



De parientes, putas y pobres. Aproximación dialéctica a las comedias más exitosas del felipismo

Ernesto Pérez Morán¹

Recibido: 20 de septiembre de 2018 / Aceptado: 29 de septiembre de 2018

Resumen. Los casi quince años de gobiernos del PSOE dejaron, como ya anticipó Alfonso Guerra el día que ganaron las primeras elecciones en 1982, un país casi irreconocible. Pero, tal vez por las inercias del pasado o por el retraso de cierto cine en acomodarse a la sociedad que lo ve nacer —eso trataremos de dilucidar en el presente estudio— las comedias de la época muestran demasiadas herencias del franquismo. Proponemos aquí, apoyándonos en una rigurosa clasificación, un análisis de las más exitosas del periodo, casi cincuenta, con el que comprobar si esas obras son reflejo de la sociedad coetánea, mediante una aproximación narrativo-estética y exponiendo las principales dialécticas de un género que, como veremos, es un vehículo ideológico de primer orden.

Palabras clave: Estudios culturales; cine español; ideología; gobierno socialista

[en] Relatives, Whores and Poor People. A Dialectical Approach to the Most Successful Comedies during *Felipismo*

Abstract. The almost fifteen years of socialist governments left behind, as Alfonso Guerra announced the day they won the first elections in 1982, an unrecognizable country. But, perhaps due to the inertia of the past or maybe because of the delay of cinema in accommodating itself to society, socialist comedies show too many legacies from Francoism. What we suggest here, supported by a rigorous classification, is an analysis of those box office hits, almost fifty, to demonstrate that these works are a reflection of their contemporary society. Through a narrative-aesthetic approach and exposing the main sets of dialectics inside this genre, we will determine that this comedies are a remarkable ideological vehicle.

Keywords: Cultural Studies; Spanish Cinema; Ideology; Socialist Government

Sumario: 1. Introducción. 2. Una clasificación previamente establecida. 3. Políticas cinematográficas en relación con estas obras. 4. Principales dialécticas. 5. Boceto de los distintos personajes en cuanto a las oposiciones. 6. Estructura y guion: indicadores de calidad. 7. Conclusiones. 8. Bibliografía.

Cómo citar: Pérez Morán, E. (2018) De parientes, putas y pobres. Aproximación dialéctica a las comedias más exitosas del felipismo, en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 19 (1), 93-104. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.61570>

¹ Universidad de Medellín
E-mail: perezmoran@hotmail.com

1. Introducción

Cuando en 2016 arrancaba el proyecto *Sociedad, democracia y cultura en el cine español de la era socialista (1982-1996)*² no lo hacía como una novedad, puesto que mantenía la continuidad de dos anteriores³, a través de los cuales se había abordado el cine español tanto en el tardofranquismo como en la Transición. A continuación, era el turno del de los primeros gobiernos socialistas y, en particular, de las comedias de ese marco temporal, puesto que la tesis que se ha mantenido desde que comenzaron estos proyectos es que ese género, en su vertiente más popular, es un extraordinario vehículo ideológico, un catalizador de mensajes y un reflejo de la sociedad que ve nacer a estas producciones (Huerta Floriano y Pérez Morán, 2012).

Para ello hemos conceptualizado cuantitativamente el término ‘popular’ en función del rendimiento en taquilla y, con el fin de evitar falibles actualizaciones en cuanto a cantidades en pesetas y posteriores conversiones, se ha establecido la asistencia en salas, datada ya en aquellos años por el taquillaje, con no pocos problemas⁴. Marcamos por tanto la barrera del medio millón de espectadores, y de ese corte salieron cuarenta y seis comedias, las más relevantes del periodo, que han sido sometidas a un concienzudo análisis de contenido desde parámetros estético-narrativos con el fin de extraer interpretaciones de sentido y enunciar una panorámica general de este cine, su reflejo de la época y su trascendencia como generador de mensajes.

Antes de pasar a la clasificación (a medida que se vayan categorizando los filmes y su evolución, aprovecharemos para introducir el contexto histórico y el cinematográfico), hay que dejar claro que no hemos sido los primeros en advertir teóricamente la importancia de estas producciones: ya Galán (1975: 89) argumentaba la carga política de películas aparentemente “apolíticas” pero que defendían de manera indirecta el orden impuesto, refiriéndose explícitamente al cine popular tardofranquista, y Umbral sostenía que en el futuro se conocería mejor la España de la época a través de los largometrajes de Alfredo Landa que mediante las producciones más comprometidas (Recio, 1992: 30). Posteriormente, autores como Crumbaugh (2002) o Jordan (2003) han insistido en la idoneidad de valorar las comedias populares de estos periodos como constructoras de sentido sociohistórico e ideológico, e incluso en la actualidad se siguen estudiando, ya sea desde la perspectiva confesional del cine tardofranquista (Pérez, 2017), presentando una estimulante analogía entre la canción española y la identidad nacional en los largometrajes de Manolo Escobar (Otaola González, 2015) o profundizando en el contenido político de la comedia madrileña (Iglesias García, 2015).

² Financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del gobierno de España (referencia I+D+i, HAR2015-66457-P).

³ Los proyectos eran *Ideología, valores y creencias en el ‘cine de barrio’ del tardofranquismo (1966-1975)* e *Ideología, historia y sociedad en el cine español de la Transición (1975-1984)*, ambos financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

⁴ Datos oficiales que pueden encontrarse en la página del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA). <https://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/industria-cine/base-datos-peliculas-calificadas.html>

2. Una clasificación previamente establecida

En artículos anteriores se ha propuesto una ordenación de estos filmes aquí esbozados como base, puesto que la misma revela aspectos sorprendentes. Lo primero es que, ya en plena democracia, los títulos mayoritarios, por taquilleros, corresponden a lo que hemos dado en llamar las *comedias de otra época*: aquellas herederas de la mal denominada ‘españolada’, que aun en estos años hacen fortuna bajo la firma de directores como Mariano Ozores y otros, que labraron su carrera durante el franquismo y que continúan manufacturando cintas de tono nostálgico, escasas preocupaciones estéticas, interpretadas por actores de sobra conocidos durante el tardofranquismo y que ahora encarnan personajes que representan, en la mayoría de ocasiones, una denuncia soterrada de los nuevos tiempos. Hasta veinticuatro de los cuarenta y seis largometrajes responden a tales rasgos, que iremos detallando.

En segundo lugar, encontramos como categoría enfrentada, aunque de menor entidad cuantitativa (14/46), las *comedias de la nueva época*, dirigidas por representantes de ese movimiento difuso que se llamó la comedia madrileña o sus sucesores naturales, cintas urbanas, abanderadas de corrientes más progresistas, de una sociedad modernizada y con nuevos rostros y temáticas más frescas. Por último, el afán revisionista —“la reconstrucción de la memoria negada” en palabras de Monterde (1993, 152)— se manifiesta en la tercera clase, las *comedias de época*, minoritarias pues incluyen ocho filmes, casi todos ambientados en la década de los treinta —la Guerra Civil y su fuerza centrípeta— y en los que destacan la entidad artística de los cineastas (Pilar Miró, Imanol Uribe, Carlos Saura o Luis García Berlanga, entre otros), ávidos por visitar lapsos históricos vetados durante el Franquismo.

Título	Director	Año	Espectadores
PELÍCULAS DE LA NUEVA ÉPOCA			
<i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i>	Pedro Almodóvar	1988	3.347.636
<i>Two Much</i>	Fernando Trueba	1996	2.141.868
<i>Tacones lejanos</i>	Pedro Almodóvar	1991	2.072.921
<i>El día de la bestia</i>	Álex de la Iglesia	1995	1.416.785
<i>Sé infiel y no mires con quién</i>	Fernando Trueba	1985	1.218.677
<i>El amor perjudica seriamente la salud</i>	Manuel Gómez Pereira	1996	1.057.491
<i>Kika</i>	Pedro Almodóvar	1993	1.037.808
<i>Todos los hombres sois iguales</i>	Manuel Gómez Pereira,	1994	843.839
<i>La vida alegre</i>	Fernando Colomo	1987	826.788
<i>Boca a boca</i>	Manuel Gómez Pereira	1995	763.548
<i>Los peores años de nuestra vida</i>	Emilio Martínez Lázaro	1994	723.677
<i>¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?</i>	Manuel Gómez Pereira	1993	721.947
<i>Cómo ser mujer y no morir en el intento</i>	Ana Belén	1991	689.779
<i>Salsa rosa</i>	Manuel Gómez Pereira	1992	580.629

Título	Director	Año	Espectadores
PELÍCULAS DE ÉPOCA			
<i>La vaquilla</i>	Luis García Berlanga	1985	1.907.140
<i>Belle Epoque</i>	Fernando Trueba	1992	1.818.267
<i>El perro del hortelano</i>	Pilar Miró	1996	975.689
<i>¡Ay, Carmela!</i>	Carlos Saura	1990	907.217
<i>La corte del faraón</i>	José Luis García Sánchez	1985	889.023
<i>El año de las luces</i>	Fernando Trueba	1986	754.057
<i>El bosque animado</i>	José Luis Cuerda	1987	694.019
<i>El rey pasmado</i>	Imanol Uribe	1991	663.273
PELÍCULAS DE OTRA ÉPOCA			
<i>Aquí huele a muerto... (¡Pues yo no he sido!)</i>	Álvaro Sáenz de Heredia	1990	1.479.256
<i>Cristóbal Colón, de oficio... descubridor</i>	Mariano Ozores	1982	1.412.893
<i>Yo soy esa</i>	Luis Sanz	1990	1.382.268
<i>El robo de la joyaya</i>	Álvaro Sáenz de Heredia	1991	1.357.527
<i>El hijo del cura</i>	Mariano Ozores	1982	1.167.901
<i>Sufre mamá</i>	Manuel Summers	1987	1.059.128
<i>Agítese antes de usarla</i>	Mariano Ozores	1983	1.005.682
<i>La biblia en pasta</i>	Manuel Summers	1984	928.280
<i>Le llamaban J.R.</i>	Francisco Lara Polop	1982	834.861
<i>Suéltate el pelo</i>	Manuel Summers	1988	815.236
<i>Caray con el divorcio</i>	Juan Bosch	1982	788.701
<i>La Lola nos lleva al huerto</i>	Mariano Ozores	1984	698.197
<i>El currante</i>	Mariano Ozores	1983	685.023
<i>Makinavaja, el último choriso</i>	Carlos Suárez	1992	644.964
<i>¡Por fin solos!</i>	Antonio del Real	1994	634.469
<i>Moros y cristianos</i>	Luis García Berlanga	1987	605.106
<i>Al este del oeste</i>	Mariano Ozores	1984	592.382
<i>Aquí llega Condemor, el pecador de la pradera</i>	Álvaro Sáenz de Heredia	1996	581.904
<i>Historias de la puta mili</i>	Manuel Esteban	1994	570.117
<i>Las locuras de Parchís (La tercera guerra de los niños)</i>	Javier, Aguirre	1982	552.931
<i>Playboy en paro</i>	Tomás Aznar	1984	545.420
<i>Disparate nacional</i>	Mariano Ozores	1990	534.759
<i>El gran mogollón</i>	Ramón Fernández	1982	517.593
<i>Buscando a Perico</i>	Antonio del Real	1982	506.738

Tabla 1. Fuente: ICAA/Elaboración propia

3. Políticas cinematográficas en relación con estas obras

Conviene introducir un elemento de contexto esencial con el fin de profundizar en la importancia variable de esas comedias, repasando brevemente las políticas cinematográficas del periodo para ver sus correspondencias con aquellas, puesto que la mal llamada Ley Miró (en realidad era un Real Decreto, el 3304/83) trataba de fomentar el cine de calidad (Pérez Millán y Pérez Morán, 2017), aquel cuyo cuidado narrativo estaba en sintonía con una ideología progresista (es en este punto donde se hallan las reiteradas acusaciones, nunca probadas, sobre clientelismo ideológico de las distintas comisiones encargadas de conceder las ayudas). Las comedias apoyadas por el mencionado decreto se corresponden con las dos últimas categorías —las de la nueva época y las de época—, ladeándose, como el propio Ozores lamentó amargamente⁵, las de otra época, mientras que el decreto Semprún promovía un giro considerable al apreciar más la rentabilidad económica que el valor artístico, en lo que supone una evolución desde la cultura hacia la crematística, desde el interés por el arte a la inclinación por la taquilla y por crear una industria, si se nos permite cierta polarización.

Pues bien, en un trazado por la recaudación de las cuarenta y seis comedias, se advierte que las de otra época son más abundantes en los ochenta y que las de la nueva época lo son en los noventa, entendiendo los dos tramos de 1982 a 1989 el primero y de 1990 a 1996 el segundo, es decir, ocho ejercicios y siete respectivamente. Así, de las más nostálgicas —un total de veinticuatro—, dieciséis se dan en la primera década, con hasta siete en el año 1982, cifras que van decreciendo a medida que nos acercamos a los noventa. En esa década, tres se estrenan en 1990 y el descenso es paulatino, hasta que sólo queda Chiquito de la Calzada y su *Aquí llega Condemor, el pecador de la pradera* como título aislado en 1996, y cuyo éxito se debe más al tirón del cómico que a un resurgir de esa categoría, ya en franca decadencia a mediados de los noventa. Por el contrario, de las catorce comedias de la nueva época, tres aparecen en los ochenta (1985, 1987 y 1988) mientras que once lo hacen en la siguiente década, con un ritmo constante de dos estrenos por año, salvo tan solo uno en 1992. Por último, en las de época se mantiene el equilibrio, con cuatro en cada uno de los decenios.

Teniendo en cuenta el contexto histórico, no sería descabellado afirmar que los cambios operados en la sociedad a raíz de la llegada de la democracia comenzasen a surtir su efecto, castigando el cine más carpetovetónico, aunque de manera lenta. Su pervivencia, sin embargo, se explica perfectamente a través del término acuñado por De Miguel (1975): el sociólogo habla de “franquismo sociológico” para referirse a la pervivencia de elementos sociales de la dictadura en las etapas posteriores, una especie de inercia que sobresale de forma especialmente marcada en las comedias de estos primeros gobiernos socialistas. Además, y como segundo componente, hay que señalar que, al contrario de lo que podría pensarse, el PSOE no lleva a cabo una ruptura radical con las políticas anteriores —especialmente las de la UCD— sino que, en muchos aspectos, como el económico, hay cierto continuismo (Tusell, 2010). Estas observaciones son esenciales para entender y matizar las obras estudiadas, puesto que ellas son un reflejo —a veces diferido, pero como estamos probando, evidente— de la situación social.

⁵ El cineasta se quejaba de que “las subvenciones solo se concedían a productoras afines políticamente al partido en el gobierno” (2002: 277), para luego protestar airadamente y afirmar que “en 1985 empecé a notar las consecuencias de la negativa del ICAA a conceder subvenciones a las películas en que yo intervenía” (p. 289).

4. Principales dialécticas

Proponemos a continuación tres oposiciones que posteriormente serán relacionadas con los personajes y con los espacios, tratando de tejer una visión holística de estas comedias. Uno de los principales enfrentamientos es el que se da entre los ricos y los pobres, que aparece en los tres tipos, aunque de modo diverso.

En las de época, la dialéctica es casi omnipresente. *La corte del faraón*, de hecho, pivota en el choque entre los potentados responsables de la obra y los vigilantes de la misma (autoridades eclesiásticas y policiales) frente a los humildes empleados y el reparto de la zarzuela, que ha sido acusada de sicalíptica. Los primeros disfrutaban de una suculenta paella y colocan un biombo que sirve de separación de clases —literal y simbólica—, para que luego los segundos rebañen las sobras, en una escena que recuerda lejanamente a la famosa cena de los mendigos de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961). *El bosque animado* repite esa tensión, añadiendo la dialéctica entre el ambiente rural y el urbano, mientras que un matiz similar se produce tanto en *¡Ay, Carmela!* —los pobres protagonistas, rodeados de italianos fascistas y nacionales que casi siempre aparecen comiendo—, como en *La vaquilla*, pues los del bando nacional disfrutaban de festejos y abundantes viandas al tiempo que los republicanos malviven, lo que provoca la creación del plan de estos para robar la vaquilla de los primeros, solidificando de paso el elemento culinario como reificación del conflicto de clases en los filmes de época. Por último, en *El perro del hortelano*, el desenlace se sustenta sobre si Teodoro es o no de noble cuna, adelantando el carácter “aspiracional” de esta oposición en las comedias de otra época.

Por lo que respecta a las de la nueva época, más asépticas en este sentido, Almodóvar construye un desdibujado discurso de clase en *Kika* (individualizado cuando Nicholas le dice a Ramón: “Yo no puedo permitirme el lujo de ser sentimental. No soy rico, como tú”), Trueba traba todo el enredo de *Sé infiel y no mires con quién* sobre la firma de un contrato que convertirá en millonarios a los protagonistas, y el Art de *Two Much* es un pillo que trata de hacerse con el dinero de la ricachona Betty. Pero serán los filmes de Gómez Pereira los que reflejen con cierta intensidad la lucha de clases, eso sí, entre la media-alta y alta. El respetable y acomodado doctor de *Salsa rosa* frente al cocinero de barrio Rosario, los burgueses machistas de *Todos los hombres sois iguales* contra la Yoli que se gana la vida limpiando casas —y que al final condicionará la relación con Joaquín a que este le firme un beneficioso contrato—, la Diana que conseguirá fama y dinero en *El amor perjudica seriamente la salud* enloquece al menos pudiente Santi, el protagonista de *Boca a boca*, que se meterá de lleno en una alambicada trama urdida por gente de posibles y la Gloria de *¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?* trata a toda costa de ganarse la vida mientras Manu intenta sacarle el dinero a su acaudalada familia. A pesar de dichos ejemplos, se advierte en estas obras cierta despreocupación por el tema, como ponen de relieve Heredero (1999) o Losilla (1997).

Pero si en unas comedias esta dialéctica cristaliza de forma evidente es en las de otra época, donde el conflicto se polariza desde varias posturas. La crítica más pueril contra las clases acomodadas se da en *Las locuras de Parchís* (*La tercera guerra de los niños*), cuando la diana de las travesuras del grupo protagonista son los opulentos padres de Vicky, llevados a la parodia, con *rolls*, chófer y un carácter clasista que volvemos a ver en *Playboy en paro*, en la que un criado sin bienes simula ser millonario y conquista a Claudia, una potentada bastante odiosa a la que conoce cuando

ella choca con el coche de él (“Hacerse el seguro es de gente pobre”), mientras que poco después ese protagonista tiene una velada romántica con su amante, también criada, y practican un *roleplay* en el que ambos se hacen pasar por ricos. Y si toda la película gira en torno al conflicto entre estos y los pobres, lo mismo ocurre en *El currante*, puesto que Manolo finge tener mucho dinero para ganarse la admiración de su hija. No obstante, al final la niña, bastante repipi y habiendo descubierto la mascarada, abraza a su padre asegurando que ella adora a los currantes.

En *Yo soy esa*, el filme dentro de la película gravita sobre el engaño de Ramón, que simula ser noble —en un juego inverso al de *El perro del hortelano*—, y finalmente Carmen renunciará a todo por él, aun sabiéndolo un bribón. A la inversa, no suele ser favorable en esta categoría el retrato de los desposeídos, si bien en casi todas las ocasiones los protagonistas pertenecen a la clase baja y tratan de salir de ella por todos los medios: así, en los tres largometrajes de Álvaro Sáenz de Heredia —*Aquí llega Condemor; el pecador de la pradera, El robo de la joya y Aquí huele a muerto... (¡Pues yo no he sido!)*—, la pareja de turno intentará obtener un tesoro, un botín o una herencia, respectivamente, al tiempo que repudian su clase y se hace mofa de la gente sin recursos (la imagen de los vagabundos de *El robo de la joya* es simplemente indignante).

No menos vejatorio es el trato que se da a los necesitados en *Le llamaban J.R.*: un bondadoso marqués de derechas lega a sus criados su fabulosa herencia para volverlos inmensamente ricos, lo que funciona como mecanismo de proyección. Pero esos poco formados y menos inteligentes sirvientes no saben gestionar fortunas y acabarán de nuevo en la pobreza, habiendo dilapidado la generosa dádiva del noble. Incluso uno de ellos llega a defender a los ricos porque “nos tratan casi como a seres humanos”. Hay otros ejemplos de cierre que demuestran lo habitual de esta dialéctica en las comedias de otra época: en *Sufre mamá*, los protagonistas se enfrentan a un ‘niño pijo’, y en *Buscando a Perico* los aristócratas sin escrúpulos se valen de los chicos de barrio para sus trapacerías.

Como segunda oposición descuello la que se establece entre el pueblo y la ciudad. Sin ser tan marcada como en el franquismo, revela una interesante dicotomía por exclusión, pues las catorce comedias de la nueva época se ambientan en la ciudad, conceptuándose esta como una clasificación eminentemente urbanita (con la aparición de personajes *ad hoc*, como luego veremos). En las de época, sin embargo, la mayoría —cinco de ocho— transcurren en un pueblo, generalmente por cercanía al conflicto de la Guerra Civil (*La vaquilla* o *¡Ay, Carmela!*), como incomprensible⁶ *locus amoenus* cinco años antes de la misma (*Belle Époque*) o como espacio de fantasía (*El bosque animado*).

Por el contrario, en las comedias de otra época se recupera —aunque nunca se perdió, en realidad— el gusto por el pueblo como lugar idílico, apareciendo hasta en nueve de las veinticuatro producciones, generalmente asociado a los placeres del retiro o al lugar de origen del que parten los protagonistas rumbo a la mundanal urbe en busca de conflictos (*Moros y cristianos* o *Le llamaban J.R.* son dos paradigmas), aunque se impone una matización, pues hay películas que, debido a sus escasos medios de producción, recurren casi en su totalidad al rodaje en interiores, por lo que el espacio exterior se difumina (*La Lola nos lleva al huerto*) o toda la acción transcurre en un mismo sitio (la mansión de *Playboy en paro*).

⁶ Sugerimos la lectura, muy crítica, del capítulo que al largometraje de Trueba dedica Colmeiro en su libro *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad* (2005, pp. 195-204).

La tercera dialéctica se constituye en torno a los personajes, la imagen de la mujer y el diferente peso de cada uno, lo cual lleva directamente al diseño de las distintas figuras, por lo que profundizaremos en ella antes de concluir el apartado siguiente, dibujando una estructura circular.

5. Boceto de los distintos personajes en cuanto a las oposiciones

Esas dialécticas están relacionadas con el diseño de personajes, puesto que de ellos dimanan tales sinergias. Conectaremos cada una de ellas con los personajes que ganan relevancia y aquellos que van perdiendo fuelle con respecto a periodos anteriores.

La oposición entre ricos y pobres se concreta en la presencia de un personaje tipo, la del millonario o la del aristócrata. Esta doble vertiente manifiesta sonoras diferencias, pues, en primer lugar, el potentado suele ser alguien que funciona como obstáculo del héroe. Ahí están para demostrarlo —algunos ya aludidos— la rica frívola de *Playboy en paro*, los empresarios de *El currante*, los padres acomodados de ¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo? o los progenitores ricachones de Vicky en *Las locuras de Parchís (La tercera guerra de los niños)*. En *Disparate nacional* aparecen como enemigos de los protagonistas los Alfredos, sosías de los Albertos reales, Alcócer y Cortina, empresarios de postín y famosos por sus corruptelas durante los ochenta, y en *El bosque animado* emergen los aristócratas gallegos, que se aproximan a la segunda vertiente, la de esas familias nobles de recio abolengo, muchas veces venidas a menos y símbolos de una época pasada. También antagonistas son los marqueses de *La vaquilla* —más preocupados por sus tierras que por el conflicto bélico que estructura el conjunto—, los de *La corte del faraón*, los señoritos de *Yo soy esa*, Don Cosme de *Buscando a Perico* o los pretendientes de Diana en *El perro del hortelano*.

Como derivación de contexto, la figura del político es especialmente boyante en esta etapa y en las comedias de otra época adquiere tintes peyorativos: un delegado autonómico aficionado a las casas de lenocinio interviene en *Makinavaja, el último choriso*, la Cuqui de *Moros y cristianos* ostenta su ambición política, obsesionada con su imagen pública, y el alcalde de *Al este del oeste* es un pusilánime sin remedio. No obstante, hay dos filmes de tesis en torno a esta figura. El primero es *El gran mogollón*, donde Pedro Ruiz satiriza con saña a las figuras políticas coetáneas, defendiendo únicamente el discurso del candidato ecologista que procura cambiar las cosas en medio del fárrago en el que se ha convertido la política del país —siempre según el discurso—, bajo un prisma similar al que adopta Mariano Ozores en *Disparate nacional*, en la que podemos ver a un político vendiéndose para que le recalifiquen unas tierras y en varias ocasiones la pareja protagonista se lamenta de lo corrupto que son los políticos “sean del color que sean”.

En cambio, hay figuras que se encuentran en franca decadencia, como aquellas que antes simbolizaban cierta autoridad, trasuntos de la coyuntura política de cuarenta años de dictadura. Así, la figura del patriarca y sus afines, como la suegra, la tía estricta o incluso la matriarca se muestran en retroceso también debido a la desintegración de la familia tradicional, de la que da cuenta Pérez Pérez (2011: 103). Otra figura que tiene una menor importancia es, por supuesto, la del macho ibérico, que aquí tan sólo aparece como parodia en *Boca a boca* y de manera desdibujada en las

comedias de la otra época (*Le llamaban J.R.*, *El currante* o *Playboy en paro*), pero su vigor ya no es el que era.

La dialéctica entre los ambientes urbanos y el pueblo cristaliza en lo que bien podría verse como un resabio de ese otrora glorioso macho hispánico, este es, el personaje del ‘pasota’, el chico de barrio cuyo hábitat natural es la ciudad. De nuevo en *Boca a boca* se presentan los personajes que pueblan el locutorio telefónico donde entra a trabajar Víctor, encabezados por el jefe, Raúl, que llega a afirmar que “a los ricos les ponemos cachondos los obreros”. Cabe citar también a casi todos los que participan en *Makinavaja*, *el último choriso* y en *Historias de la puta mili*, así como los de ¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?, y aparecen de forma más individualizada en *Salsa rosa* o en *Sé infiel y no mires con quién*, casi siempre disfrutando de un retrato bastante favorecedor, de tipos desenfadados, sinceros, espontáneos. En el otro lado de la balanza se sitúan el violador de *Kika*, el cocainómano de *Yo soy esa* o los jóvenes de *Buscando a Perico*, todos ellos evidenciando además cierta tendencia a mostrar actividades consideradas tabúes en las comedias de etapas previas.

Como tercera dialéctica planteamos la existente entre hombres y mujeres, constante de género que debería encontrar muchas más diferencias con cines precedentes de las que efectivamente exhibe. Y es que las cifras son reveladoras. Tan solo cinco películas de las cuarenta y seis están protagonizadas por mujeres: *Yo soy esa*, *Cómo ser mujer y no morir en el intento*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *Tacones lejanos* y *Kika*. Es decir, cuatro comedias de la nueva época, de las cuales tres vienen firmadas por Almodóvar y la quinta pertenece a los filmes más carpetovetónicos. No en balde, en ella Isabel Pantoja es la protagonista absoluta, en su doble papel de Carmen Torres y Ana Montes, pero en ambos casos se supedita a sendas figuras masculinas, colmo de sus preocupaciones y renuncia obligada a su carrera, respectivamente.

El resto de los títulos, cuarenta y uno están liderados por hombres, quince tienen a uno como personaje central, trece son corales y otros trece cuentan con una pareja en los papeles principales, lo que de paso denota la pérdida de hegemonía del protagonista único, cuya herencia franquista ha quedado probada (Pérez Morán y Huerta Floriano, 2014). Pero hay que considerar que incluso dentro de esos largometrajes corales, es palmario el mayor peso de lo masculino, al igual que en aquellos liderados por parejas: no hay uno solo donde el dúo sea femenino, en ocho la pareja está formada por dos hombres y en seis la dupla es mixta. También en esta media docena sobresale la diferencia, pues tres veces las comedias se corresponden con las de la nueva época, en dos casos son de época y en ninguna de las de otra época la pareja está compuesta por un hombre y una mujer.

6. Estructura y guion: indicadores de calidad

Como síntoma del interés artístico, analizamos el número de adaptaciones frente a los guiones originales, pues las divergencias son elocuentes y siguen cimentando nuestras hipótesis. Las comedias de época, encabezadas por realizadores de primera fila y con una probada preocupación narrativo-estética, son las que cuentan con más adaptaciones (cinco de las ocho), si bien la escena gana la batalla, pues dos películas parten del teatro (*¡Ay, Carmela!* y *El perro del hortelano*) y *La corte de faraón* lo hace de una zarzuela estrenada en 1910. En los otros dos casos, *El bosque animado*

adapta un texto de Wenceslao Fernández Flórez y *El rey pasmado* hace lo propio con la novela de Gonzalo Torrente Ballester. En parte por la asunción de inferioridad⁷, las comedias de otra época encuentran apenas tres guiones que no son originales, dos de ellos traduciendo sendos cómics (*Makinavaja, el último choriso* e *Historias de la puta mili*) y la única adaptación de una novela la encontramos en *El gran Mogollón*, que se basa en la parafranquista *Ayer España enrojeció*, de Andrés Madrid.

Las cuestiones de estructura también concretan más diferencias. Y es que de nuevo se advierten las mismas en las tres categorías, apuntalando esa ordenación como forma de distinguirlas. En las comedias de la nueva época predominan unas disposiciones canónicas, generalmente en tres actos, una escritura académica que bebe del posestructuralismo —Field (1994), McKee (2003)— y que se ha manifestado como una eficaz fórmula comercial heredada en sus nuevos términos de EE.UU., pero que no deja de ser el paradigma aristotélico que lleva en vigor dos mil quinientos años. Las películas de Gómez Pereira, especialmente, y las de Trueba, por ejemplo, delatan un nuevo rostro que además viene influido por los referentes de estos cineastas, entre los que se hallan Billy Wilder, Ernst Lubitsch o Howard Hawks. No en vano, representantes de la comedia conscientemente genérica del Hollywood clásico, influjo que ya adelanta Hopewell (1989: 297) y que Tusell (2010: 392) advierte, de modo más general, al hablar de esa generación de creadores en democracia.

Las de época, en cambio, esbozan una complejidad muy superior, primando la audacia artística, y ahí están para demostrarlo *El perro del hortelano*, acometiendo la comedia palatina de Lope de Vega, el extrañamiento consciente de *El bosque animado*, la estructura temporal en paralelo de *La corte de faraón* o la evolución de los personajes en *¡Ay, Carmela!*, mediante la alternancia entre tramas y subtramas. Sin denostar la posible eficacia comercial, que sin duda tuvieron, estos filmes proponen juegos de una mayor complicación, en parte por su eminente herencia literaria.

Por último, aparecen las comedias de otra época, que nada tienen que ver en términos de estructura con las dos categorías anteriores, debido a que esta brilla por su ausencia. En el mejor de los casos, hay una trama que estructura el relato —*Yo soy esa, La Lola nos lleva al huerto, Moros y cristianos*—, pero en la mayoría de ocasiones lo que hay es una sucesión de escenas sin ninguna ilación —*Makinavaja, el último choriso, Las locuras de Parchís (La tercera guerra de los niños), Playboy en paro*— o con una trabazón muy débil —*Le llamaban J.R., Agítese antes de usarla, Aquí huele a muerto... (¡Pues yo no he sido!)*—, mientras que menudean la casualidad frente a la causalidad y los *deus ex machina* en el desenlace (*Disparate nacional* como paradigma).

7. Conclusiones

Llegamos así a la fase de discusión, en la que dejaremos temas abiertos al debate, como el hecho sorprendente que, ya en plena democracia, la mayoría de comedias más taquilleras sean las herederas de la mal llamada ‘españolada’, aunque el cineasta más exitoso, con diferencia, es Pedro Almodóvar. Este contraste viene evidenciado y

⁷ Habrá que aclarar que estos largometrajes, sucesores, como ya se apuntó, de la ‘españolada’, encuentran en el carácter subgenérico, en la parodia, en las nulas intenciones artísticas y en el poco cuidado formal pruebas palpables de esa inferioridad consciente por su parte.

es prueba a la vez de la validez de una clasificación que revela cierta correspondencia entre las políticas cinematográficas de la época y la evolución de la rentabilidad de las distintas comedias, creciente en las de la nueva época, decreciente en las de la otra época.

Esas disparidades aducidas cristalizan en varias dialécticas, que se desarrollan de modo diverso según el tipo de obras. La de los ricos y los pobres encuentra en la comida su reificación a través de las comedias de época, oposición que se polariza en las de otra época y que se tamiza en las más modernas, pues el conflicto acorta el escalón y este se plantea entre la clase media-alta y la alta. Nuevos y viejos personajes conviven en tensión, como los políticos, los aristócratas o las criadas, reflejos de tiempos pasados y de los nuevos.

El enfrentamiento entre el pueblo y la ciudad ya no es tan relevante como en el tardofranquismo pero se revitaliza aquí por la urbanidad perenne en las comedias modernas, mientras que en las de época aparece el pueblo como hábitat natural y en las de otra época la convivencia es más pacífica, así como surgen, asociados a este enfrentamiento, figuras como las del ‘pasota’.

Por último, la lucha de sexos, siendo desigual, no halla en los primeros gobiernos socialistas un tono acorde con las políticas que por entonces se adoptaban para modernizar el país, y las inercias pesan demasiado, manifestándose aún un machismo notable, abrigado por el poco compromiso ideológico de las comedias llamadas a cambiar la realidad y la militancia de los filmes nostálgicos de épocas pasadas, que si bien ya no tienen la figura patriarcal de su parte, mantienen su acérrima defensa de la superioridad del hombre, el carácter díscolo de las mujeres y la desconfianza en la democracia.

8. Bibliografía

- Colmeiro, J.F. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Crumbaugh, J. (2002). “‘Spain Is Different’: Touring Late-Francoist Cinema with Manolo Escobar”. *Hispanic Research Journal*, 3 (3), pp. 261-276.
- De Miguel, A. (1975). *Sociología del Franquismo. Análisis ideológico de los ministros del Régimen*. Buenos Aires: Euros.
- Field, S. (1994). *El libro del guión*. Madrid: Plot Ediciones.
- Herebero, C.F. (1991). “El cine español de los años 80. Cineastas en la periferia”. *Telos*, 26, pp. 125-134.
- Hopewell, J. 1989. *El cine español después de Franco*. Madrid: El Arquero.
- Huerta Floriano, M.A. y Pérez Morán, E. (2012). *El ‘cine de barrio’ tardofranquista*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Iglesias García, P. (2015). *La representación del cambio social en el cine de la Transición: la comedia madrileña*. [Tesis doctoral inédita]. Madrid: Universidad Carlos III.
- Jordan, B. (2003). “Revisiting the ‘comedia sexy ibérica’: No desearás al vecino del quinto (Ramón Fernández, 1971)”. *International Journal of Iberian Studies*, 15 (3), pp. 167-186.
- Losilla, C. (1997). “Adónde va el cine español. Los jóvenes realizadores y la búsqueda de una nueva estética”. *Dirigido por*, 257, pp. 34-42.
- McKee, R. (2003). *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.

- Monterde, J. E. (1993). *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós.
- Otaola González, P. (2015). “Canción española e identidad nacional en la España franquista: Manolo Escobar”. *Dedica, Revista de Educação e Humanidades*, 7, pp. 33-52.
- Ozores, M. (2002). *Respetable público. Cómo hice casi cien películas*. Barcelona: Planeta.
- Pérez, J. (2017). *Confessional Cinema. Religion, Film and Modernity in Spain's Development Years 1960-1975*. Toronto: Toronto University Press.
- Pérez Morán, E. y Huerta Floriano, M.A. (2014). “La paradoja tardofranquista: aporías del celuloide en la última década predemocrática”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 14 (3), pp. 275-290.
- Pérez Morán, E. y Pérez Millán, J.A. (2017). “Las políticas cinematográficas en los ochenta y noventa”. En: Sánchez Noriega, J.L. (ed.). *Trayectorias, ciclos y miradas del cine español (1982-1998)*. Barcelona: Laertes, pp. 31-52.
- Pérez Pérez, J.A. (2011). “Una sociedad en transformación (1982-1996)”. *Ayer*, 4, pp. 99-127.
- Recio, J.M. (1992): *Alfredo Landa*. Barcelona: CILEH.
- Tusell, J. (2010). *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*. Barcelona: Crítica.
- VV.AA. (1975). *Siete trabajos de base sobre el cine español*. Valencia: Fernando Torres.