personaje de Marisol. Son dos cosas distintas. Otra cosa es su carrera y la explotación que supuso. Pero sí que cuando ella empieza, ya en los años 70, a escapar de esos contratos que tenía con la familia Goyanes, al principio, mantiene mucho tiempo el nombre artístico de Marisol. Pero en una de las publicaciones ya directamente lo dice:

Yo soy Pepa Flores y, de aquel maravilloso ser que crearon, nada de nada

A partir de ahí, reivindica a Pepa Flores. También hay una analogía con lo que estaba sucediendo en España: ese modelo único de mujer que había hecho el franquismo... El feminismo de aquella época quería que las mujeres pertenecieran a la misma clase social que los hombres: "Somos seres completos y reivindicamos una identidad dentro de las leyes laborales".


Pepa Flores se convierte en Marisol siendo muy niña ¿Cómo crees que fue su infancia?

 Es curioso porque ella era la niña que acompaña la infancia de todo un país y, sin embargo, era una niña que estaba completamente sola. Eso es una de las cosas que más le hacen reflexionar en su época adulta. También en sus películas



¿De qué se nutren? Pues de lo mismo que le estaba pasando a ella: Una niña pobre que va de un lugar a otro y que, gracias a su arte al cantar y bailar, consigue ascender. Hablando un poco del trabajo, coincide con el desarrollismo de la época franquista. Hemos pasado la época de las grandes hambrunas. España empieza a abrir sus fronteras y empieza a tener relaciones con Estados Unidos. De repente, dentro del esquema mental del español, entra la posibilidad de ascender y mejorar en la vida. Todo eso está también dentro de las películas de Marisol, esa especie de deseo ya un poco capitalista: tú, con tu esfuerzo, puedes ascender. También fue en un aspecto súper americano, es una niña que va a Estados Unidos para bailar flamenco. En unas producciones a technicolor remiten mucho a los musicales, también americanos, que son increíbles. A mí me parece a nivel de estética, que es que es verdad, no parece una producción española.

Has hablado de la familia Goyanes ¿Qué nos puedes contar sobre ellos?


 Manuel Goyanes en Internet es un ser completamente fantasma. Incluso en vida lo fue un poco. En la época de la Guerra Civil, cuando todavía no existía el NODO, el apellido Goyanes ya aparece en pequeños reportajes de propaganda para la sublevación franquista. Su suegro, Benito Perojo, que era el que producía todas las películas de Lola Flores, fue uno de los productores más poderosos de los años 50. Trabajó en la productora de

“película ligera” Suevia Films. Aunque también hizo películas, esto es lo más alucinante, de Bardem: *Muerte de un Ciclista* y *Calle Mayor*. Las dos películas están producidas por Goyanes y tuvieron recorrido por festivales. De repente, empieza el boom de los niños prodigio. Eran niños vinculados a lo rural, a las familias humildes, tenían como un sesgo que ya se veía muy marcado. Manuel Goyanes comienza su búsqueda y descubre a Marisol en las actuaciones que ella hacía en Madrid. Tal fue la gallina de los huevos de oro, que Goyanes no volvió a producir otra película que no fuera de Marisol. Ella daba de comer a su familia. Todos los productos son de él. Todo el merchandising que tiene Marisol lleva la etiqueta:

En exclusiva
de Manuel
Goyanes



Hay muchísima información sobre Pepa ¿Cómo fue la documentación del documental?

 De repente descubro que Pepa Flores te puede contar la historia de España. Es historia pura. Decidimos contar la historia de Pepa de manera cronológica, porque nos parecía que era un reflejo de esos años en los que pasamos del franquismo a la transición. Además, lo contamos en clave de género, hablando de cómo pasaron esa transición las mujeres. A partir de ahí, la vamos a construir como un mito que nos ha ayudado a entender esta parte de nuestro pasado.



Empezamos a buscar a gente para la que hubiera sido importante. No solo están las personas que salen en el documental, fue importantísima la labor de los coleccionistas. Pepa Flores tiene un club de fans enorme. Algunos de ellos lo tenían todo, absolutamente todo, y nos facilitaron el acceso a toda su colección. De hecho, la mayoría de los que han trabajado en el documental jamás la han visto. En general, hablan desde la pura admiración como referente pop. A veces te ayuda más en tu construcción de identidad el póster que tienes en tu habitación que el mejor de los libros, porque en ese póster está tu referente.

¿Qué opinas sobre el destape y cómo influyó en Marisol?

Una de las personas que salen en el documental, Marta Sanz, tiene un libro sobre el destape. Parecería que el final del franquismo se convirtió en símbolo de una mujer desnuda...Pero eran mujeres desnudas que aparecían en publicaciones y películas para hombres. Muchas de las actrices de entonces han dicho: "Es que tuve una época en la que en la que decidí muy mal mis personajes". Se fueron a películas de baja calidad, pero es que no les ofrecían otras. Cristina Almeida también habla de ello: En parte fue liberador: el cuerpo se convierte en un lugar político. Lo vemos también en la portada de Interview. Que la niña, Marisol, que había simbolizado toda la coerción de las mujeres en el franquismo, apareciera desnuda...Para la gente debió ser un acto de rebeldía brutal, aunque un producto con su cuerpo.

¿Por qué crees que decidió retirarse?

Descubre sus ideales, recupera la conciencia de quiénes son los suyos. Lo tiene clarísimo. Hizo clic en un momento dado cuando dijo: Marisol, atrás.

Pepa Flores puede estar en silencio 40 años porque ya sabe quién es



El Horóscopo de PEPY



ARIES: *Corre, corre, caballito*



Eres energía, impulso y fuego: canción infantil rápida que refleja tu espíritu intrépido, siempre en movimiento y galopando hacia el horizonte.

TAURO: *Estando contigo*



Eres amor, belleza y constancia: 'Estando contigo me siento feliz' es tu mantra. Hallarás felicidad en el cariño sincero y la calma de un amor duradero.

GÉMINIS: *Tómbola*



Divertido y cambiante: Eres la tómbola misma. Una sorpresa tras otra. Esta canción alegre, chispeante y traviesilla te define a la perfección.

LEO: *Bossa nova junto a ti*



Brillante, magnético y lleno de ritmo, necesitas una canción que te haga brillar. Esta bossa nova cantada, como tú, tiene ese "algo" especial que enamora.

CÁNCER: *Me conformo*



Sensible, nostálgico y profundo, vibras con la emoción pura. Esta balada melancólica conecta con tu forma de querer: intensa y llena de ternura.

¿Qué canción eres según tu signo?



VIRGO: *Zorongo gitano*



Con un alma ordenada pero llena de pasión, encajas con esta versión delicada y cuidada del clásico andaluz. Como Marisol, escondes fuego bajo la calma.

LIBRA: *Háblame del mar marinero*



Soñador y con inclinación por lo estético, Te sientes en casa con esta canción. Hay una dulzura salada que te identifica. Encontrarás armonía incluso en el oleaje.

ESCORPIO: *Corazón contento*



Eres intesidad emocional pura. *Corazón contento* es esa faceta amorosa que pocos ven de ti. Si amas de verdad, renaces y te abres como el sol tras la tormenta.

SAGITARIO: *Tu nombre me sabe a yerba*



Libre, idealista y con alma viajera. *Tu nombre me sabe a yerba* habla de un amor sin ataduras, como el tuyo: eres horizonte y, quien te quiere, lo sabe.

ACUARIO
Typical Spanish



Acuario encaja perfecto con esta canción que se burla de clichés. *Typical Spanish* es ironía, ritmo y una mirada moderna. Como tú, que eres pura vanguardia.

HABLAMOS CON...



ANA ASIÓN es profesora de historia del arte en la Universidad de Zaragoza, experta en cine del tardofranquismo y de la transición española. Conversamos con ella para entender cómo la figura de Marisol (Pepa Flores) es un reflejo de aquella época: Fue niña prodigio durante el franquismo y mujer rompedora en la transición.

Marisol: ¿fue convertida en un icono representativo de la mujer española de la época?

🌻 Sí, aunque también fue una construcción pensada como propaganda. Marisol acabó siendo "marca España". Preguntas a alguien por el cine de los años 60 y te dirá: "Marisol". Era muy representativa de su época, admirada y seguida por todos. Esa identificación la convirtió en un símbolo nacional, desde niña hasta mujer.

Sé que detrás de Marisol estaba Manuel Goyanes. ¿Qué instituciones intervenían en la producción cinematográfica?

🌻 Hasta noviembre de 1977, la censura regulaba lo que hacían cineastas y productores. Pero antes de llegar a ella, los productores ya ejercían un filtro. Ellos sabían qué podía o no aprobarse y se adaptaban para evitar problemas. No olvidemos que un productor es un empresario que busca beneficios.

Algunos, como Elías Querejeta, se inclinaban por líneas más artísticas, pero la mayoría, como Goyanes o el propio Dibildos, buscaban rentabilidad. Por eso

hacían esa primera "censura" antes de presentar el guion y la película al Estado. Todo lo que llegaba al público estaba controlado.

Eso no quiere decir que no hubiera cineastas que lograran burlar ese sistema. Lo interesante de los 70 es que algunas películas lograron romper moldes.

Marisol fue una figura muy rentable. Por eso se la utilizó tanto



¿Fue Marisol un intento de revivir la imagen de la **MUJER FOLCLÓRICA** a finales del franquismo?

🌻 Marisol fue víctima de la industria cinematográfica. La moldearon según las necesidades del momento. En películas como *Marisol Rumbo a Río* o *Búsqüeme a esa chica*, pasa de niña a joven, interpretando el personaje que se esperaba de ella.

Pero todo cambia cuando crece y la industria busca otros productos. Entonces se la adapta al nuevo contexto, con una creciente objetualización y sexualización. Es ahí cuando Marisol se da cuenta del uso que han hecho de ella desde pequeña. Al madurar, toma conciencia del control ejercido sobre su imagen y empieza a distanciarse.

A partir de esas películas, notamos cierto aperturismo en el país ¿Crees que había muchas diferencias entre los productos audiovisuales de España y los que se hacían fuera, por ejemplo, en EE.UU.?

🌻 Muchísimas. Cada cinematografía responde a su contexto histórico y social. España vivía una realidad muy específica. Aunque los grandes temas universales estaban presentes —el amor, los conflictos generacionales...—, el tratamiento era distinto. En España se hacían comedias, dramas, etc., pero muchas películas extranjeras estaban prohibidas hasta que desapareció la censura. Así que el acceso a otros modelos era limitado.

En una entrevista, Marisol comentaba que le habría gustado hacer un papel de una película que estaba censurada en España. ¿Crees que se la encasilló como actriz?

🌻 Sí, totalmente. Marisol fue moldeada en función de los intereses de la industria. No importaba tanto su talento como artista, sino lo rentable que era como producto. Fue convertida en una herramienta, una figura adaptable a las necesidades del momento. Y eso impidió que pudiera desarrollar todo su talento como actriz y cantante.

En un artículo hablas del landismo ¿Qué nos puedes contar sobre ese proceso?

🌻 Siempre empiezo diciendo lo mismo: hay que reivindicar la figura de Alfredo Landa...

Solemos asociarle directamente con el landismo, pero él es mucho más que eso. El landismo fue una etiqueta que se puso a un conjunto de películas protagonizadas por él, donde interpretaba al “macho ibérico”, ese hombre que persigue a las suecas, que eran las turistas extranjeras que empezaban a llegar por aquel entonces. Recomiendo que veáis el inicio de la película *Manolo, la nuit*. Hay un bar en Zaragoza que tiene su nombre. Siempre que paso por ahí me acuerdo. Al principio, se ve a Alfredo Landa caminando por la playa, rodeado de extranjeras que le gritan “¡Olé, guapo!”. Una voz en off lo describe como “el perfecto híbrido entre el macho ibérico y los celtíberos”.

¿Crees que esas películas se hacían con una intención crítica o era un reflejo de lo que se asumía como normal?

🌻 Eran comedias. Insisto en que hay que hacer un ejercicio de empatía histórica: Hay que entender las películas de los 70 desde el contexto en el que se crearon.

No hay que juzgar el siglo XX bajo el prisma del siglo XXI

Los códigos cambian. Entonces Marisol fue una figura revolucionaria. Cuando decide ser ella misma, empieza el rechazo. Marisol había sido construida para gustar a todo el mundo, pero no era ese personaje. Ella era Pepa Flores.



Calvo[®]

EL ATÚN

NO SE ELIGE AL

TUNTÚN

MEJOR, ELIGE
Calvo

