

¿ESPERANZA DE LIBERTAD?: una visión crítica del Tardofranquismo y el Patronato de Protección a la Mujer a través de *La Residencia* (1969), de Narciso Ibáñez Serrador

Jorge E. Traversa⁽¹⁾

Resumen: *La residencia* (1969), filme español dirigido por Narciso Ibáñez Serrador, nos presenta un internado femenino en las proximidades de *Avignon* donde jóvenes de familias acomodadas socialmente, pero en conflicto con esa misma sociedad que las aúna, son enviadas para ser encauzadas bajo la disciplina férrea impuesta por su directora madame Fourneau (Lili Palmer) y sus acólitos.

Desde nuestro punto de vista, el filme funciona como una potente alegoría de la represión durante el tardofranquismo y a su vez guarda paralelismos directos con el funcionamiento real del Patronato de Protección a la Mujer, que fue una institución del régimen dedicada a apartar de “diferentes vicios” a mujeres jóvenes consideradas inmorales, internándolas en centros regentados por órdenes religiosas.

Sin embargo, consideramos que la historia filmica en la película se articula en torno al personaje de madame Fourneau que, aunque se propone como figura de poder, se encuentra vaciada de autoridad, sea por debilidad o cuasi ausencia, ya que su entorno más directo funciona independiente de su poder que lo ejerce sin ningún parámetro restrictivo.

Asimismo, y en consonancia con lo anterior, entendemos que dicho vaciamiento de poder podría operar como una metáfora de las condiciones en las que se encontraba el régimen franquista y su líder, el dictador Francisco Franco, al momento de la realización del filme.

Palabras claves: Franquismo – Mujer española – Cine – Fantaterror – Internado

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 109]

(1) Ver CV en pág. 110

Introducción

En 1969, el régimen franquista en España intentaba consolidar una imagen de apertura económica y turística bajo el controversial lema, atribuido al por entonces ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne, “*Spain is different*”. Una imagen que trataba de ocultar numerosos síntomas de agotamiento de la dictadura fascista. Alvaro Soto considera que esta crisis de debilitamiento del régimen dictatorial se debía principalmente al decaimiento físico del dictador Francisco Franco, como así también a las cada vez más visibles tensiones y divisiones en el seno de la clase política, el distanciamiento creciente de la Iglesia y el aumento de la capacidad de presión de la oposición (2005, p. 91).

La España de la década de 1960, presentaba rasgos similares, pero también diferencias a etapas anteriores del franquismo. Como lo expresado anteriormente, es en esta década en que la salud del dictador mostraba signos de fragilidad. Franco “parecía eterno”, pero ya se empezaba a hablar de su sucesión. “Los medios de comunicación evitaban cualquier mención a una supuesta debilidad del caudillo. Antes bien, cuando se hablaba de él, era para resaltar su férrea salud y hombría” (Pagnoni Berns, 2019, p. 47). Los más cercanos al dictador sabían que el Estado franquista entraba en un proceso lento de desintegración. Ya no era la dictadura de las primeras épocas y era necesario realizar cambios para seguir subsistiendo y mantener el control sobre la población (Pagnoni Berns, 2019). Sin embargo, la molestia social creciente no era lo suficientemente importante como para inquietar la cúpula gobernante. Como indica Pagnoni Berns:

después de décadas de dictadura, los españoles habían internalizado el proceso de opresión y convivían con la ausencia de muchos derechos básicos y de democracia. Los ciudadanos, en su mayoría, se encontraban alienados de su propia subjetividad: veían como una suerte de «normalidad» una vida diaria, donde el ideal de libertad civil se reemplazaba con un nuevo consumismo (2019, p. 47).

En lo que respecta al ámbito cultural, por su parte, para Sánchez-Biosca (2007) la cultura de los sesenta era consecuencia del desarrollismo económico y de las transformaciones que éste produjo en el orden demográfico, social, político, ideológico, educativo y cotidiano. En cierto modo, para el investigador:

Había algo, sin embargo, más profundo y revelador, una clave consustancial a toda la cultura del franquismo: el papel asignado por él a la subcultura, toda vez que la tradición liberal fue cercenada, consumado el exilio de intelectuales e impuesta la delirante censura religiosa. Así, en los sesenta eclosiona con dinamismo tecnológico algo que ya había inspirado la cultura de la evasión que gobernó el subdesarrollo. El cine (el melodrama miserabilista, la española, la comedia de teléfonos blancos o los dramas históricos de cartón piedra en mayor medida que el por demás efímero modelo de «cruzada», que no sobrevivió a *Raza*), los toros (con el mito irreplicable de Manolete, sobre todo tras su cogida mortal en

1947 que fue vivida como tragedia nacional), la canción folclórica (llamada a vertebrar la castidad femenina con su esencia popular), el erotismo averiado de la revista, el fútbol (como deporte de masas para un público masculino), la literatura de quiosco y los seriales radiofónicos (para un auditorio fundamentalmente femenino) compusieron un mosaico que conjugaba nacionalismo obsesivo, populismo nada depurado, erotismo residual y mitología de lo genuino e inexpugnable, todo ello custodiado por los estrechos y siempre vigilantes límites de lo decible. Pero no es menos cierto que las clases subalternas compartieron, participaron y, en su evasión, quizá también cargaron de sentidos oblicuos esos espacios imaginarios durante los años de la posguerra. Así pues, cualquiera que sea el énfasis que recomiende el enfoque metodológico adoptado por el estudio (crítica artística, historia cultural, estudios culturales...), la propia naturaleza del franquismo exige, más que recomienda, un equilibrio entre los criterios estéticos y los sociológicos o, incluso, antropológicos, entre la cultura de las minorías y la de masas (Sánchez-Biosca, 2007, p. 92).

Si bien el tardofranquismo² fue una etapa de cambio y evolución tanto hacia adentro como hacia afuera del régimen, la España de fines de los sesenta y principios de la década siguiente estuvo signada por la alienación social, en la que el consumismo distraía a la ciudadanía de sus problemas cotidianos. Esto se sumaba a la apatía política del régimen en decadencia y lograba la sensación de inercia e inmovilidad social y cultural.

La sombra proyectada del Patronato

En ese mismo año, debido al intento de España por proyectar la imagen de apertura económica y turística y ocultar la inmovilidad socio-cultural antes descrita, el cine de género servía como el único refugio donde la crítica social podía sortear la censura. Es así que el cine de terror español de finales de los años sesenta y principios de los setenta no fue solo un fenómeno de explotación comercial; el *Fantaterror*, como se lo denominó en ese entonces, se convirtió en un refugio de resistencia simbólica³. Como escribiera Nancy Berthier: “Al margen de la producción corriente, existió un cine alternativo de gran calidad, testimonio de la resistencia cotidiana y valiente de realizadores que no dudaron en jugar con el fuego” (2013: 112). Y en ese contexto de censura férrea, Narciso Ibáñez Serrador⁴ estrenó *La residencia*, una obra que, bajo la apariencia de un thriller gótico de atmósfera victoriana, diseccionaba con precisión quirúrgica las estructuras de poder, represión y vigilancia que sostenían la dictadura de Francisco Franco.

La historia se cuenta paredes adentro de un internado para señoritas de “rebeldía probada” en las afueras de *Avignon*, Francia –porque si se quiere evitar la tijera de la censura los hechos y las acciones debían ocurrir fuera de España– y es dirigido por la implacable Madame Fourneau, interpretada por la actriz polaca-estadounidense Lili Palmer. En palabras de Ángel Sala:

esta presencia internacional en los papeles principales ayudaba a eludir la censura, pues subrayaba que la película ocurría fuera de España y alejaba la mirada del espectador de una cierta familiaridad con las caras que componían el relato, provocando ese necesario alejamiento que despojaba a la producción de peligrosidad (2015, p. 125)⁵.

En la retórica franquista, España era concebida como una unidad orgánica donde el orden y la jerarquía eran valores supremos. En este sentido, *La residencia* alegoriza esta unidad en un espacio cerrado, fronterizo y desconectado del mundo exterior. Serrador construye así un lugar con una carga ambigua, que forma parte y no de un mundo al que dice pertenecer, que espeja las políticas del nacionalcatolicismo. El aislamiento, la educación castradora, la vigilancia panóptica y la represión sexual no son solo tropos del género de horror, sino trasuntos de la realidad política española de la época. Esta autarquía espacial funciona como una metáfora del aislamiento internacional que España sufrió durante años y de la búsqueda de una “pureza” ideológica y moral dentro de sus fronteras.

De algún modo, esta construcción espacial alegórica del régimen, el internado del filme, recuerda al Patronato de Protección a la Mujer, una institución franquista dedicada a la “reeducación” de jóvenes, a menudo mediante la isolación y el trabajo forzoso. Al igual que en la realidad del Patronato, la película se centra en la vigilancia y castigo de la sexualidad femenina, con el cuerpo de las internas concebido como objeto de manipulación y ocultamiento, reflejando el miedo del régimen a la libertad de la mujer.

El régimen dictatorial franquista no solo se cimentó sobre la represión política y económica, sino también sobre un férreo control moral y social, especialmente dirigido hacia las mujeres. La domesticación de la mujer fue uno de los pilares del franquismo, relegándola al ámbito privado y a funciones de reproducción y cuidado, bajo el estricto control de la Iglesia. En el centro de este engranaje de vigilancia se encontraba el Patronato de Protección a la Mujer, una institución que, bajo la apariencia de beneficencia y salvaguarda, operó como un sistema de reclusión y castigo para aquellas jóvenes que se desviaban de los rígidos cánones del nacionalcatolicismo (Matellán, 2017). Como readaptación de instituciones previas, sus orígenes se remontan al Patronato Real para la Represión de la Trata de Blancas, creado en 1902 (T. Hernández, 2018). Aunque la Segunda República intentó reformarlo y posteriormente disolverlo en 1935, el régimen franquista lo reinstauró con una fuerza renovada mediante el decreto del 6 de noviembre de 1941.

Con una estructura profundamente jerárquica y simbólica y dependiente del Ministerio de Justicia, la presidencia de honor recayó en Carmen Polo, esposa del dictador, lo que otorgaba a la institución un aura de “maternidad estatal”. El Patronato se organizaba en una Junta Nacional y diversas Juntas Provinciales, encargadas de gestionar una vasta red de centros en todo el territorio español. La misión oficial del Patronato era la “dignificación moral de la mujer”, centrándose especialmente en evitar la prostitución y el libertinaje. Sin embargo, en la práctica, su radio de acción fue mucho más amplio y arbitrario. La institución perseguía dos perfiles principales: mujeres que ya habían ejercido la prostitución o que habían mantenido relaciones sexuales fuera del matrimonio (especialmente si habían quedado embarazadas), a las que denominaban las “caídas”; y las que estaban “en riesgo

de caer”: jóvenes que mostraban actitudes consideradas rebeldes, que salían de noche, que desobedecían a sus padres o que, simplemente, aspiraban a una libertad impropia para el modelo de “ángel del hogar” que el régimen promovía (Morcillo, 2015; Coronado, 2021). El control social era tan estricto que, hasta la reforma de la mayoría de edad, las mujeres menores de 25 años no podían abandonar el hogar familiar sin permiso paterno. El Patronato se convirtió en la herramienta perfecta para que padres, tutores o autoridades locales “corrigieran” a las jóvenes que no encajaban en el molde.

Como cuenta Laura P. Matellán, el sistema operaba a través de centros de distinto tipo: preventivos, de reforma y maternales. Lo que unía a todos ellos era un régimen de internamiento severo, a menudo gestionado por congregaciones religiosas como las Adoratrices, las Oblatas o las Trinitarias, donde el castigo físico no era extraño, pero la humillación pública y la presión religiosa eran constantes. Se buscaba que la mujer internalizara su “culpa” por haber fallado a la moral católica (2025, p. 17).

La vida cotidiana en estos centros estaba marcada por tres pilares: rezar, callar y trabajar. Las internas perdían el contacto con el mundo exterior. Sus cartas eran censuradas y las visitas estaban estrictamente vigiladas (García del Cid Guerra e Iglesias Aparicio, 2023). Con la excusa de la formación profesional, las jóvenes realizaban extenuantes jornadas de costura, bordado y lavandería para empresas externas o para el propio Estado, sin recibir remuneración alguna. La explotación laboral estaba a la orden del día (Momoitio, 2022; Muñoz Ruiz, 2024).

Especialmente dramático fue el caso de los centros maternales, como el de Peñagrande en Madrid. Allí, las jóvenes embarazadas sufrían el estigma de la soltería y, en muchos casos, sus hijos eran entregados en adopciones irregulares bajo el pretexto de que la madre no era apta para la crianza, alimentando lo que hoy dentro del marco de las investigaciones se conoce como la trama de los “bebés robados” (García del Cid Guerra e Iglesias Aparicio, 2023).

Ahora bien, ¿Por qué una mujer podía terminar internada en esta red del Patronato? A diferencia de un proceso penal ordinario, para ingresar en un centro del Patronato no era necesario haber cometido un delito, ni existía un juicio previo con garantías legales. Una denuncia de la policía, de un vecino, de un párroco o de la propia familia bastaba para que una joven fuera detenida y trasladada a un reformatorio. Esta indefensión jurídica hacía que las jóvenes pudieran permanecer años encerradas sin saber cuándo recuperarían su libertad. En ocasiones, las internas eran sometidas a exámenes ginecológicos denigrantes para comprobar su virginidad, lo que formaba parte del proceso de clasificación y “diagnóstico” de su nivel de degradación moral (Muñoz Ruiz, 2024).

Con el fin de la dictadura en 1975, cabría esperar que una institución tan anacrónica y represora desapareciera de inmediato. Sin embargo, el Patronato de Protección a la Mujer sobrevivió casi una década más. La inercia institucional y la falta de infraestructuras alternativas para la protección de menores hicieron que continuara operativo durante los primeros años de la Transición. Cuenta Mayka Muñoz Ruiz (2024):

Lo que más llama la atención es que esta institución perdurara hasta bien entrada la democracia, casi hasta el final de la primera legislatura del PSOE, cuando en 1983 se había creado ya el Instituto de la Mujer. Otra cuestión signi-

ficativa es el relativo desconocimiento que ha habido respecto al Patronato hasta hace pocos años. De hecho, la difusión de esta represión específica ejercida sobre las mujeres ha corrido principalmente a cargo de las propias víctimas del sistema, como Consuelo García del Cid, periodistas como Andrea Momotio e historiadoras como Carmen Guillén Lorente. Las fuentes para su estudio se encuentran principalmente en los archivos provinciales y los testimonios personales (...) Con el material disponible se ha dibujado un escenario propio de película de terror con secuestros, encierros, trabajo esclavo, torturas y robo de bebés. Algunas investigadoras, como Pilar Iglesias, consideran que las mujeres que pasaron por el Patronato fueron objeto de violación de sus Derechos Humanos, y no han recibido ninguna reparación por ello. De hecho, solo en los últimos años se han empezado a alzar voces que al menos intentan afrontar el primer paso, el de alcanzar la ‘verdad’. Si nos interrogamos por las causas de este desconocimiento y de cómo una institución franquista sobrevivió tantos años en un país supuestamente democrático, considero que la respuesta más sencilla es la más adecuada: porque las protagonistas de esta película de terror eran mujeres, jóvenes, pobres, en situación de desamparo, prostitutas, lesbianas, ‘rebeldes’, no normativas, sin una red de apoyo y/o madres solteras.

No fue hasta la llegada de los gobiernos democráticos y la presión de los movimientos feministas que se empezó a cuestionar su existencia. Finalmente, el Patronato fue disuelto en 1984, y sus competencias fueron transferidas a las comunidades autónomas. No obstante, las secuelas psicológicas en la inmensa cantidad de mujeres que pasaron por sus centros permanecieron durante décadas en silencio. (Guillén Lorente. 2017:506)

Sin lugar a dudas, el Patronato de Protección a la Mujer representa una de las caras más oscuras de la represión de género en España. No fue solo una institución de reforma, sino un mecanismo de ingeniería social diseñado para anular la identidad femenina y asegurar la sumisión a un orden patriarcal y religioso (P. Matellán, 2025). Su historia, rescatada recientemente gracias a investigaciones historiográficas y al valiente testimonio de las supervivientes, es un recordatorio necesario de la fragilidad de las libertades y de la violencia que el Estado puede ejercer sobre los cuerpos y las vidas de las mujeres en nombre de la “moral”⁶.

La residencia

Luego de hacer un breve recorrido por la época, el contexto histórico social, como así también describir someramente un bastión de la crueldad del régimen franquista como fue el Patronato de Protección de la Mujer, tratar de analizar el filme que da pie al debut cinematográfico de Narciso Ibáñez Serrador, implica arrancar el velo de una cinta de terror gótico para encontrar, tal vez sin que su creador se lo proponga, una de las críticas más feroces y lúcidas a la estructura de poder de la España de finales de los años 60. En palabras de Ángel Sala:

La residencia es un bello puzzle de interiores trampa, un juego psicológico donde la mansión convertida en internado, con sus sótanos llenos de lascivia y perversión o sus buhardillas donde la muerte se convierte en obsesión dibujan espejos psicológicos de la propia represión interna de los personajes que desfilan en la historia (2015, p.125).

Bienvenidas al Patronato. Perdón, a la residencia

Ambientada en la década de 1890, la narración comienza con la llegada de Teresa (Cristina Galbó) a una lujosa y cara residencia de señoritas en las afueras de Avignon, Francia. Como se expresó anteriormente, para evitar la tijera de la censura, los hechos y las acciones deben ocurrir fuera de España, y de ser posible, de la época contemporánea. Para acceder a ese edificio de aspecto lúgubre y aislado, hay que atravesar un enorme portón de gruesas rejas, cerrado por enormes cadenas. Este principio nos lleva a pensar que ese territorio que ocupa el internado es una clara alegoría de la España bajo el régimen franquista, que si bien para la época de la realización del filme, fines de la década de 1960, el país experimentaba una apertura económica y turística sin precedentes en la dictadura, sin embargo, socialmente esa libertad de consumo y esparcimiento no se veía reflejada en sus propios habitantes. Como en el filme, el gobierno tenía el control de las llaves del candado de esas grandes cadenas. Más tarde daremos cuenta que en realidad esa lujosa residencia es un reformatorio juvenil que acoge a muchachas jóvenes con problemáticas de diversos orígenes: provenir de familias desestructuradas, ser hijas de madres solteras o presentar actitudes rebeldes. He aquí que la alegoría se transforma y deja paso, sin ser nombrado, a la premisa por la que fue creado el Patronato de Protección de la Mujer: encarrilar a esas mujeres que la sociedad machista de la época consideraba problemáticas. Para reforzar esta condición social de opresión a la mujer, el hombre que acompaña a Teresa al internado, Pedro Baldié (Tomás Blanco), se presenta como un amigo de la madre. Sin acreditar parentesco, así y todo, dispone de la reclusión de la joven en el lugar.

La residencia está dirigida con mano de hierro y métodos estrictos por *madame* Fourneau⁷ (Palmer) quien, bajo la apariencia de una sobria educación y refinamiento, encubre su desprecio hacia las internas. En su trabajo está apoyada por *mademoiselle* Desprez (Cándida Losada) mano derecha de la directora, y varias profesoras de materias como cocina, jardinería, ballet o costura. Fourneau encarna la figura del dictador o, más específicamente, la del brazo ejecutor de la moralidad oficial. Su autoridad es absoluta, basada en una disciplina que no admite disidencia. Al igual que el régimen, que justificaba su violencia para salvar a la patria, la directora de la institución justifica su sadismo como un método educativo para encauzar a las jóvenes. Sin embargo, con el correr de la historia, esa figura de autoridad, como sucedió con el caudillo, comienza a perder poder. Un ejemplo notorio de como Serrador muestra ese deterioro de poderío esta dado en las clases de dictado que la misma directora impone.

En el primer dictado que observamos, a escasos cuatro minutos de comenzada la cinta, se muestra a Fourneau castigando la actitud rebelde de la señorita Catalina Lizzier (Pauline Challenor). Con su mirada y presencia, el aire del recinto de clase se ve impregnado de su autoridad. Sin embargo, en el dictado del minuto 87:10 del filme, cerca del desenlace de la historia, ante una nueva manifestación de rebeldía de Catalina, el titubeo y pasividad de la directora, ante la mirada inquisidora de Irene (Mary Maude), su protegida, connota el menguante poderío de la directora. Y es esta última que, en la segunda mitad de la película, toma relevancia como esa manifestación de poder en las sombras que podría alterar el orden natural dentro de la institución. El control sobre las internas cambia de eje.

Michel Foucault (2006) describía el panóptico como una estructura donde los sujetos se sienten permanentemente observados, internalizando así la disciplina. Para controlar a las muchachas en los momentos que Madame Fourneau y sus subalternas no pueden hacerlo, la directora delega responsabilidades en Irene, una joven interna, de carácter sádico, que goza de su plena confianza y tiene las llaves que permiten el acceso a los dormitorios de las internas y a la salida del edificio. Ella será la encargada de ser la mano ejecutora del castigo a Catalina, azotándola ante la mirada de Fourneau. Así también, se rodeará de un séquito de cómplices con los que accionará contra las compañeras que considera merecedoras de castigos. Este sistema de castigos y recompensas que observamos en el filme —donde las delaciones son premiadas y la individualidad es castigada con el aislamiento— refleja fielmente las tácticas de control social de la posguerra del franquismo. La figura de Irene, la interna favorita que actúa por encima de sus compañeras, representa la colaboración necesaria de ciertos sectores de la sociedad para mantener el statu quo. La vigilancia no solo viene de arriba, sino de los pares, creando un clima de paranoia constante. En la película, Serrador utiliza las miradas a través de recovecos, respiraderos, las sombras y los pasillos interminables para crear esta sensación. En este sentido, define Ibañez Domingo (2025):

la dictadura franquista acometió una ofensiva moralizadora que ponía el énfasis en la sexualidad y todo aquello que se vinculaba a la misma: los cuerpos, los comportamientos o las relaciones sexo-afectivas. Para ello, se ejerció un control moral, permanente y cambiante a lo largo del régimen, que fue cotidiano, intenso y vasto. Y que fue también un fenómeno generalizado que afectó especialmente a las mujeres: comportamientos equiparables no se tradujeron en igual valoración o punición, o los castigos con mayores efectos recayeron mayoritariamente sobre ellas. En este control moral participaron directa e indirectamente todo un conjunto de instituciones, lubricándose además con la colaboración de personas corrientes. Para una parte de la sociedad muchos comportamientos se situaron fuera de los límites morales deseables, participando o no de su persecución (2025, p. 434-435).

Poco a poco Teresa descubre que la residencia es un universo cerrado marcado por una asfixiante represión sexual que propicia implícitas relaciones enfermizas e insanas. La represión sexual es el motor oculto de la tragedia en *La residencia*. La prohibición del contacto masculino y la negación de la pulsión erótica juvenil generan una presión que

acaba estallando en violencia. Esto puede leerse como una crítica a la moral hipócrita del nacionalcatolicismo, que, al intentar suprimir la naturaleza humana, solo consigue engendrar monstruosidad.

Dos escenas sirven de ejemplo para connotar esta represión que subyace entre las paredes del internado: la del baño en las duchas colectivas, y el arribo del proveedor de leña (Clovis Dave).

En el minuto 45:00 observamos los preparativos para el baño regular de las internas. Estas lo hacen con camisones sobre sus cuerpos, con el propósito de cubrir sus partes íntimas, siempre bajo la supervisión *in situ* de Fournau. El director carga de erotismo vedado la escena al mostrar y sugerir cuerpos mojados que se traslucen a través de los camisones. Tanto en la ficción como en la realidad del Patronato, el cuerpo femenino es un territorio de disputa que debe ser fragmentado o anulado para ajustarse a un ideal patriarcal y autoritario.

En el minuto 53:00 hace su arribo a la finca el proveedor de leña. Una de las internas, Susana Noel (Conchita Paredes), durante la clase de bordado da cuenta de su llegada al resto de las compañeras. El armado de la escena en planos cortos y cerrados mostrando los rostros y las expresiones faciales, los labios que se muerden sutilmente, mientras escuchamos los sonidos del encuentro entre Susana y el leñador, junto con el color rojo, que simboliza la pasión, en los hilos del bordado y en la sangre del dedo pinchado, carga de erotismo el momento donde solo la directora no parece darse cuenta de los sucesos que la rodean.

Por otra parte, el personaje de Luis (John Moulder Brown), el hijo de la directora, oculto y deformado emocionalmente por la sobreprotección materna, en una relación con su progenitora incestuosa, es la metáfora definitiva del heredero de un régimen castrador: una criatura incapaz de amar que solo sabe poseer a través de la destrucción. Muestra de este ambiente es que, pese a la expresa prohibición de su progenitora de no contactar nunca con las internas, Luis espía continuamente a las muchachas. Conoce todos los recovecos del lugar y, a raíz de un accidente sucedido cerca de las duchas, en donde queda atrapado en un respiradero tras espiar a las jóvenes duchándose, conoce a Teresa y traba amistad con ella.

Fugas, desapariciones y muertes misteriosas

Durante el relato del filme, como espectadores nos enteramos que en tiempos pretéritos tres internas desaparecieron del establecimiento aparentemente dándose a la fuga, desconociéndose el actual paradero. Asimismo, somos testigos de la muerte brutal de Isabel (Maribel Martín), acuchillada en la huerta a manos de un desconocido, coincidiendo con el momento que emprendía su propia fuga del lugar de reclusión. En una escena contrastante por la música incidental usada, a cargo del compositor argentino Waldo de los Ríos, la niña corre hacia el encuentro con Luis, del que está enamorada y la está esperando en el invernadero, pero su andar es interrumpido por una figura en las sombras, que la asesina al tiempo que se escucha un tema musical de corte romántico, que pierde afinación al finalizar el acto criminal. Similar destino tendrá Teresa. Irene descubre la naciente amistad entre Teresa y Luis. No duda en torturar a la primera moralmente por placer, bajo ame-

naza de delación con la directora. Ella repite estas prácticas con el resto de las internas, valiéndose del poder que le da la preferencia de *madame* Fourneau por encima del resto de las demás jóvenes; premia y castiga a sus compañeras para reforzar su posición de poder. Pero esta situación no es de conocimiento de la directora, que no llega a percatarse en ningún momento.

Asustada ante la situación en la que se encuentra, Teresa planea su fuga del centro en plena noche. Para evitar escapes futuros, la directora decide inutilizar las ventanas para que no puedan abrirse y todas las puertas son cerradas con llave a la noche. Pese a esto, la joven emprende su fuga, arroja sus pertenencias por la ventana del dormitorio y acude a despedirse de Luis a su cuarto. El chico, entristecido por la decisión que ha tomado su amiga, le ofrece su apoyo emocional y una pequeña ayuda económica. Irene, al descubrir el plan de fuga de su compañera interna, decide salir para abordarla en su huida con la intención de denunciarla a la autoridad. Pero cuando Teresa se encuentra en la planta baja, a punto de abrir una ventana, es abordada por alguien que la degüella y hace desaparecer su cadáver.

¿Incierto desenlace?

La desaparición de Teresa se suma a las otras ocurridas en el internado. Irene sospecha del rol de la directora y su implicación, ya que las familias de las muchachas desaparecidas nunca dieron informaciones de que hubieran aparecido o reclamando saber de ellas. Como respuesta, Fourneau le quita la llave y le retira su confianza.

Irene, al percibir que algo extraño está ocurriendo y no convenciéndole las explicaciones de la directora, elabora un plan de fuga de la institución. Luego de una jornada repleta de tensión Irene verifica cual es la manera más sencilla de escaparse. Ya de noche, una vez que todas las internas duermen, *madame* Fourneau reclama la presencia de Irene en su despacho, momento que la joven caída en desgracia con la directora aprovecha para huir. Dado que las puertas y ventanas están cerradas, decide esconderse en la buhardilla, cuya ambientación de techos curvos y diagonales marcadas entre claroscuros y sombras nos remite a los escenarios de locura del expresionismo alemán, a la espera de que se presente la oportunidad de fuga. La directora, tras escuchar un ruido, accede al mismo sitio. Para su asombro, descubre que Irene ha sido asesinada y sus manos han sido cercenadas. Al entrar en una pequeña recámara al fondo del desván se topa con la presencia de su hijo Luis, y junto a él una mesa de operaciones, con un cuerpo formado por partes cosidas de todas las muchachas que durante los meses anteriores han desaparecido. La directora, en estado de *shock*, escuchará el relato del adolescente, que en busca de armar su mujer ideal en base a la imagen y semejanza de lo que su madre pretendía para él, terminó asesinando a jóvenes para conformarla, siendo esta una clara metáfora de la deshumanización que implícitamente el régimen franquista obtenía con sus acciones.

Conclusiones

La residencia trasciende el género para convertirse en cierto modo en un documento político histórico. Narciso Ibáñez Serrador logró burlar a la censura al situar la acción en otro país y en otro siglo, pero el público español de 1969 seguramente reconoció en la pantalla el aire viciado que respiraba a diario. Más de una espectadora habrá sentido un escalofrío recorrer su espina dorsal, amén de cumplir con la normativa moral del régimen. La sombra del Patronato sobrevolaría por encima de todas ellas, al acecho, buscando un hombro donde posar sus garras.

El filme sugiere que el orden impuesto por el terror es insostenible y que la represión sistemática de la libertad individual solo conduce a la aniquilación de la sociedad misma. En última instancia, el final macabro del filme—la creación de la mujer “ideal” a partir de fragmentos de las víctimas— es la alegoría más potente de la ambición franquista: la construcción de la ciudadana ideal, del ciudadano modelo, cuya sutura es a base de dogmas y mutilaciones, carente de alma e inteligencia propia, creado por un claro representante de un futuro incierto, a imagen y semejanza de aquellos que inciden sobre ese futuro y su representante.

Notas

1. Para conocer el sentido “controversial” del slogan, puede consultar <https://theconversation.com/mas-alla-del-spain-is-different-lo-que-el-relato-turistico-no-cuenta-sobre-espana-278163>
2. Se conoce con el nombre de tardofranquismo al último periodo del franquismo, más concretamente a aquel comprendido entre 1969 y 1975, durante el cual el régimen entró en decadencia y crisis, política, económica y social. Entre los factores concretos que configuran dicho periodo son fundamentales la decadencia física del dictador Franco, y consecuencia de lo anterior, el nombramiento como sucesor del Jefe del Estado a Juan Carlos de Borbón, el juicio de Burgos y las consiguientes movilizaciones en su contra, tanto a nivel interior como exterior, que acentuaron el aislamiento del régimen, y finalmente el caso Matesa y su consiguiente crisis de gobierno, con el enfrentamiento entre los “azules” (falangistas) y los “tecnócratas” (próximos al Opus Dei) [Sarasola J. (2024) en ikusmira.org]
3. Periodo que muchos investigadores, y en particular Javier Pulido, han dado en llamar la “década de oro del cine de terror español” (Pulido, J. (2012) *La década de oro del cine de terror español* (1967-1976) T&B editores.
4. Nacido en Montevideo (Uruguay), el 4 de julio de 1935, Narciso Ibáñez Serrador, más conocido como Chicho, se pasó la infancia acompañando a sus padres, la argentina Pepita Serrador y el asturiano Narciso Ibáñez Menta, dos reputados actores que triunfaban sobre todo en Argentina, en sus giras teatrales a través de todo el territorio americano. Teniendo en cuenta estos antecedentes, no es de extrañar que debutara pronto en el teatro.

Tras establecerse en España, en 1951, Chicho se formó como actor, e inicia una intensa actividad en las tablas. También dirige la obra teatral *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams y al final acaba estrenando, en 1959, *Aprobado en inocencia*, escrita, dirigida e interpretada por él. En 1960 escribe utilizando el pseudónimo de Luis Peñafiel la película cinematográfica *Obras maestras del terror*, basada en relatos de Edgar Allan Poe, dirigida por Enrique Carreras, y protagonizada por su padre y por él mismo. Por aquella época, le requerían constantemente para diversos programas televisivos, donde ejerció de director, guionista y actor. Fue el creador de la serie *Mañana puede ser verdad*, que recreaba diferentes historias de género fantástico, suspense y terror, basadas en relatos de escritores como Ray Bradbury, o con guiones originales escritos por él. Aunque su mayor éxito de ficción televisiva fue la legendaria serie *Historias para no dormir*, compuesta por relatos de terror que él mismo presentaba al estilo humorístico de Alfred Hitchcock, en la serie *Alfred Hitchcock presenta*. A pesar del evidente riesgo de imitar al maestro del suspense, lo cierto es que el carismático Ibáñez Serrador salió airoso del empeño, y marcó a los espectadores de la época. También fue muy popular la producción televisiva *Historias de la frivolidad*, con Irene Gutiérrez Caba, muy crítico con la censura de la época. Experto en cine de terror, la gran pasión de su padre, escogió este género para su debut como director de cine, con el filme *La residencia*. Pero Ibáñez Serrador era un creador hiperactivo que necesitaba hacer cosas muy diferentes. Por eso cambió completamente de registro convirtiéndose en el creador del concurso de la televisión española más famoso de todos los tiempos, *Un, dos, tres... Responda otra vez*, que empezó a emitirse en 1972, presentado por Kiko Ledgard. Sin embargo, el programa favorito del propio Ibáñez Serrador es *El televisor*, de 1974, protagonizado por su padre, que advertía de los riesgos de la adicción televisiva. En 1976, Chicho regresó al terror cinematográfico con la espeluznante *¿Quién puede matar a un niño?*, basado en una novela de Juan José Plans. Poco después, el incombustible autor presenta a Televisión Española un proyecto titulado *Cartas al director*, para una serie de suspense. Es rechazado, pero a cambio le colocan como presentador de *Mis terrores favoritos*, antología de las mejores películas de terror de todos los tiempos, presentadas por él. Pero desde entonces abandonó el género casi por completo, dedicándose a la etapa más larga del *Un, dos, tres*. Creó también otros programas como *Waku, Waku, Hablemos de sexo* y *El semáforo*. A pesar de su avanzada edad, Ibáñez Serrador, siguió estando activo durante sus últimos años de vida. En 2002 estrenó la obra teatral *El águila y la niebla*. En 2005 regresó al terror con *La culpa*, que formaba parte de la excelente serie de telefilmes, *Películas para no dormir*, que reunía a los mejores realizadores españoles especializados en el género del momento. Murió el 7 de junio de 2019, a los 83 años. <https://decine21.com/biografias/narciso-iba%C3%B1ez-serrador-54986>

5. Para reforzar esta condición “internacional” que evitaría la censura, también se contrató al actor inglés John Moulder-Brown, en el rol del hijo de madame Fourneau, Luis, y a la actriz también británica Marry Maude, en el papel de la pérfida Irene.

6. Este trabajo no pretende ser una investigación exhaustiva acerca del Patronato de Protección a la Mujer. Para saber sobre el tema es necesario referirse a los trabajos de Carmen García Llorente (Guillén Lorente, C. (2018). *El Patronato de Protección a la Mujer: moralidad, prostitución e intervención estatal durante el franquismo*. Tesis doctoral,

Universidad de Murcia, en <https://journals.openedition.org/bhce/3117>), Consuelo García del Cid Guerra. Autora de: *Las desterradas hijas de Eva* (2012), *Ruega por nosotras* (2015), *La niña del rincón* (2017), *Las insurrectas del Patronato de Protección a la Mujer* (2021) y Pilar Iglesias Aparicio, autora de: *Políticas de represión y punición de las mujeres. Las Lavanderías de la Magdalena de Irlanda y el Patronato de Protección a la Mujer de España* (2022) Sin embargo, a falta de estudios e investigaciones por parte de organismos oficiales que ampararon el funcionamiento del Patronato, hace que se carezcan todavía de datos fiables respecto al número de jóvenes que fueron internadas en centros de esta siniestra entidad.

7. Para Ángel Sala, Lili Palmer “pareciera repetir con matices su papel en *Corrupción en el internado* (*Mädchen in Uniform* Géza von Radvány, 1958), una película que el público español desconocía pues fue prohibida por la censura franquista por sus escenas de lesbianismo dentro del internado femenino” (2015, p.123).

Referencias

- Arcos, J. (2025) No hay nada en la vida real que me de miedo. *Cineficción Año 12 nro. 16* 30-31.
- Benet, V. (2012) *El cine español. Una historia cultural*. Paidós comunicación
- Berthier, N. (2013) España (1938-1975) la larga noche del franquismo. Un cine bajo influencia. En Muller R. y Wieder T. (dir) (2013) *Cine y regímenes autoritarios del siglo XX*. Nueva Visión.
- Caparrós Lera, J. (2009) *Historia del cine mundial*. RIALP ediciones.
- Carroll, N. (2005) *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. A. Machado libros.
- Coronado, N. (2021) *Las “Patronatas” de Carmen Polo, la generación de menores maltratadas en manicomios franquistas por rebeldes, por estar embarazadas, por putas o por lesbianas*, en <https://www.lahoradigital.com/noticia/31496/arte/las-patronatas-de-carmen-polo-la-generacion-de-menores-maltratadas-en-manicomios-franquistas-por-rebeldes-por-estar-embarazadas-por-putas-o-por-lesbianas.aspx>
- Curubeto, D. (2019) *Cine bizarro + de 100 años de películas de terror, sexo y violencia*. Mansalva
- Foucault, M. (2006) *Vigilar y castigar nacimiento de la prisión*. Siglo XXI editores.
- García del Cid Guerra C. e Iglesias Aparicio P. (2023) *El Patronato de protección a la mujer. la gestapo española* en <https://www.m-arteyculturavisual.com/2023/03/07/el-patronato-de-proteccion-a-la-mujer-la-gestapo-espanola/>
- García Fernández, M. (2017) *Sexualidad y armonía conyugal en la España franquista*. Representaciones de género en manuales sexuales y conyugales publicados entre 1946 y 1968 *Ayer* 105/2017 (1): 215-238. En <https://www.revistasmarcialpons.es/revistaayer/article/view/sexualidad-y-armonia-conyugal-en-la-espana-franquista/1575>

- Guillen Llorente, C. (2017) Entre la legalidad y el castigo: Patronato de protección a la mujer y prostitución en la Murcia del primer franquismo (1939-1956) en Ferrer González, C. y Sans Molas, J. (coords.) (2017) *Fronteras contemporáneas: identidades, pueblos, mujeres y poder* Actas del V Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea Volumen 2 Departament d'Història Moderna i Contemporània de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ibañez Domingo, M. (2025) "Muchachos y muchachas se tratan con toda libertad". *Dic-tadura franquista y control moral en los cuarenta*. En <http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v32i2.31677>
- Lázaro Reboll, A. (2012). *Spanish Horror Film*. Edinburgh University Press.
- Mateos, A y Soto, A. (2005) *El Franquismo*. Tercera parte. Alanza ediciones.
- Momoitio, A. (2022) Consuelo García Cid: "Los centros del Patronato eran lugares de castigo y de mano de obra gratuita", en <https://www.pikaramagazine.com/2022/05/los-centros-del-patronato-eran-lugares-de-castigo-y-de-mano-de-obra-gratuita/>
- Morcillo Gómez, A. (2015). *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Siglo XXI.
- Muñoz Ruiz, M. (2021). *El Patronato de (DES)Protección a la Mujer (1941-1985)*. Fundación 1º de Mayo, en https://www.ccoo.es/noticia:699852--Sociedad_El_Patronato_de_DES_Proteccion_a_la_Mujer_1941_1985_de_Mayka_Munoz_Ruiz&opc_id=3f4aab5a06bf3cf965b5397fe82c277c#:~:text=Cookies%20de%20terceros%20%2D%20EN%20ESPA%C3%91A%2C%20entre,g%C3%A9nero%20vigente.%20%2D%20Control%20sobre%20las%20rebeldes
- Pagnoni Berns, F. (2019) *Alegorías televisivas del franquismo*. Narciso Ibañez Serrador y las Historias para no dormir (1966-1982) Editorial UCA.
- Palau, M. y García Carbonell, M. (2023) *El Patronato de la Mujer, una historia silenciada: "Si ustedes siguen esperando, no va a quedar ninguna viva"* en <https://www.elsaltodiario.com/memoria-historica/patronato-mujer-franquismo-iglesia-siustedes-siguen-esperando-no-va-quedar-ninguna-viva>
- Pascual Matellán, L. (2023). "La represión de las mujeres que aspiraban a ser libres: El Patronato de Protección a la Mujer". *Eguzkilore: Cuaderno del Instituto Vasco de Criminología*.
- Sala, A. (2010) ¿Cine gótico español? Un viaje a las mazmorras del subdesarrollo y otros infiernos. En Navarro, A (2010) *Pesadillas en la oscuridad. El cine de terror gótico*. Valdemar
- Sala, A. (2015) La residencia. En Higuera, R. (ed.) (2015) *Cine fantástico y de terror español. De los orígenes a la edad de oro (1912-83)* R&B editores.
- Sánchez-Biosca, V. (2007). Las culturas del tardofranquismo. *Ayer. Revista De Historia Contemporánea*, 68(4), 89–110. En https://www.revistasmarcialpons.es/index.php/revistaayer/article/view/sanchez-biosca-las-culturas-del_tardofranquismo
- Tolmos Hernández, A. (2018) La reeducación femenina durante el franquismo. el Patronato de protección a la mujer en la provincia de Sevilla (1902-1952) *Teoría e historia de la educación y pedagogía social - curso 2017-2018 - Universidad de Sevilla* en <https://idus.us.es/server/api/core/bitstreams/f0a2cd22-e0be-4735-bc73-53c7b5db5fa5/content#:~:text=El%20E2%80%9CPatronato%20Real%20para%20la%20Represi%C3%B3n%20de,paso%20del%20tiempo%20con%20la%20propia%20evoluci%C3%B3n>.

Filmografía

Serrador, N. I. (Director). (1969).
La residencia [Película]. Anabel Films.

Abstract: The Residence (1969), a Spanish film directed by Narciso Ibáñez Serrador, presents a girls' boarding school near Avignon where young women from socially well-off families, but in conflict with the same society that unites them, are sent to be channeled under the iron discipline imposed by its director Madame Fourneau (Lili Palmer) and her acolytes.

From our point of view, the film functions as a powerful allegory of the repression during the late Franco regime and in turn has direct parallels with the real functioning of the Patronato de Protección a la Mujer (Board for the Protection of Women), which was an institution of the regime dedicated to removing young women considered immoral from "different vices", interning them in centers run by religious orders.

However, we believe that the film's narrative revolves around the character of Madame Fourneau, who, although presented as a figure of power, is devoid of authority, whether due to weakness or near absence, since her immediate environment functions independently of her power, which she exercises without any restrictive parameters.

Furthermore, and in line with the above, we understand that this power vacuum could operate as a metaphor for the conditions in which the Franco regime and its leader, the dictator Francisco Franco, found themselves at the time of the making of the film.

Keywords: Francoism – Spanish Woman – Cinema – Fantasy and Horror – Boarding School

Resumo: O filme espanhol "A Residência" (1969), dirigido por Narciso Ibáñez Serrador, apresenta um internato feminino perto de Avignon, onde jovens mulheres de famílias abastadas, mas em conflito com a mesma sociedade que as une, são enviadas para serem moldadas pela rígida disciplina imposta pela diretora, Madame Fourneau (Lili Palmer), e suas seguidoras.

Do nosso ponto de vista, o filme funciona como uma poderosa alegoria da repressão durante o final do regime franquista e, por sua vez, apresenta paralelos diretos com o funcionamento real do Patronato de Protección a la Mujer (Patronato de Proteção à Mulher), uma instituição do regime dedicada a afastar jovens mulheres consideradas imorais por "diversos vícios", internando-as em centros administrados por ordens religiosas.

No entanto, acreditamos que a narrativa do filme gira em torno da personagem Madame Fourneau, que, embora apresentada como uma figura de poder, é desprovida de autoridade, seja por fraqueza ou quase ausência, uma vez que seu ambiente imediato funciona independentemente de seu poder, que ela exerce sem quaisquer parâmetros restritivos.

Além disso, e em consonância com o exposto acima, entendemos que esse vácuo de poder poderia funcionar como uma metáfora para as condições em que o regime de Franco e seu líder, o ditador Francisco Franco, se encontravam na época da produção do filme.

Palavras-chave: Franquismo – Mulher Espanhola – Cinema – Fantasia e Terror – Internato.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Jorge E. Traversa. Estudiante de la Carrera de Artes por la Universidad de Buenos Aires. Se especializa en el estudio del cómic y del cine de terror. Ha publicado capítulos en *Superheroes and American Exceptionalism*, editado por Forrest Helvie; *Aliens: A Companion*, editado por Simon Bacon; y *The Handbook of Superhero Studies*. Su estudio sobre Godzilla y el poshumanismo ha sido publicado en *Humanities Journal*. Actualmente participa en un grupo de investigación (Grite) dedicado al estudio del cine de terror en Argentina.