

## Masculinidades vacacionales y veraniegas: el Rodríguez y el donjuán en el turismo de masas\*

Mary NASH  
Universitat de Barcelona

Este artículo se interroga sobre el significado de los arquetipos masculinos del Rodríguez y el donjuán, ambos cánones de una masculinidad que se consolida durante el tardofranquismo en el contexto del turismo de masas y de las prácticas vacacionales extendidas entre las clases medias. Si bien el donjuán ha sido objeto de una ingente producción desde la literatura y la historia, el Rodríguez es una figura que carece de atención en el marco de los estudios sobre la construcción de la masculinidad. El Rodríguez y el donjuán son representaciones del sujeto masculino que se elaboran desde lógicas distintas en la construcción del género. En los años 1960 el turismo de masas significó un crecimiento económico extraordinario, la modernización y la reafirmación de la identidad nacional española<sup>1</sup>. Sin embargo, tal como ha mostrado la historiografía, a su vez facilitó la perpetuación de la dictadura y actuó como eficaz instrumento de dominio político<sup>2</sup>. A partir del análisis de algunas manifestaciones significativas de su repertorio identitario en el cine, este artículo se pregunta si la figura del Rodríguez sigue un esquema análogo y fortalece el orden de género prescrito por la dictadura y el Nacionalcatolicismo o si se trata de una figura disidente o subversiva. Otro propósito de este artículo es abordar la figura del donjuán para establecer una comparativa entre ambos modelos de masculinidad.

Sustentado en la historia del género y la historia cultural<sup>3</sup>, el presente trabajo pretende aportar un nuevo horizonte de análisis en torno a la construcción de la masculinidad más allá de los parámetros oficiales del franquismo. Los medios de comunicación y el cine de comedia marcan muchas de las pautas culturales dominantes



Artículo recibido el 22-03-2018 y admitido a publicación el 02-06-2018.

\*. El presente trabajo se inscribe dentro del proyecto I+D: *Turismo y performatividad de la identidad local: Nación y región desde una perspectiva postcolonial y de género (Catalunya y Balears: siglos XIX-XXI)*. Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, HAR2017-83005-R.

1. Eugenia AFINOQUÉNOVA y Jaume MARTÍ-OLIVELLA (eds.), *Spain is (Still) Different: Tourism and Discourse in Spanish Identity*, New York, Lexington Books, 2008.

2. Sasha D. PACK, *Tourism and Dictatorship: Europe's Peaceful Invasion of Franco's Spain*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006; Michael BARKE, John TOWNER y Michael T. NEWTON, *Tourism in Spain: Critical Issues*, Wallingford, Cab International, 1996.

3. Nerea ARESTI, *Masculinidades en tela de juicio. Hombres y género en el primer tercio del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2010; Nerea ARESTI, Karin PETERS, Julia BRÜHNE (coords.), *¿La España invertebrada?: masculinidad y nación a comienzos del siglo XX*, Granada, Comares, 2016; José Javier DÍAZ FREIRE, "Miguel de Unamuno: la feminización de la masculinidad moderna", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 29 (2017), pp. 39-58; Mary NASH (ed.), *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*, Madrid, Alianza Editorial, 2014; Lorraine RYAN y Ana CORBALÁN, *The Dynamics of Masculinity in Contemporary Spanish Culture*, New York, Routledge, 2017. Francisco VÁZQUEZ GARCÍA y Richard CLEMINSON, *Los invisibles. Una historia de la homosexualidad masculina en España, 1850-1939*, Granada, Comares, 2011.

y trasladan un imaginario colectivo de género de gran calado en la opinión pública. Al explorar el significado de las representaciones culturales<sup>4</sup> que en ellos se enuncian, queremos detectar las pautas de virilidad que aparecían en los discursos predominantes forjados en los escenarios del turismo y las vacaciones. También pretendemos establecer su imbricación con la masculinidad normativa construida por el régimen franquista.

### Masculinidad hegemónica franquista

La historiografía ha analizado el significado del orden de género como pieza clave fundacional en la maquinaria represiva, el poder disciplinario y la imposición de una sociedad patriarcal y nacionalcatólica de la dictadura franquista<sup>5</sup>. Para ello, fue fundamental el establecimiento de determinadas formas de masculinidad hegemónica<sup>6</sup>. Desde las aportaciones pioneras de R.W. Connell, diversos estudios se han servido del concepto de masculinidad hegemónica para describir aquellas modalidades de poder masculino sobre las mujeres que abarcan ámbitos como el dominio económico, social y físico y las imposiciones de una autoridad expresada en escenarios políticos, judiciales o culturales<sup>7</sup>. Este prototipo franquista de virilidad normativa afianzó al varón como cabeza de familia, emulando a Franco como Jefe y Cabeza del Estado e incuestionable figura de autoridad patriarcal. Durante la Guerra Civil y la inmediata posguerra, el repertorio de masculinidad franquista reafirmó la figura guerrera<sup>8</sup> y exaltó el perfil militar, de cuerpo disciplinado y sentido de estricta jerarquía. Más tarde se impulsó el ideal de *productor*, que quería desplazar la identidad de clase obrera del trabajador<sup>9</sup>. Este nuevo ideario masculino se amparaba en la creencia de que el varón debe ser el único sostén de la economía familiar.

Los discursos normativos del franquismo y el nuevo orden jurídico refrendaron la jerarquía de género y la superioridad masculina como pilar del Nuevo Estado a través de un sistema de valores patriarcales. Este modelo franquista codificó un núcleo familiar heteropatriarcal que afianzaba a los varones en un rango superior de jerarquía masculina. El nuevo orden jurídico cimentó por ley la superioridad y los privilegios

---

4. Donna CHAMBERS y Christine BUZINDE, "Tourism and decolonisation: Locating research and self". *Annals of Tourism Research*, 51 (2015) pp.1-16; Roger CHARTIER, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.

5. Mary NASH (ed.), *Represión, resistencias, memoria. Las mujeres bajo la dictadura franquista*, Granada, Editorial Comares, 2013; Rosario RUIZ FRANCO, *¿Eternas menores? Las mujeres en el franquismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007; Pura SÁNCHEZ, *Individuas de dudosa moral. La represión de las mujeres en Andalucía (1936-1958)*, Barcelona, Editorial Crítica, 2009.

6. Mary VINCENT, "La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 28 (2006), pp. 135-151.

7. Robert W. CONNELL, *Masculinities*, Berkeley, University of California Press, 1995; Robert W. CONNELL y James W. MESSERSCHMIDT, "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept", *Gender and Society*, 19.6. (2005), pp. 829-859; Christine BEASLEY, "Rethinking Hegemonic Masculinity in a Globalising World", *Men and Masculinities*, 11(1) (2008) pp. 86-103; Christian GROES-GREEN, "Hegemonic and Subordinated Masculinities: Class, Violence and Sexual Performance Among Young Mozambican Men", *Nordic Journal of African Studies* 18(4) (2009), pp. 286-304.

8. VINCENT, "La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista".

9. Antoni SEGURA, Andreu MAYAYO y Teresa ABELLÓ (dirs.), *La dictadura franquista: la institucionalització d'un règim*, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 2012.

masculinos. En respuesta a las políticas públicas igualitarias del régimen democrático de la Segunda República, sancionó de forma inapelable el dominio masculino en la familia, la supeditación de las mujeres y un doble estándar moral y sexual en lo referente a la actividad sexual. El ideario franquista de género partía de una concepción biologicista que sostenía una supuesta diferencia sexual considerada de naturaleza universal. Esta lógica esencialista fue reforzada con una fundamentación religiosa nacionalcatólica que justificaba el poder masculino y la sujeción femenina desde presupuestos religiosos.

Los discursos normativos franquistas prescribieron como modelo de la nueva mujer franquista, la *Perfecta Casada*, definida por sus obligaciones familiares. Esta versión de feminidad catalogó a la española como cuerpo reproductor, madre prolífica, sumisa, piadosa y modesta. Bajo la influencia del nacionalcatolicismo, el nuevo arquetipo femenino se sostenía en la domesticidad, el sometimiento, el recato y el pudor, y fue forjada exclusivamente en relación a su estatus familiar. Esta representación hegemónica dio carta de naturaleza a las diferencias de género al establecer por ley la feminidad en términos de un estatus social desigual. El sistema de creencias patriarcal formaba parte integral de la legislación franquista, que se fundamentaba en la consideración del cuerpo de la esposa y su estirpe como propiedad marital. Al vincular el honor masculino con la conducta sexual femenina restringida al matrimonio, se regulaba un doble código sexual que admitía para los casados relaciones sexuales extramatrimoniales siempre que se mantuviesen las apariencias sociales. En cambio para las casadas se consideraba como delito grave, tal como se evidencia en la legislación en torno al adulterio femenino. Efectivamente, se gravaba el adulterio con distinta condena en función del sexo. La regulación franquista codificaba con penas leves el delito en el caso del marido, incluyendo un trato benévolo a aquel que mataba a su esposa por adulterio. En contraste, el castigo a la adúltera era muy severo y además en los juicios se la sometía a un discurso moralizante y misógino. En cambio, el adulterio masculino llevado sin escándalo público no era sancionado por el régimen.

El franquismo inscribió valores patriarcales sobre la sexualidad masculina en la legislación, contradiciendo abiertamente las directrices del nacionalcatolicismo que prescribían la obligatoria castidad y circunscribían las relaciones sexuales al matrimonio y a la procreación. El régimen franquista sostuvo un ideal de masculinidad compatible con el ejercicio de relaciones extramaritales. Al no estar sujetos a amonestaciones públicas o investigación penal por una conducta sexual inapropiada en sus relaciones extramaritales, los casados tenían vía libre para el ejercicio de la sexualidad fuera del marco matrimonial, aunque las convenciones sociales imponían discreción. Es en este contexto donde debemos situar el surgimiento de los nuevos patrones de masculinidad del Rodríguez y el donjuán, hombres que tenían relaciones sexuales extramatrimoniales, aunque con diferencias en cuanto a su lógica discursiva y a sus prácticas.

### **Masculinidad inacabada: el celtibérico Rodríguez**

La masculinidad es una construcción histórica que se permuta según las circunstancias. La reafirmación identitaria de la masculinidad requiere la socialización en los códigos y reglas de comportamiento propios de lo masculino<sup>10</sup>. El celtibérico arquetipo del Rodríguez figura en el repertorio de masculinidad hispana del tardofranquismo como ejemplo de virilidad en el marco familiar. Se dibuja en el

10. RYAN y CORBALÁN, *The Dynamics of Masculinity*.



contexto del desarrollismo económico del franquismo, cuando las clases medias gozaban de mayores privilegios y de vacaciones establecidas. El Rodríguez es un hombre de mediana edad, marido ejemplar y cabeza de familia, hombre profesional y único sostén económico de una familia tradicional. Lo distintivo de su figura es que se queda en la ciudad trabajando cuando su familia se va de vacaciones. La Edición del Tricentenario del *Diccionario de la Real Academia Española* define la voz de Rodríguez como término coloquial de “hombre casado que se queda trabajando mientras su familia está fuera, normalmente de veraneo” y añade como ejemplo: “anda, este, se queda de Rodríguez”<sup>11</sup>.

El modelo de masculinidad del Rodríguez no se remite a una larga tradición cultural española en cuanto a mitos masculinos ni tampoco se basa en un repositorio meramente hispano. De hecho, pese a su apropiación como referente popular de la España de la década de 1960, se puede relacionar con otras tradiciones más allá de sus fronteras. Desde esta perspectiva, es relevante la famosa película *The Seven Year Itch* dirigida por Billy Wilder y con Marilyn Monroe en el reparto, cuyo título fue traducido en España como *La tentación vive arriba*. Esta comedia estadounidense estrenada en 1955 partió de la obra teatral del mismo título de George Axelrod. Entonces aportó una de las escenas más emblemáticas del cine de Hollywood, en la que al pasar por encima de unas rejas de ventilación en la calle, el aire levantaba la falda de Marilyn Monroe, escena reproducida en 1990 por Julia Roberts vestida de rojo en *Pretty Woman*, comedia romántica dirigida por Garry Marshall.

26

*The Seven Year Itch* presenta un arquetipo de masculinidad en clave de Rodríguez en el contexto de los Estados Unidos. La película narra la historia de un hombre casado de mediana edad. Es un hombre común, un ejecutivo sencillo que se encuentra en crisis personal y matrimonial, ya que se hace eco del conocido dicho que asevera que siempre se produce una crisis matrimonial tras siete años de casados. El relato se centra en su relación y expectativas imaginarias con la guapa y despampanante vecina de arriba –Marilyn Monroe– en ausencia de su esposa e hijo, que están de vacaciones. La protagonista no se da cuenta de las intenciones amorosas de su vecino, quiere únicamente disfrutar de su aire acondicionado y escapar del calor sofocante de su apartamento durante las calurosas noches de verano de Nueva York. La comedia narra los patéticos y risibles intentos de seducción del protagonista, acompañados de una mezcla de remordimientos y omnipresente sentido de culpabilidad, junto al deseo sexual que le provoca la joven vecina, que ignora tal efecto.

Se puede argumentar, por tanto, que la figura del Rodríguez no está anclada en una tradición cultural propiamente hispana ni tampoco se construye desde una mirada orientalista, como en el caso del donjuán turístico<sup>12</sup>. Es cierto que el ideal masculino del Rodríguez tiene antecedentes, pero se define y adquiere nombre propio en el contexto del franquismo, cuando se afirma como estándar de masculinidad arquetípica. Si bien surge como referente en el imaginario colectivo popular, esta modalidad de masculinidad careció de nombre. De hecho, la figura del Rodríguez emerge a finales de

---

11. *Diccionario de la Real Academia Española*, Edición del Tricentenario, <<http://dle.rae.es/?id=Wc9oF4v>>, (consultado en 3-11-2016). El diccionario histórico de la Real Academia Española del año 1960 no incluye el término Rodríguez, con lo cual se puede suponer que su figura aún no estaba muy asentada en la sociedad española.

12. Para la construcción orientalista del donjuán turístico de los 1960, véase Mary NASH, “Mass Tourism and New Representations of Gender in Late Francoist Spain: The Sueca and Don Juan in the 1960s”, *Cultural History*, 4-2 (2015), pp. 136–161.

los 50 y cobra una dimensión popular durante los 60. Este personaje aparece en alguna obra literaria, pero se divulga sobre todo a través de una serie de comedias celtibéricas. La popularización de un nombre concreto que define a este arquetipo masculino culminó en la primera mitad de los 1960s con la primera película que nombra al Rodríguez en su título: *El cálido verano del Sr. Rodríguez* del director Pedro Lazaga, estrenada en 1964, con un elenco de actores muy populares. Una década más tarde, en 1975, el mismo Lazaga estrenó otra película dedicada al Rodríguez –*Tres suecas para tres Rodríguez*–, cuando su figura ya se había afianzado en el imaginario popular.

Stuart Hall, una de las máximas figuras de los estudios culturales, destacó el impacto significativo del sistema de representaciones, ya que transmiten valores y creencias colectivas<sup>13</sup>. Las representaciones culturales nombran identidades colectivas a través de imágenes, ritos y múltiples dispositivos simbólicos que pueden enunciar diferencias y las confirman o las desplazan en la medida en que inducen prácticas sociales. En efecto, las películas de Pedro Lazaga adjudican un nombre a esta modalidad de masculinidad. Es bien conocida la importancia de nombrar un sujeto, ya que a partir de entonces adquiere rasgos definitorios y asienta públicamente su identidad. Identificar con un nombre es un aspecto clave en la configuración de políticas de identidad. Asimismo el nombramiento de modelos y patrones de virilidad resulta decisivo en la construcción de creencias culturales compartidas y en la configuración de prácticas sociales. Tal como han señalado Berg y Kearns nombrar es una manera de establecer normas, ya que los nombres forman parte de un orden simbólico que aporta legitimidad a partir del poder de representación.<sup>14</sup>

En este sentido, la popularización de la masculinidad en términos de Rodríguez evidencia una cierta tolerancia del régimen y de la sociedad sobre los límites del comportamiento sexual de los casados. Al permitir el estreno de películas sobre el Rodríguez, se normalizan a nivel discursivo conductas que permiten reducir o neutralizar el impacto de los nuevos valores que emergen en la sociedad española a partir de los años 1960<sup>15</sup>. Al apellidar este modelo masculino como Rodríguez se le imputan atributos comunes a muchos españoles. El apellido Rodríguez es frecuente y popular en España y por tanto podía ser asumido fácilmente en el imaginario colectivo de gran parte de la población masculina<sup>16</sup>. Entre los códigos del apelativo de Rodríguez se registra una connotación de género, ya que en los años sesenta del siglo pasado la costumbre era nombrar a las mujeres por su nombre e identificar a los varones por su apellido. En este sentido, el uso del apellido Rodríguez reafirma el dominio masculino y la jerarquía de género. Se trata de la ratificación de la masculinidad en términos de hombre casado, formal, de cierta edad y que ya ha asentado su identidad familiar, en contraste con el joven soltero donjuán, que si bien ha llevado apellido en alguna obra literaria pasa al imaginario colectivo con su nombre de pila.

13. Stuart HALL, (ed.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage, 1997.

14. Lawrence D. BERG y Robin A. KEARNS, “Naming as norming: 'race, gender, and the identity politics of naming places in Aotearoa/New Zealand”, *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 14 (1996), pp. 99-122.

15. Nigel TOWNSON (ed.), *Spain Transformed: The Late Franco Dictatorship*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.

16. Sigue siendo un apellido muy frecuente en la actualidad. Según señalan los datos del censo del Instituto Nacional de Estadística correspondientes al 1 de enero de 2014, en España, Rodríguez es el tercer apellido más frecuente.



Una de las primeras apariciones de la figura del Rodríguez fue en la obra de teatro de Alfonso Paso *Usted puede ser un asesino*, que se estrenó en el Teatro de la Comedia de Madrid el 27 de mayo de 1958<sup>17</sup>. Tuvo un resonante éxito popular y para el año 1961 se habían representado más de 300 montajes en diferentes provincias españolas<sup>18</sup>. En 1961 se publicó la obra en formato de libro, otra indicación de su gran éxito popular y el de su protagonista, el Rodríguez, aunque no se nombrara aun como tal. En el mismo año 1961 se estrenó la película *Usted puede ser un asesino* dirigida por José María Forqué<sup>19</sup>. Situada en Francia, aunque con un claro trasfondo español, la película obtuvo un gran éxito de público, que supo descifrar los códigos culturales ocultos de la trama.

El argumento de la obra de teatro y del filme se inspira en la narrativa policiaca. Los dos protagonistas se encuentran con un muerto en su casa debido a su condición de Rodríguez transgresores de las estrictas reglas de fidelidad matrimonial. Margarita y Brigitte, dos amigas, se van de vacaciones dejando al frente del hogar a sus respectivos maridos, Simón y Enrique. Los dos amigos, maridos ejemplares, planean dedicarse a la diversión y a conseguir una aventura sexual. Deciden contratar los servicios de dos prostitutas. Sus esperanzas se complican cuando un cadáver aparece en el salón de la casa en un enredo que envuelve a los protagonistas, los vecinos, las prostitutas y el chantaje. Sus propósitos de diversión iniciales se ven trastornados al aparecer el cadáver de Dupont, un desvergonzado que pretendía hacerle chantaje a Simón al desvelar su relación extramarital con la prostituta, Lulú. Los dos protagonistas intentan por todos los medios esconder sus propósitos sexuales a sus mujeres y a los jefes de sus empresas. Sus vanas tentativas de deshacerse del cuerpo naufragan y con el retorno de las virtuosas esposas aparece la policía, que descubre que Dupont fue envenenado accidentalmente con cicuta diluida en leche, inicialmente destinada a Simón y Enrique. Las esposas son detenidas. Pero al volver a casa descubren otro cadáver, el de la anciana vecina que se oponía al noviazgo de su sobrina Noemí con el joven Julio. Cuando los protagonistas descubren que la cicuta estaba destinada a la anciana señora, aparece en escena Julio, que les amenaza de muerte. Finalmente, la policía se presenta de nuevo y la situación se resuelve felizmente. Mientras Margarita confía en la fidelidad de los maridos, Brigitte recela de ellos y los protagonistas temen la reaparición de las prostitutas y el descubrimiento de sus engaños sexuales.

Esta comedia policiaca caracterizada por su humor negro obtuvo un éxito rotundo e impulsó la popularización de la figura díscola, destinada al fracaso, del Rodríguez. Queda en entredicho la performatividad de la correcta masculinidad al reflejar una identidad varonil deteriorada e incierta, incluso controlada y desautorizada por las esposas convencidas de sus derechos maritales. El esfuerzo de reconfiguración de la masculinidad provoca, en realidad, la estabilización de la identidad normativa a pesar de su incumplimiento puntual. Si bien se trata de familias tradicionales y las esposas son figuras secundarias que siguen las reglas de género, quedan retratadas como mujeres fuertes. Conscientes de su dominio doméstico como *reinas del hogar*. En último término, ellas controlan la conducta sexual de sus maridos. El desespero de los

---

17. Alfonso PASO, *Usted puede ser un asesino*, Madrid, Editorial Escelicer, S.A. 1961.

18. *Ibidem*, p. 6.

19. Los intérpretes eran Alberto Closas (Simón), José Luis López Vázquez (Enrique), Amparo Soler Leal (Margarita), Julia Gutiérrez Caba (Brigitte), Pedro Porcel, José Orjas, Jesús Guzmán, Jesús Puente y Elena María Tejero.

maridos para evitar que las esposas conozcan sus planes sexuales remite a un modelo de masculinidad subordinada<sup>20</sup> que muestra una subjetividad masculina frágil. Por tanto, un ingrediente central en el perfil del Rodríguez es esta noción de libertad ficticia al encontrarse lejos del control de la esposa. En efecto, se configura siempre en contraposición con su esposa, que se impone en la relación familiar y que constriñe los horizontes de actuación del marido.

La película *Tres suecas para tres Rodríguez* consolidó esta modalidad de masculinidad como referente popular en los registros de la masculinidad hispana. El hombre casado de perfil medio de la población española podía adquirir la identidad de Rodríguez que se libera, al menos aparentemente, de las responsabilidades familiares, de las convenciones morales y del peso de su estatus de casado. Es preciso destacar también la importancia atribuida al componente *Tres suecas* en esta comedia. En efecto la *sueca* se convirtió en icono del turismo de masas de los años 1960s. Encarnaba la extranjera procedente del Norte de Europa y como mito suscitaba una novedosa aproximación a la *otredad* femenina, exótica y erótica. Presentada como rubia despampanante, esbelta, seductora, alta, con ojos azules y escasa ropa, ganó una enorme popularidad en el imaginario colectivo de los veranos de los sesenta<sup>21</sup>. Espectacular en bikini, personificaba la modernidad, el erotismo, el exotismo y la accesible sexualidad femenina, lejos de la feminidad normativa de castidad y pureza asexual femenina del franquismo. Se convirtió en el símbolo del turismo de masas en España y constituía un registro fácilmente identificable por el público.

*Tres Suecas para Tres Rodríguez* es una comedia celtibérica de finales del franquismo que sitúa en Madrid a tres Rodríguez que buscan un ligue veraniego durante la ausencia de sus esposas. Adela (Florinda Chico) está embarazada y se desplaza con su amiga a Benidorm a descansar y a pasar las vacaciones en la playa. Su marido (Tony Leblanc) se queda solo en casa, igual que dos compañeros de su oficina. Estos maridos ejemplares, cabezas de familia y ciudadanos modélicos pasan los días en un intento de seducir a las vecinas de su edificio –las tres *suecas*, Ingrid, Erika y Elga– quienes fingen estar enamoradas de ellos, entran aparentemente en el juego de seducción sexual y les acompañen en excursiones y juergas. Sin embargo, en realidad les manipulan para ocultar drogas ilegales. El ácido relato burlador de los Rodríguez les presenta como necios, fácilmente engañados y totalmente inexpertos en el arte de la seducción. Su sueño de conseguir relaciones sexuales con las exóticas extranjeras está destinado al fracaso, ya que ellas no tienen intención alguna de ceder a sus torpes propósitos. El enredo se intensifica con la vuelta de las esposas a casa, presentadas como mujeres fuertes y capaces de mantener el orden familiar.

Las películas de Lazaga se encargan de aportar los registros definitorios de la figura del Rodríguez en términos celtibéricos. El *Diccionario de la Real Academia Española* define celtibérico como adjetivo despectivo dicho de una persona o de una actitud aferrada a aspectos españoles marcadamente tradicionales<sup>22</sup>. Desde la perspectiva del esquema narrativo de la película, se reafirma el personaje del Rodríguez aunque, de manera paralela, el medio utilizado de comedia celtibérica y de humor sardónico desaloja su fortaleza como referente válido de la nueva masculinidad

20. CONNELL, *Masculinities*; CONNELL y MESSERSCHMIDT, “Hegemonic Masculinity”.

21. NASH, “Mass Tourism”.

22. *Diccionario de la Real Academia Española*, Edición del Tricentenario, <<http://dle.rae.es/?id=8AcaXaX>>, (consultado en 3-11-2016).



emergente. El hecho de que fuera precisamente la comedia celtibérica el encuadre de la popularización de la figura del Rodríguez es significativo. El empleo de un lenguaje de humor mordaz y despreciativo asienta su figura a la vez que la deslegitima.

El Rodríguez es un hombre corriente, a cargo de un núcleo familiar heteropatriarcal. Tiene responsabilidades sociales y familiares y, a diferencia de donjuán, se conforma con las convenciones sociales. Se trata de un prototipo masculino construido a partir de algunos componentes identitarios franquistas de hombre productor, responsable de la familia. No obstante, se le añade el anhelo de un amorío puntual, el deseo de una aventura sexual o de fantasías extramaritales durante el periodo vacacional. Resulta ser una escapatoria real o imaginaria que refuerza el orden de género franquista frente a su desestabilización por la creciente modernización y la oleada de turismo de masas. De esta manera, la figura del Rodríguez deviene un modo de restaurar y resolver una masculinidad cuestionada por mujeres fuertes, incluso por las *Perfectas Casadas* adeptas al régimen, como también por la emergencia de nuevos valores más igualitarios desde el emergente feminismo.<sup>23</sup> La masculinidad controlada del Rodríguez le permite mantener el poder a partir de una afirmación real o imaginada de virilidad sexual restringida a la ausencia de su esposa durante la época vacacional y sancionada por el orden patriarcal franquista como escapatoria que refuerza las convenciones de género.

30

El personaje divertido y objeto de burla del Rodríguez alcanzó una enorme popularidad. Significaba el anhelo justificado de cualquier hombre casado de mantener una aventura sexual en ausencia de su esposa. Era la expresión de una masculinidad amenazada por el surgimiento de mayores requerimientos de igualdad de trato por parte de las mujeres o por el cuestionamiento de la doble moral sexual tradicional. Se trata de una narrativa de emancipación y de autorrealización basada en el ejercicio de una virilidad centrada en la sexualidad y en las relaciones transgresoras extramaritales. Pero se conforma a un patrón masculino de casado, hogareño hombre de familia, comprometido con el trabajo y guardián de la responsabilidad social y del mantenimiento de su estatus como ciudadano honrado. Este relato ambivalente consagra el ideal del Rodríguez a pesar de su habitual fracaso. Asimismo, se trata de un relato de complicidad masculina compartida –una comunidad de pertenencia de los casados aspirantes a Rodríguez–, de diversión envidiada por parte de otros hombres en un circuito de redefinición de una hombría que parece significar un momento fugaz de libertad masculina fuera del control del orden familiar establecido. Se mueve en secreto o en el secreto compartido con otros hombres casados, en una órbita semioculta de micro desobediencia del orden familiar. Tanto a nivel de representación cultural de la masculinidad como en sus prácticas, la figura del Rodríguez reforzó en el imaginario social creencias colectivas sobre la licitud de ligues ocasionales de los casados y la vigencia de un código sexual diferencial de género. No obstante como modelo de masculinidad sumisa, no alteraba el orden de género y se adaptaba a muchas de las coordinadas de la masculinidad hegemónica del régimen franquista.

---

23. Silvia BERMÚDEZ y Roberta JOHNSON, *A New History of Iberian Feminisms*, Toronto, University of Toronto Press, 2018.



## Hipermasculinidad y macho ibérico: el donjuán turístico

Pese a tener algún elemento común, la significación de la modalidad de masculinidad del donjuán del turismo de masas es distinta. El Don Juan tiene un largo recorrido cultural y su figura goza de prestigio literario. Por tanto, no fue necesario tipificar sus rasgos más determinantes. El diccionario de la Real Academia Española remite a dos entradas a la voz donjuán. Primero se refiere a Don Juan Tenorio, personaje de varias obras de ficción, y en segundo lugar lo describe como “seductor de mujeres”<sup>24</sup>. En realidad, la resignificación del primer *Latin lover* –Don Juan– transfirió una larga tradición cultural de misoginia al escenario del turismo moderno. El reinventado donjuán de los 1960s imitaba al Don Juan Tenorio que describía así su día a día de conquistas: “Uno para conquistarlas, /otro para conseguirlas, /Otro para abandonarlas, / dos para sustituirlas, / y una hora para olvidarlas»<sup>25</sup>. El donjuán del turismo, calificado de “ligón de pura raza”<sup>26</sup> se arroja la bandera de supremo seductor de las turistas con la necesidad constante de manifestar su hombría en público y de contar sus hazañas sexuales.

Este modelo viril fue un invento español claramente vinculado con una tradición anclada en el imaginario literario y popular. Según James Mandrell, el Don Juan clásico es un canon literario que a su vez ha actuado como *principio social*<sup>27</sup>. Se reinventa como patrón de masculinidad según las circunstancias. En este sentido, las diferentes reinventiones de donjuán reflejan la historicidad de conceptos y mitos que se adaptan y se redefinen en distintos contextos históricos. La construcción de la masculinidad está sujeta a numerosas confluencias que incardinan nuevas normas con las viejas concepciones de género. Fueron prolijas las referencias a la masculinidad donjuanesca en la descripción de las aspiraciones utópicas del español medio de seducir a una turista extranjera<sup>28</sup>. Como *principio social* de género, esta masculinidad arquetípica implicaba que los españoles se convirtiesen en *conquistadores* sexuales de las *suecas*.<sup>29</sup> En este sentido, el escritor Fernando Díaz Plaja esgrimió el argumento que adscribía al hombre medio español características de una larga tradición donjuanesca que condicionaba su virilidad. Determinado por su marca de romántico con garbo, locuacidad e insaciable poderío sexual, este autor llegó a afirmar la universalidad de la condición masculina donjuanesca: “todo español es, realmente, un posible don Juan”<sup>30</sup>. De este modo se conminaba a los españoles a retomar la identidad masculina en clave de donjuán.

La columna vertebral de la masculinidad donjuanesca se basa en la naturalización de la identidad masculina en términos de una sexualidad irrefrenable. El

24. *Diccionario de la Real Academia Española*, Edición del Tricentenario, <<http://dle.rae.es/?id=E8Tsbbs>>, (consultado en 3-11-2016).

25. Citado en Fernando DÍAZ-PLAJA, *El español y los siete pecados capitales*, Madrid, Alianza, 1968, p. 122.

26. Miguel SÁENZ, “Relato de ‘caza’”, *Triunfo*, 22-6-1963, pp. 76-77.

27. James MANDRELL, *Don Juan and the Point of Honor. Seduction, patriarchal society and literary Tradition*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1992, p. 4.

28. Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Random House Mondadori, 1998, p. 168.

29. Gabriel CARDONA y Juan Carlos LOSADA, *La invasión de las suecas. De la España de la boina a la España del bikini*, Barcelona, Ariel, 2009, p. 65.

30. DÍAZ-PLAJA, *El español y los siete pecados capitales*, p. 136.



donjuán de los 1960s se caracteriza por algunos componentes habituales en la definición de la hipermasculinidad. En términos de Donald Mosher, esta manifiesta una forma exagerada de virilidad, predominio de lo corporal junto a un comportamiento misógino y falta de respeto hacia las mujeres<sup>31</sup>. El donjuán depredador en el entorno del turismo masivo de las década de 1960 realizaba sus conquistas en una *performance* de seducción pública desacomplejada en bares, discotecas y playas de las localidades turísticas de la costa en cumplimiento de su mandato biológico insoslayable. Obsesionado con su sexualidad desbordante, se autoafirmaba desde el poder y la jerarquía sexual masculina en su relación con las turistas. Esta masculinidad hegemónica se basaba en la demostración de la virilidad y la capacidad de conquista sexual. Sin embargo, tal como he apuntado en otras publicaciones, fue a su vez concebido en términos orientalistas neocoloniales por los turistas del Norte que le representaban como un hombre primitivo y subalterno<sup>32</sup>.

En efecto, el retrato del donjuán es producto también de un discurso de alteridad orientalista formulado desde el Norte de Europa y frecuente en la mirada de superioridad sobre la otredad subalterna en la literatura turística<sup>33</sup>. El diseño de este modelo de masculinidad se forja desde parámetros de diferenciación identitaria en base a una lógica orientalista de alteridad y de género. Se trata de una masculinidad alterizada. Los primitivos hombres del Mediterráneo<sup>34</sup> se sitúan, en este discurso turístico, en una clara posición de subalternidad. La mirada orientalista de atracción exótica evoca una masculinidad primitiva, de gran poderío sexual, que fija la conquista sexual como manifestación central de su identidad varonil. Esta transferencia discursiva reforzó la tradicional noción de seductor para convertir al joven de los centros de turismo en conquistador sexual. Así, esta constelación de rasgos extremos de la personalidad del macho ibérico incorporó componentes de primitivismo, de orientalismo y de misoginia en la conformación de su hipermasculinidad.

Considerando la sexualidad como componente indispensable para la masculinidad, el donjuán se suele retratar como joven, soltero, sin vínculos familiares o, en todo caso, escondidos e invisibles en su descripción. El perfil de depredador sexual innato caracteriza esta identidad masculina hispana: “los varones españoles razonan más o menos así: yo soy muy hombre. Por ello, es natural que una mujer que pase provoque en mí una reacción hormonal [sic] de deseo”<sup>35</sup>. El donjuán ligón y seductor se movía en entornos públicos, de manera abierta, sin miedo a las convenciones sociales y estaba orgulloso de sus conquistas. La performatividad pública de sus rituales seductores forma parte de una práctica cultural estipulada y reconocida como tal. Arrogante, de encanto físico notable y de gran autoestima, manifiesta una hipersexualidad irrefrenable que le convierte en depredador de las turistas extranjeras.

Para efectuar el asedio a la *sueca*, el donjuán merodeaba por las playas, bares, *boîtes* y hoteles que ellas frecuentaban en los años del boom de los sesenta. En aquellos

---

31. Donald L. MOSHER y Mark SIRKIN, “Measuring a macho personality constellation”, *Journal of Research in Personality*, vol. 18-2, (junio 1984), pp. 150-163.

32. Mary NASH, “Turismo y la Costa Brava: discursos neo-coloniales y de resistencia en los 1960s”, en Brice CHAMOULEAU (ed.), *De colonialidad. Perspectivas sobre sujetos y género en la historia contemporánea de España*, Madrid, Postmetrópolis, 2017.

33. *Ibidem*.

34. *Ibidem*.

35 DÍAZ-PLAJA, *El español y los siete pecados capitales*, p. 136.

veranos, este ligón irrefrenable adoptaba estrategias machistas de acoso sexual que equiparaba con la cacería. Un artículo de la época aporta un ácido relato supuestamente adulator, pero con una demoledora ironía que narra el acecho de la turista en términos de presa sexual. Describe al donjuán como un hombre preferentemente de color moreno, con una “aceptable estampa en traje de baño” y de “piel tostada y cierto desarrollo muscular”.<sup>36</sup> Desde esta perspectiva, encaja en la definición de la hipermasculinidad como hombre de cuerpo musculoso, con atractivo físico y encanto sexual. Además, según este artículo, le favorecía en su empeño seductor tocar la guitarra o poseer rudimentos de cante jondo. Es relevante señalar que se afirma que la presa más codiciada era siempre la nórdica: “el ligón de pura raza ataca siempre a la nórdica, y si cobra otras piezas, es siempre accidentalmente o como simple ejercicio para conservar la forma”.<sup>37</sup> Asimismo, en tono despectivo de burla misógina constata el efecto que tenía cantar *Granada* sobre las extranjeras, ya que afirma que “hasta la más impávida ciudadana de Gotemburgo encontraba difícil no dejar en libertad su romanticismo, mucho tiempo congelado”.<sup>38</sup> Es evidente su trato ofensivo hacia las mujeres que consideraba como trofeo sexual, carente de subjetividad propia, otro de los rasgos definitorios de la hipermasculinidad. Su orgullo de conquistador sexual es central en su definición identitaria. En este sentido, el donjuán presenta como exponente de una magnífica “hoja de servicios” de seductor sexual un balance de “ocho suecas, tres danesas y una alemana como resultado del ejercicio de conquista sexual de dos veranos”.<sup>39</sup> Tal como ha señalado Javier Díaz Freire, una de las características del donjuán es su empeño en la performance pública, en la necesidad de afirmación ostentosa de sus conquistas, como también de reconocimiento público de sus actos.<sup>40</sup>

Desde la perspectiva de las turistas, el relato varía considerablemente. El Don Juan clásico se evoca como un burlador en sus expresiones seductoras. En el caso del donjuán turístico, se puede argumentar que se trata de un burlador burlado por las extranjeras que a menudo tenían una dura visión crítica respecto a aquellos aspirantes a *Latin lovers*: “los chicos [...], camareros [...], miraban a esas chicas boquiabiertos, babeantes ante ellas [...], los piropos, las seguían por la calle, insistían”.<sup>41</sup> Conscientes de la naturaleza sexual del abordaje de los españoles a pesar de que no entendían el idioma, su atracción inicial solía desembocar en un rechazo frontal cuando los *Latin lovers* las importunaban con su acoso sexual. La glorificación de su virilidad quedaba en entredicho cuando las mismas turistas socavan su versión jerárquica de supremacía sexual y masculina.<sup>42</sup> El contacto entre las *suecas* ricas del Norte y el donjuán reflejaba una relación jerárquica. El donjuán aparecía como un sujeto primitivo y subalterno en las relaciones Norte/Sur europeos. Tal como he argumentado en otro lugar, las turistas



36. SÁENZ, “Relato de ‘caza’”.

37. *Ibidem*.

38. *Ibidem*

39. *Ibidem*

40. DÍAZ FREIRE, “Miguel de Unamuno: la feminización de la masculinidad moderna” y “El don Juan de Unamuno como crítica de la masculinidad en el primer tercio del siglo XX”, en ARESTI, PETERS y BRÜHNE, *¿La España invertebrada?* pp. 13-28.

41. Entrevista a Hillary Horrocks por Mary NASH, Edimburgo, 21 agosto de 2016.

42. *Ibidem* y entrevista a Danièle Bussy Genevois por Mary NASH, París, 11 de marzo de 2017.

modernas y cosmopolitas se beneficiaban de esta relación veraniega, negaban el dominio sexual del donjuán e impugnaban su rango desigual de género<sup>43</sup>.

### El Rodríguez y el donjuán. Masculinidades en entredicho

La resignificación de la masculinidad española a través de la figura del Rodríguez obtuvo un enorme éxito en el teatro y el cine y conformó el imaginario social sobre las características propias de la masculinidad del varón casado. De este modo, en la cultura popular se impulsó el relato del hombre casado, libre de obligaciones familiares con expectativas de un lígüe sexual durante el veraneo de su esposa. Su narración fílmica y teatral describe una aparente experiencia de emancipación masculina y de reafirmación de una virilidad que elude algunas de las limitaciones a la libertad sexual y personal del hombre casado. Sin embargo, los resortes de esta masculinidad no llegan a impugnar el conformismo familiar o las convenciones sociales, ya que los Rodríguez no son sujetos libres, sino que actúan de acuerdo con los códigos sociales y de género establecidos. Se encuentran condicionados por la centralidad de la familia y su apego al orden social. Precisamente por ello, los dispositivos de culpabilidad asociados con la ruptura de las normas de conducta y las convenciones sociales de género son centrales en su retrato. Prototipo de hombre casado, queda condicionado por sus obligaciones familiares y de esposo y por sus responsabilidades sociales, a diferencia del soltero donjuán, libre de estos atributos y condicionantes.

34

La representación habitual del Rodríguez va más allá de la definición de la Real Academia Española en el sentido de que inscribe en su figura el anhelo sexual de una aventura extramarital. Como se ha visto, la legislación franquista favorecía por ley la actividad extramarital de los casados una vez que cumplían con el requisito de no causar escándalo público. Pese a ello, las convenciones familiares del franquismo y las directrices del nacionalcatolicismo no eran tan permisivas. Además, es relevante destacar que el Rodríguez se escapa del control de su esposa sólo durante una breve temporada de vacaciones. Limitado en el tiempo y condicionado por la presencia o ausencia temporal de la esposa, esta autorrealización emancipadora masculina queda muy restringida.

Asimismo, es destacable que la narrativa rompe con el mito de esposa sumisa y relegada y del marido dotado de libertad sexual y de diversión constante. En efecto, las esposas se representan según lo estipulado en los códigos normativos de género franquistas tal como se retrata a Margarita en *Usted puede ser un asesino*. No obstante, se trata de mujeres muy estrictas en el control de la actividad de sus maridos, especialmente por lo que concierne a sus relaciones con otras mujeres. En la obra de Alfonso Paso se dibuja a Margarita como extravagante, despistada y fácil de engañar, pero ella conoce bien la existencia de relaciones extramaritales de los Rodríguez y los códigos que normalizan las aventuras veraniegas como derecho del hombre casado. Sin embargo, no los admite y marca los límites de las reglas de juego que espera de su marido. Así, al despedirse de Simón, Margarita le advierte a él y a su amigo y cómplice Enrique: “Que seáis buenos. Que os portéis bien. Conducta moral. Nada de películas subidas de tono ni de leer novelas buenas. Y ni una sola infidelidad veraniega, porque la armo. Ya me conoces”<sup>44</sup>.

---

43. NASH, “Mass Tourism”.

44. PASO, *Usted puede ser un asesino*, p. 10.

Implícito en este aviso a su marido queda el reflejo de los valores de la época sobre la licitud de una aventura sexual por parte del casado que se queda de Rodríguez. Así lo integra la esposa modélica aunque, en su caso, no lo tolera. Tampoco lo consienten las esposas de los *Tres Rodríguez*, conscientes de la probabilidad de que sus maridos aprovechen su ausencia para tener un desliz sexual. Precisamente en la adaptación de la obra de teatro a película, *Usted puede ser un asesino*, frente a la despistada y amorosa Margarita, gana mayor claridad la figura avispada de Brigitte, esposa de Enrique, y su férreo control como mujer que capta enseguida las mentiras de los dos Rodríguez y sospecha un engaño.

Las casadas son mujeres exigentes. Son ellas quienes acotan los límites de la actividad transgresora de sus maridos. Como medio de control social informal, emplean las advertencias verbales cuando están presentes pero, en términos de Bourdieu, también hacen uso de la violencia simbólica amenazante en su ausencia<sup>45</sup>. A pesar de que los maridos aprovechan esta ausencia como escenario de libertad para una aventura sexual, su sombra sigue omnipresente y condiciona las decisiones y estilo de actuación clandestina de sus maridos. Los Rodríguez siempre están pendientes de su respuesta, de su súbita aparición y temen sus represalias. A pesar de significar sujetos subalternos en el orden de género franquista, ellas guardan ciertas cuotas de poder y lo ejercen de manera velada.

Por ello, la autoridad masculina del Rodríguez queda teñida de dudas y ansiedad, ya que solo goza de libertad condicional en ausencia de su esposa. Conscientes de las restricciones impuestas por las convenciones sociales, sus idilios tienen que realizarse de manera escondida de los vecinos y solo de modo más abierto y público cuando se garantiza el alejamiento de sus mujeres. A diferencia del donjuán, el Rodríguez no manifiesta notoriamente sus conquistas sexuales ni se jacta públicamente de su poderío sexual. Al tratarse de hombres casados, el perfil familiar predomina en esta modalidad de una masculinidad restringida en sus pretensiones. Sin embargo, la centralidad de la sexualidad se evidencia en ambas modalidades de masculinidad aunque desde parámetros muy diferentes. Para el Rodríguez, prevalece la necesidad de justificar la legitimidad de una conquista sexual en ausencia de la familia. Simón, el protagonista de *Usted puede ser un asesino*, se justifica claramente: “he trabajado todo el año como un negro. Dentro de unas horas me nombran Director-Gerente de Autos Liliput, S.A y empezaré a trabajar menos... ¡Pero tendré más responsabilidad! [...] Tengo derecho a echar una cana al aire”.<sup>46</sup> Su amigo Enrique asiente con un “desde luego”. En este sentido, el derecho a tener una aventura sexual extramatrimonial se debe precisamente a su cumplimiento como buen esposo y productor. Es un premio pactado en los registros de género de la época con el beneplácito del régimen franquista. Enrique también se presta a esta justificación, pero está más afectado por el peso de la culpabilidad. Teme que le ocurra alguna desgracia debido a su transgresión, ya que durante los tres veranos previos diferentes problemas de salud le habían impedido llevar a cabo su propósito de tener una aventura extramarital. El donjuán, en cambio, nunca se siente culpable, ya que su sexualidad irrefrenable forma la esencia de su hombría y su principio de actuación es la seducción.

Los Rodríguez retratados son hombres de unos 35 años considerados maduros para la época y llevan algunos años casados. De hecho, Paco, el protagonista de *Tres*

45. Pierre BOURDIEU, *Language and Symbolic Power*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1991.

46. PASO, *Usted puede ser un asesino*, p. 15.



*Rodríguez para Tres Suecas*, es un futuro padre. Se trata de responsables, modestos ejecutivos, contables y administrativos que, a partir de la despedida de sus esposas, se perciben como libres y felices. En este sentido, Simón verbaliza su autorrealización como hombre libre solo en el contexto de ausencia de su esposa, siguiendo una creencia popular misógina que asociaba el matrimonio con una cárcel que restringía la libertad de los casados. Como marido emancipado, el Rodríguez deviene de nuevo un soltero pero por un tiempo delimitado. Su espacio de actuación suele estar confinado a su lugar habitual de residencia, aunque frecuenta lugares prohibidos en su sociabilidad familiar como fiestas, discotecas y lugares de encuentro con reservados que facilitan conductas sexuales clandestinas más laxas. En la comedia de Alfonso Paso, el protagonista, Simón, invita a dos prostitutas a su casa con la intención de continuar después la fiesta en una discreta casa de citas.

La figura romántica del donjuán seduce a la turista extranjera con su guitarra, sus frases románticas y su ardor sexual. En cambio, las manifestaciones seductoras caseras de Simón son torpes, al atribuir un poder seductor a la tortilla de patatas y a los burdos preparativos caseros de una velada de rock and roll y cava. Si bien los tres Rodríguez en Madrid demuestran algo más de imaginación en sus intentos de seducción, se basan habitualmente en las sugerencias de las jóvenes. Lejos de aparecer como figuras seductoras, estos casados mediocres, provincianos y toscos carecen de atractivo sexual y fracasan en sus intentos de ligar.

36 Frente al ejercicio de una sexualidad sin reparos y con plena libertad como algo natural e inherente a la condición de la virilidad donjuanesca, la masculinidad del Rodríguez se dibuja a partir de la lógica de ciudadano contenido y responsable que controla su sexualidad y sobre todo las apariencias sociales, ya que le interesa mantener su reputación social. Además, si bien las convenciones sociales y la legislación franquista aceptan las relaciones extramaritales masculinas, mostrar una sexualidad irrefrenable en relación con otras mujeres fuera del matrimonio se consideraba como una amenaza al orden establecido. Desde esta perspectiva, esta masculinidad construida se insiere en los modelos normativos modernos de virilidad<sup>47</sup>. En el caso de Simón, su gran aprensión es que se enteren los vecinos y sobre todo alguien de su trabajo, ya que perdería de manera fulminante el ascenso previsto en su empresa. La masculinidad definida en estos términos se acopla al orden social y a las convenciones establecidas. El Rodríguez es en apariencia un ciudadano y profesional ejemplar y, lejos del primitivismo arcaico del donjuán asociado con tiempos atávicos, se jacta de su masculinidad moderna como ciudadano que se rige por la razón y no por una naturaleza esencialista de signo sexual. Su figura, algo emasculada, se caracteriza por el control de su sexualidad y su ejercicio en un marco clandestino que no afecta ni a su matrimonio burgués ni a su estatus social. Si bien la admisión de su derecho a echar una cana al aire podría parecer transgresora, esta microdisidencia forma parte del orden establecido de doble moral sexual franquista, inserta en el juego de acatamiento público a las convenciones sociales y religiosas, mientras se permite una transgresión sexual puntual. Así no suponía un peligro para el mantenimiento del orden familiar franquista. Más bien, puede considerarse como una vía de escape para los casados de la rigidez del orden familiar del régimen y de sus normas de conducta. Este arquetipo registra una masculinidad inacabada. Siempre ocupado en la búsqueda de inalcanzables relaciones sexuales narradas como eróticas e invocadas como más satisfactorias que la rutinaria

---

47. *La imagen del hombre. La creación de la moderna masculinidad*, Madrid, Talasa Ediciones, 2000.

sexualidad matrimonial, que no alcanza la superlativa manifestación de virilidad y de hombría.

La sexualidad incontrolable del donjuán turístico se encuentra fuera del sistema de orden de género establecido por el franquismo. Su conducta se permite en cambio en el nuevo marco del turismo de masas, espacio en el que el régimen tolera ciertas conductas que en otras circunstancias censuraría, ya que se trata de una industria pujante central de la economía franquista. Además sus protagonistas forman parte de las jóvenes generaciones solteras más rebeldes respecto a las arcaicas formas de control de la moralidad franquista. Frente al conformismo social del maduro Rodríguez, la masculinidad viril del joven donjuán requiere un reconocimiento público. Sin embargo las prácticas seductoras en los espacios públicos con las *Suecas* y en especial la relectura igualitaria que ellas proponen deslegitiman en parte las relaciones de poder de género sancionadas por el régimen franquista.<sup>48</sup>

Una relectura de la masculinidad del donjuán y el Rodríguez requiere a su vez una perspectiva de clase. El Rodríguez procede de las clases medias o medias bajas, con un estatus social suficientemente acomodado para poder costear vacaciones para su familia. No puede prescindir de las convenciones sociales de su clase y debe mantener en todo momento su jerarquía social. Por tanto restringe de manera clara su espacio de transgresión extramarital y nunca lo exhibe públicamente. Este modelo de masculinidad no se propone subvertir el orden social y de género establecido. Ni siquiera pretende transformar la institución familiar que quiere custodiar a pesar de fingir que la vive de manera asfixiante y con falta de libertad. Su prioridad es el mantenimiento de la familia, entidad fundamental del Estado de Franco. En contraste, el donjuán, asociado a las clases populares y trabajadoras, cruza las líneas de clase al acercarse a las turistas extranjeras. A menudo se trata de camareros y obreros que se relacionan en las discotecas, restaurantes y *boîtes* de la costa con las turistas de otra procedencia social<sup>49</sup>.

Los componentes estéticos son cruciales en la definición de estas masculinidades. La corporalidad encarnada en el Rodríguez no es en absoluto comparable con la estética y el atractivo corporal del donjuán. La performatividad pública del donjuán incluye la exhibición de su cuerpo de joven macho español, caracterizado por la belleza, el poderío y el atractivo sexual. La película *La Piel Quemada*, dirigida por Josep María Forn en 1967, ilustra la complejidad del entrecruce de clase y corporalidad en el contacto entre el donjuán y la *sueca*. El donjuán que protagoniza esta película es un albañil que trabaja en una construcción en primera línea de playa en la Costa Brava. La narrativa fílmica de Forn desentraña un complejo juego de alteridades racializadas y de clase en el cuerpo masculino de torso moreno estilizado de albañil, pero de atractivo sexual primitivo que, desde una mirada orientalista, fascina a las blancas turistas<sup>50</sup>.

En comparación, la personificación de la masculinidad poco agraciada de los Rodríguez presenta un perfil de irrisorio atractivo físico, carente de encanto seductor. Lucen cuerpos blandos, entrados en carnes aunque ellos no se autorepresentan de este modo y presumen de su encanto. En el caso de Simón, lejos del cante jondo o del atractivo físico, su poder de seducción se basa en la tortilla de patatas. La banalización

---

48. NASH, "Mass Tourism".

49. *Ibidem*

50. *Ibidem*.



de su figura le convierte en un personaje burlesco de escasa gracia, torpe, rudo en el trato con mujeres y necio en sus intentos seductores.

### A modo de conclusión

En su obra clásica, George Mosse explica que los modelos normativos de masculinidad van acompañados de otros subalternos o alterizados, necesarios para consolidar la norma<sup>51</sup>. Estos se construyen a menudo desde la indiferenciación sexual. En estos términos se presenta la figura alterizada del varón colonizado en el caso del discurso colonial español respecto al marroquí<sup>52</sup>. Del mismo modo, Jordi Luengo se ha referido al *latin lover* o al señorito de principios del siglo XX que se censura a través de la feminización<sup>53</sup>.

El Rodríguez y el donjuán pueden considerarse como modelos subalternos de masculinidad contruidos en cambio desde la expresión de la virilidad. El donjuán se caracteriza por la hipermasculinidad y, tal como hemos planteado antes, por una expresión excesiva de una sexualidad primitiva. El Rodríguez tampoco parece encajar en la modalidad de masculinidad subalterna desde la indiferenciación sexual, aunque tal como hemos señalado se mueve dentro de las coordenadas de las responsabilidades familiares, su identidad se fundamenta también en la sexualidad. Sin embargo hay que observar que en la película *Tres Suecas* queda implícito un déficit de virilidad, ya que la esposa de Juan no había logrado quedar preñada durante bastante de tiempo. Justamente, es después de la excitación sexual con la *sueca* y el enredo equívoco de pareja cuando finalmente queda embarazada y la comedia termina con un canto a la paternidad y a la familia. En este caso, no se trata de un proceso de feminización, sino de un déficit de virilidad en el marco del matrimonio y el hogar. A diferencia de modelos afeminados de masculinidad que se presentan a menudo como contrapuestos al modelo normativo, el Rodríguez garantiza la norma hegemónica franquista. En su caso, el impacto de su identidad como hombre casado, figura de responsabilidad familiar y sostén económico del hogar disminuye el efecto puntual de sus deslices sexuales imaginados o reales, que quedan lejos de poner en cuestión el orden de género y la identidad masculina franquista. Los componentes identitarios de la masculinidad *Rodriguezesca* no provocan una crisis de los valores franquistas ni enconados debates más allá de una crítica burlesca solapada.

El donjuán evoca un perfil de sexualidad desbordante, incontrolable que aparentemente podría poner en entredicho el modelo masculino hegemónico. Sin embargo, al tratarse de una figura limitada en el espacio y el tiempo al turismo del verano, no se trata de un reajuste permanente de los parámetros de la virilidad normativa. Durante el invierno vuelve a los códigos de conducta asentados en las convenciones establecidas de género. Por otra parte, al tratarse habitualmente en la práctica de un joven soltero, tampoco representa un desafío al orden establecido. Más importante aún fue la creciente apreciación durante el tardofranquismo de que se trataba de un modelo primitivo, arcaico, esencialista, que fue refutado desde numerosas voces

---

51. MOSSE, *La imagen del hombre*, p. 83.

52. Gemma TORRES DELGADO, "Arquetipos masculinos en el discurso colonial español sobre Marruecos" en *Arquetipos y prácticas de género*, Madrid, Alianza Editorial, 2014, pp. 47-74.

53. Jordi LUENGO, "Ídolos populares de latina masculinidad. Valentino, Gardel y, otros 'violeteros modernistas'", *Culturas Populares, Revista Electrónica* 7, julio-diciembre (2008).



críticas como modelo agotado de masculinidad totalmente discordante con los valores modernos. Entonces el humor satírico y las ácidas caricaturas de revistas y películas desmontaron la credibilidad de su figura desgastada en clara disonancia con la modernización, el desarrollo económico y el emergente empuje democrático del movimiento de oposición al régimen franquista. Este modelo subalterno permitido por el franquismo tampoco pretendía resignificar la masculinidad normativa.

En su conjunto, las modalidades de masculinidad del donjuán y del Rodríguez no desarrollaron el potencial para erosionar el modelo de masculinidad hegemónica del régimen. Más bien al contrario, desde la perspectiva del franquismo se trataba de arquetipos permitidos que actuaron como vía de escapatória de las rígidas convenciones de género tanto en el caso de maduros esposos como de jóvenes solteros. En el fondo, si bien el donjuán y el Rodríguez alcanzaron una gran popularidad, ambas modalidades consolidaron la norma instituida y desde la perspectiva del régimen fortalecieron el modelo franquista de masculinidad. Por último, sin embargo, cabe plantear si más tarde estos modelos subalternos tuvieron un impacto imprevisto por parte del régimen al generar un cierto potencial para socavar el estricto orden de género de la dictadura. En último término, los españoles más modernos y progresistas desautorizaron al donjuán y al Rodríguez como modelos arcaicos de masculinidad. El descrédito de estos modelos subalternos puede haber contribuido al cuestionamiento de la masculinidad hegemónica franquista.

