



La comedia subgenérica de la Transición española: Paradojas en la tormenta

Ernesto Pérez Morán¹; Miguel Ángel Huerta Floriano²

Recibido: 6 de mayo de 2016 / Aceptado: 11 de noviembre de 2016

Abstract. El periodo de la Transición Española fue tan prolífico en producciones cinematográficas como en análisis de esas obras que nacieron en una época turbulenta y llena de aristas. Hay un grupo de películas que disfrutaban de las ventajas que da la libertad pero que seguían ancladas ideológicamente en el pasado, y pocas veces han tenido sobre ellas la lupa de los estudiosos. Nos referimos a lo que hemos dado en llamar la comedia subgenérica de la Transición, un corpus de éxito en taquilla e innegable fuerza en cuanto vehículo ideológico, extremo este que trataremos de demostrar a partir de un análisis de los 30 largometrajes más representativos de ese subgénero.

Palabras clave: Cine; Transición española; Comedia; Estudios Culturales; Análisis.

[en] Subgeneric Comedy during Spanish Transition: Paradoxes into the Storm

Abstract. The period of the Spanish Transition was as prolific in film production as in analysis of those works that were born in a turbulent time. But there was a group of films that took advantage of the new freedom but they were ideologically anchored in the past. These films rarely have been studied. We refer to what we call the Subgeneric Transition Comedy, a group of remarkable box office hits with an undeniable force as ideological weapon. We will try to demonstrate this through an analysis of the 30 most representative examples of that subgenre.

Keywords: Cinema; Spanish Transition; Comedy; Cultural Studies; Analysis.

Sumario: 1. Introducción. 2. Cuerpo de estudio. 3. Metodología. 4. Constantes. 4.1. El tratamiento de la mujer. 4.2. El desprecio por lo diferente. 4.3. El protagonismo único se resquebraja. 4.4. La coyuntura política como vertebrador o condicionante. 4.5. Constantes estéticas. 5. Conclusiones. 6. Bibliografía.

Cómo citar: Pérez Morán, E.; Huerta Floriano, M.Á. (2018). La comedia subgenérica de la Transición española: Paradojas en la tormenta. *Historia y comunicación social*, 23 (2), 389-404.

¹ Universidad de Medellín
Email: eperezm@udem.edu.co

² Universidad Pontificia de Salamanca
Email: mahuertafi@upsa.es

1. Introducción

El cine de la Transición española ha sido sobradamente estudiado por lo que respecta a las corrientes que supusieron un aire nuevo para la cinematografía nacional después de cuarenta años de dictadura y que emergieron precisamente por la caída de esta. Los filmes de tesis que defendían los cambios inminentes, el cine de calidad auspiciado por las cada vez más favorables legislaciones, las producciones dirigidas a festivales internacionales —y a labrar en el exterior una imagen positiva del cine español— y la llamada comedia madrileña (un filme podía adoptar varios de esos rasgos a la vez) fueron y han sido objeto de la lupa de los estudiosos, entre los que destacan Hopewell (1989), Caparrós Lera (1992) o Monterde (1993). De la misma forma, cineastas de la talla de Carlos Saura, Mario Camus, Manuel Gutiérrez Aragón o Luis García Berlanga, por citar sólo algunos, cuentan con monografías que glosan sus méritos y quiebras con el cine precedente.

Cabe preguntarse si entonces todo el cine español cumplía al menos con alguno de esos parámetros o existían otro tipo de películas menos rupturistas y que funcionasen más por inercia. Si además nos preguntamos por los responsables del cine subgenérico tardofranquista que tanto éxito cosechó, todo nos lleva a formular una pregunta de investigación: ¿Hubo durante la Transición alguna clase de cine que mantuviese los rasgos de la época franquista? La respuesta es afirmativa. Efectivamente, se dio un tipo de producciones que conformaron lo que nosotros llamaremos la comedia subgenérica de la Transición³ y que mantuvo, en primer lugar, los trazos de ese tipo de comedias durante la última década franquista; en segundo, el éxito de taquilla —aunque notablemente matizado—, y en tercero, una apariencia desenfadada, hecho éste que se granjeó el desprecio de la crítica, que casi nunca se detuvo a analizarla⁴, aunque algunos ya advirtieron la relevancia de hacerlo:

No se trata de caer en la extendida comodidad de quienes, una vez erigidos como celosos guardianes de la CULTURA, acusan ante estos productos la total indiferencia y el sistemático repudio. En este país tamaña reacción es aún dominante entre el sector crítico, entre aquel espécimen que a la pobreza desoladora de recursos críticos-metodológicos une el total desconocimiento de los mecanismos de significación que un cine de estas características puede vehiculizar. Animados por el ínfimo o nulo valor estético de los productos que conforman esta tendencia y por su endeble categoría cultural —lo que supone analizar el hecho fílmico a través de criterios estético-culturales abstractos— este amplio sector especializado se limita a recibir esta invasión con el más simple de los vapuleos, opción que lejos de clarificar los componentes regresivos que estos films traslucen se limitan a reproducir los ‘tics’ que pretendían ignorar con su sapiencia (Domènec Font, 1976, 313-314).

Esta comedia subgenérica se convirtió en un reducto casi militante para distintos cineastas que habían trabajado durante el franquismo bajo los parabienes de este

³ Término que heredaremos del que acuñó el libro *Cine español, cine de subgéneros* para hablar de la comedia tardofranquista de baja calidad.

⁴ Casimiro Torreiro, por ejemplo, califica este cine como “Ficciones construidas con los materiales de desecho de los géneros clásicos” (1969: 332).

(Mariano Ozores, Rafael Gil o Álvaro Sáenz de Heredia) y que ahora desde la comedia iban a lanzar sus cargas de profundidad contra el proceso democrático desde un género aparentemente despreocupado y que incluso en sus pases televisivos más recientes (ahí está el éxito del programa *Cine de Barrio*) cosecha una nada desdeñable acogida.

Hace pocos años, varios estudios⁵ insistían en la carga ideológica de cualquier producción audiovisual independientemente de su valor artístico. Sostenían que la comedia tardofranquista suponía un vehículo ideológico de primer orden y un fiel reflejo de la época que la vio nacer⁶. Esos autores no hacían otra cosa que apoyarse en análisis comunicativos de reconocido prestigio y que ya habían apuntado lo mismo bastante tiempo antes, desde los estudios fundacionales de Kracauer (1947) y los de Adorno y Horkheimer (1944), hasta Hannah Arendt (1961), pasando por Aumont, Bergala, Marie y Vernet (1985). Siguiendo esa estela, abordaremos también la siguiente pregunta: ¿Es la comedia subgenérica de la Transición un espejo que observar para entender la época de su producción?

Para ello, antes de entrar en el cuerpo de estudio, hay que sentar las bases socio-históricas del periodo. En los últimos años, se ha producido una revisión de la Transición española –Colomer (1994), Tusell (2010), Rueda Laffond (2013)–, incluso autores como Juliá (2010) han realizado una revisión del revisionismo. Él subraya las dimensiones señaladas por Lipset (industrialización, urbanización, alfabetización y crecimiento de las clases medias) como factores esenciales durante la Transición, y Guerra Gómez, entre otros, asumen como condicionantes sociales tanto para el tardofranquismo como para la Transición las sólidas raíces del tradicionalismo, la tardía industrialización y el retroceso ideológico que supuso el nacional catolicismo, reforzando el ideario patriarcal “Marcado por el atraso, el apoliticismo y el traspaso de la frustración a la dominación del hombre en el núcleo familiar y laboral. Pese a los cambios que traen nuevas tecnologías y medios de comunicación como la televisión en los hogares, la mujer en el tardofranquismo es parte indispensable en el mantenimiento de un modelo rígido de relaciones. En coexistencia con su incorporación (todavía lenta) al mundo profesional y de la educación superior, siendo mayoritaria en los 60 y 70, y con independencia de clase o extracción social, la figura del ama de casa dedicada en exclusiva al cuidado del marido y la prole” (2012, 2). Guerra Gómez alude al término “franquismo sociológico”, acuñado por De Miguel (1975), para referirse a la pervivencia de aspectos sociales del franquismo en las etapas posteriores a la muerte del dictador.

Montero y Torcal (1990) citan una expresión de López Pintor (1981), la “mayoría indiferente”, para dibujar a un español medio sin cultura política o con “Unas acti-

⁵ Nos referimos a un proyecto de investigación titulado *Ideología, valores y creencias en el 'cine de barrio' del tardofranquismo (1966-1975)*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España (referencia I+D+i, HAR2009-08187), y cuyos resultados cristalizaron en varios libros y artículos, entre los que destacaremos, a mayor abundamiento, tanto el volumen *El 'cine de barrio' tardofranquista. Reflejo de una sociedad* (2012) como el artículo *La paradoja tardofranquista: aporías del celuloide en la última década predemocrática* (2014).

⁶ El escritor Francisco Umbral entendió la trascendencia de ese cine: “En el futuro se conocerá la España tardofranquista más por las películas de Alfredo Landa que por las de los grandes realizadores que había entonces y que todos sabemos quiénes son. Es decir, hay más documento social involuntario, ya que esos directores y productores sólo trataban de hacer costumbrismo porque, claro, en el costumbrismo queda un documento social, cosa que no sucedía en las películas de los grandes realizadores que trataban siempre, de una manera más intelectual y distanciada, la realidad” (Recio, 1992: 30).

tudes políticas muy elementales, basadas en la desinformación sistemática, mantenidas por la desimplicación absoluta en los asuntos públicos y transmitidas intergeneracionalmente por las experiencias cotidianas” (1990, 41).

Partimos pues de lo que Rueda Laffond llama “Un esquema autoritario y restrictivo, algo que resultaba coherente, a un tiempo, con el populismo paternalista azul y con el ideal de una sociedad jerárquica articulada gracias al apoliticismo y la diseminación de valores propios del reaccionarismo católico” (2013, 94), que es coherente con la interpretación de André-Bazzana (2006), para quien “La Transición española ha sido resultado no tanto de una ruptura con el pasado como una reforma pactada con las antiguas elites políticas” (227), y ese continuismo tiene un reflejo en el cine que estudiaremos.

2. Cuerpo de estudio

Como muestra representativa, hemos realizado una división tripartita tras un examen de las variables que no debían quedar fuera y una necesaria reflexión atendiendo a distintos elementos relevantes. En primer lugar, hemos circunscrito el objeto de estudio al género de la comedia, algo que responde a un criterio pertinente debido a la hipótesis manejada (discernir si ese género, en sus más bajas expresiones, puede ser vehículo ideológico). Por otra parte era inviable realizar un corte atendiendo simplemente a recaudación en taquilla, habida cuenta del término ‘popular’ que nosotros esgrimimos, puesto que entonces entrarían dentro de esta criba buena parte de las comedias de calidad a las que antes aludíamos. Nosotros estudiaremos aquellas películas sobre las que los análisis siempre han pasado por encima con la excusa de su carácter de mero entretenimiento. Por ello, ha sido necesario establecer ese criterio tripartito que debemos explicar.

En primer lugar, incluimos el ciclo⁷ más exitoso del periodo, que no es otro que el generado por el trío compuesto por Mariano Ozores, en la dirección, y los cómicos Andrés Pajares y Fernando Esteso. Las películas en las que coincide este trío durante el periodo de la Transición son, con una acogida muy notable aunque descendente, las siguientes: *Los bingueros* (1979, 1.539.644 de espectadores en salas comerciales⁸), *Los energéticos* (1979, 1.080.028), *Yo hice a Roque III* (1980, 1.170.559), *Los chulos* (1981, 1.235.118), *Los liantes* (1981, 1.130.994), *Todos al suelo* (1982, 1.294.874), *Padre no hay más que dos* (1982, 800.833), *Agítese antes de usarla* (1983, 1.005.682) y *La Lola nos lleva al huerto* (1983, 698.197).

A estas nueve películas, que conforman el primer grupo seleccionado, hemos añadido las ocho comedias del periodo que, sin contar con los parabienes de la crítica, tuvieron más de un millón de espectadores, conformando junto a las anteriores lo que algunos estudiosos –Cancio (2015)– han llamado “softcore hispano”. Para ello, hemos eliminado los filmes ‘de autor’ (películas de Juan Antonio Bardem, Carlos Saura, Antonio Mercero, Fernando Colomo, Luis García Berlanga...). Esos largometrajes son: *Zorrita Martínez* (Vicente Escrivá, 1975, 1.010.741), *La mujer es cosa*

⁷ A partir de las definiciones aportadas por distintos diccionarios, entendemos como ‘ciclo’ el conjunto de obras relacionadas entre sí por alguna característica relevante y presentadas por el orden cronológico de su creación.

⁸ Según datos del ICAA (<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/datos-de-peliculas-calificadas.html>).

de hombres (Jesús Yagüe, 1976, 1.008.911), *La mujer es un buen negocio* (Valerio Lazarov, 1977, 1.200.644), ... *Y al tercer año, resucitó* (Rafael Gil, 1980, 1.343.870), *El ligüero mágico* (Mariano Ozores, 1980, 1.024.704), *La guerra de los niños* (Javier Aguirre, 1980, 1.298.774), *Cristóbal Colón, de oficio... descubridor* (Mariano Ozores, 1982, 1.412.893) y *El hijo del cura* (Mariano Ozores, 1982, 1.167.901).

En último lugar, y como cláusula de cierre, hemos seleccionado 13 películas, todas ellas comedias, de recaudación aún apreciable o que tratan temas de actualidad, sirviendo como obras en las que el contexto es muy relevante. Esa docena larga que prolonga la muestra hasta los 30 largometrajes está compuesta por: *Tres suecas para tres Rodríguez* (Pedro Lazaga, 1975, 538.582), *Alcalde por elección* (Mariano Ozores, 1976, 801.824), *A la legión le gustan las mujeres... y a las mujeres les gusta la legión* (Rafael Gil, 1976, 911.791), *El apolítico* (Mariano Ozores, 1977, 528.076), *El alcalde y la política* (Luis María Delgado, 1979, 241.091), *El divorcio que viene* (Pedro Masó, 1980, 801.283), *Es peligroso casarse a los 60* (Mariano Ozores, 1980, 630.771), *¡Que vienen los socialistas!* (Mariano Ozores, 1982, 404.258), *Los autonómicos* (José María Gutiérrez, 1982, 279.811), *La avispa Ruinasa* (José Luis Merino, 1983, 147.756), *Los caraduros* (Mariano Ozores, 1983, 286.565), *Un Rolls para Hipólito* (Juan Bosch, 1983, 287.696) y *La hoz y el Martínez* (Álvaro Sáenz de Heredia, 1984, 354.682).

3. Metodología

Se ha abordado el análisis filmico teniendo en cuenta el conjunto de los elementos de la película en función de tres ejes: temáticos, narrativos y estéticos. En cuanto a los primeros, se han analizado los temas más relevantes del largometraje, como las relaciones entre el hombre y la mujer o las distintas instituciones familiares y se han deducido los posibles sentidos, su reflejo al aproximarse a asuntos de la actualidad del momento y la manera en que se tratan. Por lo que respecta a los ejes narrativos, se ha atendido a la estructura del relato, con especial incidencia en el diseño de los personajes, los métodos empleados para que estos consigan sus objetivos, los giros dramáticos y el modo en el que se resuelven los conflictos en los desenlaces. La enunciación del relato, el punto de vista, los mecanismos de identificación y proyección también han sido analizados. Por último, en cuanto a los ejes estéticos, se han estudiado los recursos formales empleados y el uso de los elementos audiovisuales (escenarios y decorado, vestuario, fotografía, planos, encuadre, movimientos de cámara, montaje, banda sonora, diálogos...) siempre que sean consecuencia o apoyen el objeto de análisis. Todo ello con el fin de depurar posteriormente una serie de constantes que permitan construir una ruta hacia las paradojas que impregnan este tipo de cine.

4. Constantes

4.1. El tratamiento de la mujer

Estas producciones revelan una contradicción muy llamativa. La desaparición del régimen opresivo facilitó el hecho de que la condición femenina se viera liberada de

las cadenas franquistas y las mentalidades retrógradas, que por cierto empaparon los discursos audiovisuales hasta en el tardofranquismo. El cine del que hablábamos al principio sí planteó una reivindicación de género, más o menos tibia, sin embargo en estas producciones subgenéricas ocurrió todo lo contrario. Y ello se debe a la caída de la censura⁹, puesto que, al poder mostrar más centímetros de piel, los responsables de estas comedias alimenticias utilizaron el destape como un mecanismo de cosificación. Las mujeres, en estos largometrajes netamente conservadores, son reificadas en su papel de objeto de deseo del macho. De las 30 producciones, en 20 el *destape* es un recurso habitual.

Así, la libertad lleva a la opresión, pero no solo en cuanto a ese tratamiento objetual. Relacionado con ello está el hecho de su relevancia y profundidad en cuanto personajes. Y es que las mujeres objeto, en estas películas, no tienen nunca la posibilidad de ser el motor de la acción, ni de desempeñar un papel protagonista ni mucho menos permitir la identificación del espectador con ellas. Así, este cine falocrático margina a las mujeres a roles de cuidado del hombre, satélites del mismo o impedimentos para la felicidad del protagonista.

Sorprende que la superioridad del macho frente a la hembra no la marque la mayor cantidad de personajes masculinos en los filmes, que no es demasiado significativa, sino el hecho de que los protagonistas siempre son los hombres (sin excepciones, algo que no se daba ni en el cine tardofranquista, en el que Lina Morgan rompía levemente el falocentrismo). Y la hegemonía masculina se confirma porque ellos siempre son quienes hacen avanzar la acción mientras que las féminas deben conformarse con papeles al servicio del hombre.

Es peligroso casarse a los 60 ilustra lo dicho, ya que la mayor parte del reparto es femenino, aunque el protagonismo es para Mariano (Paco Martínez Soria), el patriarca sobre quien todo pivota, y las féminas tienen todas un rol subsidiario: su hermana lo cuida, su flamante esposa debe darle un hijo, su repentina hija será educada para responder a las exigencias paternas y hasta la madre del novio de su hija es el objeto de deseo del rijoso Mariano, que se pasa la película acorralando a las mujeres en papeles de cuidadoras de los hombres, sin posibilidad de permitir la identificación del espectador con ellas. No es un caso aislado, puesto que en todas las películas ocurre esto, y en algunas hasta los mensajes son explícitos. El millonario de *Los liantes* sienta cátedra afirmando tanto que “Una mujer que piensa siempre es un peligro” como que “Una mujer que no habla, ¿acaso no es un caso de suerte?”; un personaje de *El hijo del cura* asegura que “Las mujeres estáis todas locas, si no fuera porque estáis tan buenas...”, confirmando la efectiva objetualización, y otro hombre en *El ligero mágico* dice que “No saben más que dar órdenes”.

A este respecto e íntimamente relacionado con lo anterior encontramos la manida dialéctica, tantas veces vista en el maniqueo cine franquista, entre las esposas y las amantes. Las primeras son mandonas, insoportables, poco atractivas y generalmente no despiertan los deseos de los maridos, además de tener que estar supeditadas a él (el personaje de Federico, en *Yo hice a Roque III*, asevera que “La esposa debe ser lo que dice su marido”). Por su parte, las amantes son más atractivas, frívolas y su

⁹ Abolida por el Real Decreto 3071/1977 de 11 de noviembre, que recoge unos antecedentes inmediatos, como son la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 14 de febrero de 1976, que había erradicado la censura previa de guiones, y, con carácter general, el Real Decreto Ley 24/1977, de 1 de abril, que suprimía la censura de manera indirecta, consagrando la libertad de expresión.

papel consiste en desatar la libido del hombre. De nuevo recurramos a un paradigma. En *Alcalde por elección*, el protagonista (Alfredo Landa), a quien su mujer no le satisface, se hace pasar por fotógrafo de desnudos para ligar con chicas, hasta que su esposa se entera y acude a su estudio haciendo como que no le reconoce para convertirse en una fogosa amante. Es este un filme que explica por sí sólo la dialéctica entre las esposas y las amantes a través del personaje interpretado por Mirta Miller, quien se comporta como una esposa mojigata pero se desata al jugar a ser amante. La moraleja está tan clara como el malentendido de *Los caraduros*, en la que nadie cree al marido que dice que su esposa va a tener un hijo, ya que llevan casados 15 años...

Se hacen tan odiosas las esposas¹⁰ que la solución lógica es el adulterio, hecho que se da en 20 de los 30 largometrajes, aunque este porcentaje no es lo suficientemente revelador, puesto que en algunas de las películas en las que no aparece es simplemente porque no hay personajes casados. No acaba ahí la deriva, ya que el maltrato, por tanto, está a la orden del día: En *Alcalde por elección*, Fede (Alfredo Landa) amenaza a su esposa con darle un guantazo y a su amante también la avisa: “Victoria, que te puedo partir los dientes”. *Los chulos* se abre con un sonoro bofetón del personaje interpretado por Fernando Esteso a una prostituta... Es más, las mujeres, lejos de sufrir los maltratos, parecen disfrutarlos: una paciente en *El hijo del cura* asegura sin rubor sobre su marido que “Si no me pega, no es un hombre”, a lo que el médico contesta: “Pues dile que te pegue pero con algo menos duro”. El protagonista amenaza a las prostitutas con partirlas la cara y una le contesta: “Pégame y tienes mujer para toda la vida”. Por último, el anciano padre de Alberto en *Los caraduros* le espeta a una mujer de color: “Y tú ponte cariñosa, que yo soy muy duro y te pego un puñetazo que te pongo un ojo blanco”. A esa amenaza otro personaje femenino exclama con admiración: “¡Ay, qué hombre!”.

En esa cascada denigrante, la violación se demuestra como algo cotidiano: el personaje interpretado por Andrés Pajares en *Los energéticos* le pregunta a una chica: “¿Por qué no te violo otra vez, a ver si a la segunda te gusta?”; en ¡Que vienen los socialistas!, cuando Nicolás le pide a su novia que deje de enseñarle las bragas, ella le dice que “lo hago para ver si te animas, me violas y así no tienes más remedio que casarte conmigo”; la mujer de Chema en *Los caraduros* le pregunta: “¿Cuándo me violas, antes o después de cenar?”. Por su parte, la hija de Carlos en *Un Rolls para Hipólito* pide a los chicos invitados a su fiesta que la violen por ser la dueña de la piscina, y en *Los autonómicos* un aldeano cazurro se jacta de que antes violaban a las chavalas de manera cotidiana.

Porque, insistimos, las mujeres son objetos y nunca tienen, además, ninguna profesión liberal... salvo la de prostituta. Esta figura aparece en más de un tercio de las 30 películas y tal oficio –ausencia de censura mediante– ya se menciona en cuanto tal, al contrario que en el cine precedente, que debía aludir a él con eufemismos. No cambia el valor mercantil de la mujer en cuanto objeto que puede por tanto pasar de una mano a otra. En *Agítese antes de usarla*, Fabricio (Fernando Esteso) le propondrá un trueque a su amigo (“Le cambio a su novia por veinte mil duros”), ofrecimiento muy similar a otro que cierra el metraje de *Todos al suelo*, en el que

¹⁰ A pesar de ello, todas quieren casarse, en lo que supone otra paradoja: la novia de Nicolás en ¡Que vienen los socialistas! anhela contraer matrimonio, al igual que la de Manolo en *La mujer es cosa de hombres*, una de las chicas de *La avispa Ruinasa*, la protagonista de *Zorrita Martínez*, la novia de Chema en *Los caraduros* o la de Amador en *Los liantes*.

Aniceto (Andrés Pajares) le dice a Facundo (Fernando Esteso) que “A mi mujer, te la dejo”; en idéntico tono se expresa uno de los personajes de *Los autonómicos*, cuando le propone a otro quedarse con su secretaria a cambio de su mujer.

El desprecio por la fémína es constante, aunque es curioso que, en coherencia con los personajes laterales, no haya ningún antagonista femenino con carácter central, salvo muy desdibujadamente en *Zorrita Martínez*, cuya voz *over* asegura que la película no pretende promocionar “Las frías, insaciables e interesadas furcias europeas”, sino que pasa por ser un homenaje a “La única y poderosa cabra hispánica”. Es uno de los pocos casos en que se ‘defiende’ a la mujer (animalizándola, eso sí), pero aquí en cuanto a su adscripción nacional. Porque estos discursos mantienen la costumbre franquista de despreciar lo extranjero, aunque de forma más matizada que antes. Podríamos decir, en honor de la precisión, que los dardos se dirigen contra todo aquello que sea ‘distinto’.

4.2. El desprecio por lo diferente

Varios son los colectivos que reciben ataques por parte de estos discursos que no se diferencian demasiado de épocas precedentes. Los gais tal vez se llevan la peor parte. Por supuesto, no hay lesbianas y los únicos personajes homosexuales son los hombres, que aparecen con contumacia entre los secundarios y siempre son llamados “maricas” o “mariquitas”, aunque los chistes suben de tono en su nivel de denigración. Prácticamente todas las películas tienen un personaje gay o amanerado, y escucharemos frases tan virulentas como la que en *Un Rolls para Hipólito* pronuncia Carlos (Antonio Ozores) cuando su mayordomo se le declara con educación: “¿Pero qué es lo que dices, maricona de mierda? Mañana que no te vea por esta casa”; un personaje en *El hijo del cura*, tendido boca abajo, le dice al doctor: “Acabe pronto, que en esta postura tengo complejo de maricón de playa”; y los dos protagonistas de *Los bingueros* salen corriendo de una casa cuando dos gais tratan de ligar con ellos, y apresuradamente toman un taxi al grito de “¡Qué asco!”.

No deja de ser curioso que aquellos personajes extranjeros que aparecen –bien franceses o bien árabes– casi siempre tienen tendencias homosexuales, resabio franquista de la amenaza que supone cualquier extranjero¹¹ (*Cristóbal Colón, de oficio... descubridor* realiza un desolador retrato en clave histórica de los italianos y los portugueses, por ejemplo, y *La hoz y el Martínez* presenta a los rusos como los “malos” oficiales en el contexto de una crisis armamentista entre la OTAN y los países del Pacto de Varsovia). A este respecto, mención aparte merecen los personajes de raza negra que intervienen. Su presencia no es tan constante como la de los homosexuales, y la variación en los chistes es nula: llama la atención la fijación con la serie de televisión *Raíces* (1977) y con uno de sus protagonistas, Kunta Kinte. En cuatro películas se le llama así al personaje negro de turno, y en *Yo hice a Roque III*, ante la presencia de gente de color, alguien exclama: “¡Esto es peor que *Raíces!*”.

¹¹ El cine tardofranquista fue testigo de ello, como ponen de relieve Pérez Morán y Huerta Floriano: “La oposición binaria correspondiente al concepto de patria funciona con el maniqueísmo que los estamentos franquistas utilizaban en sus discursos: el extranjero, por el contrario y de esta manera, era un sujeto necesario porque traía divisas y buena parte del aperturismo del Régimen dependía de esa figura, pero era motivo de mofa –paradójicamente, por el hecho de estar destinadas las películas única y exclusivamente al mercado interior–, y el extranjero era un tipo indeseable cuando no estúpido y solo se salvaban de la quema las turistas atractivas que poblaban tanto las playas de nuestra geografía como las fantasías sexuales de los españolitos reprimidos (2014: 9).

Es peligroso casarse a los 60 vuelve a ser cita obligada, puesto que el patriarca no tiene empacho en declarar su fobia hacia los negros (“Si hay que tratar con negros, nada. Me caen fatal”), cuando de repente su hija pretende casarse con uno y asegura que “Nos casaremos por lo moro”, asumiendo que negritud e islam van necesariamente de la mano. A este respecto, el entrañable profesor don Matías, referencia de los chicos protagonistas en *La guerra de los niños*, declara sobre los moros que “Los echamos a África, a comer dátiles, que era lo suyo” (los dátiles vuelven a ser objeto de un chiste idéntico a costa de los árabes invasores –y de nuevo homosexuales– de *Cristóbal Colón, de oficio... descubridor*). Por otra parte, no son pocas las ocasiones en que los discursos plantean una amarga queja en torno al precio del petróleo impuesto por los árabes, de quienes nunca se hace un retrato favorecedor.

Se mantiene así el desprecio que mostraban las producciones tardofranquistas por todo lo que fuese distinto del macho blanco, nacional, fornido, heterosexual, libidinoso y bastante cateto.

4.3. El protagonismo único se resquebraja

Relacionado con lo anterior y no obstante, la figura del macho ibérico va diluyéndose, ya no es hegemónica esa silueta fogosa e indismayable que trataba de copular con cualquier mujer que pasase a su lado, y en la Transición encontramos bastantes filmes que incluso desmitifican esa figura (uno de los paradigmas es *Los bingueros*), así como desaparece el protagonismo unipersonal de los filmes tardofranquistas. La explicación más estimulante es aquella que habla de la influencia de la muerte del Caudillo como resorte inconsciente para esta muerte del protagonista único. Ello se ve de forma especialmente cristalina en el ciclo de Pajares y Estesó, en el que por primera vez un grupo de largometrajes tan exitoso ve repartido el peso de la cabeza de cartel. En tercer lugar, no deja de ser curioso que también las figuras patriarcales se difuminen en este periodo. Con alguna excepción –*Es peligroso casarse a los 60*–, la figura que encarnase en innumerables ocasiones Martínez Soria no aparece con la habitualidad con la que lo hacía incluso en el cine tardofranquista.

Otro personaje poco habitual es la suegra, lo cual puede explicarse por la función que ese arquetipo cumplía en el cine franquista: la de impedir al protagonista masculino yacer con su hija, ejerciendo de trasunto figurado de la imperante censura. Esto explicaría que ese personaje/obstáculo no fuera necesario ya, cuando se derrumban los impedimentos censores para el sexo (en términos de guion, ese personaje era instrumental), así como el patriarca como garante moral también deja de ser necesario en unos tiempos en que, según la mayoría de estos discursos, se ha perdido el norte moral.

Tal afirmación viene apoyada por el hecho de que prácticamente no hay protagonistas honestos en estos filmes, todos son posibilistas (salvo alguna excepción, como el Manolo de *La mujer es un buen negocio*) y se mueven, héroes del desengaño ellos, adaptándose a un contexto adverso, pues estos largometrajes sostienen, sin excepción, que España va mal, que no hay esperanza en esta época de cambios que están siendo “A peor” Desarrollemos este argumento a través de la lectura de la situación sociopolítica.

4.4. La coyuntura política como vertebrador o condicionante

Si hay un eje temático que incluso llega a subordinar hasta los ejes narrativos de varios largometrajes, es el del contexto político nacional de la época (que aparecía de forma mucho más tenue en el cine tardofranquista). Dividimos este epígrafe en aquellas películas que encuentran numerosas menciones a la Transición como proceso político y aquellas cuyos ejes narrativos vienen dados, he ahí la importancia, por esa situación política coetánea. Entre estas destacan varios títulos basados de forma directa en la misma. La disgregación territorial, cristalizada en los distintos procesos autonómicos, ocupa un lugar de privilegio con dos cintas de similar orientación.

En primer lugar, *Los autonómicos* presenta a Federico Calandre (Antonio Ozores), senador a cargo de la comisión que debe dilucidar la autonomía de Regajo de la Sierra, impulsada por un alcalde que reconoce que quiere “Seguir mangoneando” y que para ello va a pedir la autonomía de su pueblo, ya que en esos días todo el mundo parece quererla para sí. El retrato de los políticos es de una sátira airada, amén de la ridiculez de sus ocurrencias, pero no llega a la virulencia de la crítica que encontramos en *Las autonomías*, adaptación de la novela homónima de Fernando Vizcaíno Casas, un auténtico filme de tesis a tenor del final.

El rótulo del inicio sienta las bases del discurso: “Esta es una historia naturalmente irreal, con la que se pretende satirizar los excesos que padecemos en materia de autonomías. En ningún caso la ironía se dirige contra aquellas Comunidades Autónomas que están avaladas por la tradición histórica. No es solo nuestro este criterio acerca de la artificialidad de ciertos procesos autonómicos, como verán ustedes enseguida”. A continuación aterrizamos en un pueblo gobernado por Austrasigildo (Austra para los amigos), alcalde por el Partido Socialista Serrano, a quien se le ocurre luchar por la autonomía para esa zona de la sierra con el fin de lucrarse con ello y conseguir un coche oficial (porque, según dice, “Autonomía viene de auto”). La película carga contra esas figuras políticas egocéntricas (y de izquierdas) que ponen por encima del interés general los suyos particulares (los aires de grandeza del mequetrefe protagonista se sugieren con la música de *La cabalgata de las Walkirias* de Wagner), ataca también a aquellos que echan la culpa de todo a la herencia de la dictadura (un personaje ataviado con una simbólica bufanda roja afirma que la culpa de que no nieve en la sierra es de la herencia franquista), mientras defiende de modo evidente, tanto en términos narrativos como estéticos –a través de enfáticos contrapicados y una iluminación favorecedora– a los dos personajes que se oponen a las locuras de Austra.

En primer lugar, el farmacéutico –que no por casualidad se llama Benigno–, quien asegura que “Con Franco nevaba mejor” y que “Menos mal que san Pedro sigue estando de nuestro lado” en el momento en que la lluvia arruina la enloquecida fiesta autonómica que ha organizado Austra. En segundo lugar aparece don Marceliano, franquista convencido, garante moral y adusto militar que llega a afirmar que “Mi vida ha sido el ejército”, para luego darle a Austra una clase de hombría e historia, hacerle un caballeroso favor al alcalde, atacar a Adolfo Suárez “Y a los que le sucedieron” y remachar con un “La unidad de la patria es sagrada”. Posteriormente, entra en el pleno del ayuntamiento para dar un golpe al estilo del de Tejero y evitar más disparates... Al no conseguirlo, se retira hasta el desenlace, en el que destaca una escena muy indicativa. Austra y los suyos están a punto de inaugurar el edificio del gobierno autonómico, pero los cimientos de este se caen –por culpa del

padre del protagonista, un constructor chapucero— y los sueños se derrumban. Cuando el polvo va desapareciendo, sobre los escombros aparece, brillante e impoluto, un pendón con el águila franquista... Las conclusiones no se hacen esperar: una abuela exclama asombrada que “Esto es un castigo de dios nuestro señor”; Benigno afirma que “Parece un milagro” y don Marceliano remacha categórico: “Yo diría que es un símbolo”.

...Y al tercer año, resucitó es de nuevo una adaptación que Rafael Gil lleva a cabo de una novela del franquista Fernando Vizcaíno Casas, en la que el escritor elucubraba sobre una resurrección del Caudillo a los tres años de su muerte. La película empieza y termina con el propio Franco saliendo y retornando al Valle de los Caídos (un rótulo reza: “Esta es una historia obviamente imposible. Una farsa en clave de humor. Interpretése en tal sentido, sin mayores complicaciones. Aunque, si alguien se da por aludido y se pica, allá él”), que nunca llega a desarrollarse puesto que un equívoco copa el grueso de la narración, y ese es precisamente el rumor —que parte de unos periodistas poco espabilados— sobre la resurrección de Francisco Franco. Tal detonante sirve para trazar una desoladora panorámica de España en 1982 (la película podría titularse perfectamente *Si Franco levantara la cabeza*): una Organización de Estados Ibéricos debate idioteces y trata de descomponer España bajo el liderazgo de un estirado andaluz, asistimos a una psicotrópica fiesta donde los gais campan a sus anchas en una atmósfera decadente, los ‘progres’ no saben por qué protestan, no hay lugar en el calendario para otra huelga más, los robos se suceden y hasta la gente no se sorprende ante el estallido de una bomba en plena calle. La visión apocalíptica es tan infantil que, vista hoy, sus escasos resortes cómicos se ven reforzados por este hilarante alarmismo. Así hasta llegar a un final en el que Francisco Franco redivivo regresa al Valle de los Caídos haciendo autoestop y el conductor (Juan Luis Galiardo) concluye con la moraleja de turno: “Franco lo hizo bien... o quizás sea que estos lo están haciendo fatal”.

¡Que vienen los socialistas! comienza estableciendo el contexto de forma clara: se suceden las portadas de los periódicos anunciando las elecciones generales del 28 de octubre de 1982, para luego ir en continuidad a distintos testimonios de personajes que se hacen eco de los terroríficos rumores que la posible llegada de los socialistas han generado, como las nacionalizaciones en masa, pasaje que ha cobrado involuntaria actualidad a la luz del fenómeno Podemos en España durante 2015. Ante esa amenaza, las fuerzas de los partidos mayoritarios se confabulan para recuperar el bipartidismo, “Fomentar la mayoría natural” y que se dé algo que ellos defienden: “Unas veces mandamos nosotros y otras obedecen ellos”. Por ello, comienzan a cortejar a Nicolás, quien se perfila como candidato socialista local, para que ellos puedan mantener sus tierras y privilegios. Nicolás, otrora idealista, va sucumbiendo a los cantos de sirena, y será su madre quien ejerza de conciencia moral, mientras su compañero de partido, Bermejo, lanza una reflexión cuando menos brillante, vista en perspectiva: “Con la Transición, todos nos hemos metido en el saco de la democracia un poco a lo loco. Ahora se asienta el saco y cada uno va a parar al sitio que más le interesa”.

Finalmente, Felipe González anuncia su llegada al pueblo para apoyar al candidato protagonista, pero su séquito pasará de largo, en un homenaje al desenlace de *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953) y, de paso, una crítica a las instancias políticas democráticas, que Nicolás zanja en forma de moraleja final: “Gane quien gane, los españolitos de a pie tendremos que seguir levantándonos a

las siete de la mañana. Claro que... los otros, ¿a qué hora van a seguir levantándose los otros?”. El discurso mantiene la crítica a la democracia de la mano de Mariano Ozores, experto en estas lides.

Por su parte, hay dos películas que parten de la famosa expropiación de Rumasa, que el gobierno de Felipe González llevó a cabo el 23 de febrero de 1983, vía Decreto Ley. El título de la primera no deja lugar a las dudas: *La avispa Ruinasa* cuenta las andanzas de Luis Viveos (un sosias de Ruiz-Mateos, interpretado por Jesús Puente) y de cómo una organización mafiosa llamada la Paternal –para los responsables de la cinta, el gobierno siempre actúa de forma paternalista– y formada por unos delincuentes encabezados por un andaluz que fuma en puro, le arrebató los ruinosos negocios a un protagonista que tiene contactos en el Vaticano... para al poco tiempo tener que devolvérselos ya que la intervención ha generado más pérdidas que las que quería evitar. El discurso se sitúa tan en contra del intervencionismo estatal como el de *Los caraduros*, filme que recuperando la tradición picaresca muestra a tres sinvergüenzas que, a la luz de la expropiación de Rumasa, tratan de que el gobierno haga lo mismo con sus poco boyantes negocios, asuma sus deudas y les arregle la vida. El pesimismo del discurso y la mofa zafia e incesante contra los personajes que o bien trabajan en el Ministerio o tienen algún tipo de influencia política acaba haciendo que nos identifiquemos con los granujas, lanzando una moraleja cuando menos discutible: como en la Transición todo es tan corrupto y disparatado, es lógico que la gente se subleve y trate de engañar a los poderes establecidos.

En cuanto a los filmes con abundantes menciones a la situación política, comencemos por *A la legión le gustan las mujeres... y a las mujeres les gusta la legión*, ambientada durante la guerra civil, un canto inflamado a los valores marciales, a los españoles franquistas frente a los extranjeros o los parias de la CNT, los rojos descebrados y malencarados que amenazan la “cruzada” de unos militares valerosos y que llaman a sus novias “colaboradoras sexuales”. En el mismo sentido se pronunciaba en *La Lola nos lleva al huerto* el marido de la ayudante de Ataulfo (Andrés Pajares) en la tienda de santos: el tipo, que se dice progresista, es un personaje atrabiliario, de formas desabridas, agresivo y que llama a su novia “compañera sentimental”, no parece tener muchas luces y le ordena de malas maneras a su pareja que se vaya “Al hogar conyugal y a cocinar, que es lo tuyo”. Se critican así las pretendidas contradicciones de los “rojos” a través de uno de los personajes que peor parados salen de todo el ciclo de Ozores, Pajares y Esteso.

El retrato de la clase política es atroz. Un personaje de *Alcalde por elección* le dice al edil que “Yo esperaba que como alcalde me dices un cargo de esos que cobras y no vas”; otro personaje, militante de Alianza Popular, pregunta a uno del PC en *El hijo del cura* si “¿Usted es tonto porque es comunista o es comunista porque es tonto?”, para luego aseverar que “Hay gente de izquierdas que no sabe lo que es la libertad”; *El ligero mágico* se encuentra plagado de chistes en torno a distintos políticos, ya sea el entonces líder del PC (“Era un fantasma, con gafas y peluca, igual que Santiago Carrillo”), el de AP (“Mandas más que Fraga Iribarne”) o personalidades menos representativas, como cuando el protagonista ve una calavera y exclama: “Ya sabemos lo que ha hecho UCD con Abril Martorell”, gracia idéntica a la que se hace entre una calavera y Adolfo Suárez en *Padre no hay más que dos*. Este tipo de chistes, impensables por su concreción personalista en épocas precedentes, se repiten con insistencia en el ciclo de Ozores, Pajares y Esteso, sobre todo en *Agítese antes de usarla*, obra que más que una película es una sublimación en toda regla, habida cuenta del tormento que un político

del PSOE (Juanito Navarro) sufre a manos de la pareja de protagonistas, dos enfermeros que someten al socialista a mil y una penalidades.

En ese ciclo se repite la sátira a la situación política en general, con discursos que pivotan en torno al contexto. En *Los chulos*, un proxeneta tiene comiendo de su mano a toda la clase política del pueblo, aficionada a las prostitutas, y *Los energéticos* supone *de facto* una interpretación del sesgo ideológico de sus responsables. Dos familias luchan por un pozo cuando de la noche a la mañana las autoridades pretenden instalar allí una central nuclear (tema candente en ese momento¹²), lo que sitúa a los dos protagonistas, representantes de esas familias, entre alcaldes que solo quieren subirse el sueldo —y cuyos ancestros eran estraperlistas—, árabes codiciosos y americanos temibles (de nuevo la amenaza exterior). Ellos no se arredran y de paso establecen la orientación del discurso, cuando alguien les pregunta si tienen miedo y Floro (Fernando Esteso) responde: “¿Miedo nosotros? Nosotros hemos nacido en la posguerra, hemos comido pan de maíz, hemos hecho cola para comprar el carbón, hemos pasado tres planes de desarrollo, una Transición política y hemos votado seis veces en tres años, ¿de qué vamos a tener miedo ya?”. Se puede colegir de esta enumeración, al eludir la dictadura como mal, la defensa de esos 40 años.

Hay dos películas que sirven como palimpsesto de la visión política del periodo. Hablamos de *El apolítico* y de *El alcalde y la política*. En la primera se nos narra la toma de conciencia política de Enrique (Alfredo Landa), un tipo que se dice apolítico porque “Para qué vamos a opinar todos, con la de imbéciles que hay por ahí”. Este canto antidemocrático, pues Enrique funciona como el héroe salvador, parece virar al final, pero entre medias se han lanzado sonoros ataques contra los huelguistas, contra cualquier reivindicación del trabajador e incluso contra las mujeres (el protagonista llega a decir que “Casi cuarenta años sin preocuparnos de política y ahora de repente, zas, hasta las mujeres”).

La crítica es de mayor calado en *El alcalde y la política*, todo un daguerrotipo de la desencantada visión de la democracia. Tomás (de nuevo Alfredo Landa) es el caciquil alcalde de una localidad y su lema es: “Con el corazón desplegado al viento, todo lo sacrificio por el ayuntamiento”. Tomás regenta una casa de lenocinio y cada noche se acuesta con una mujer distinta, aunque no permite ningún reproche pues “Nadie me puede obligar a nada. Yo soy español”. Esa legitimidad patriótica (heredera directa del cine franquista) tiene su punto álgido cuando defiende sus ideales y enciende a sus convecinos al lanzar un “Por encima de todo, yo soy español. Y a mí la bandera española me va”, todo acompañado por planos enfáticos y un tratamiento estético muy favorable a través de la iluminación y el decorado. Poco antes había dejado otra perla que resume la interpretación del contexto desde el texto y el balance que merece la Transición para los responsables de esta cinta: “En España nos hemos pasado la vida a sopapo limpio para ser un país grande y fuerte. Y ahora seguimos haciendo lo mismo para ser unos mierdas”.

Por último, hay aspectos de la cotidianeidad que aparecen de forma repetida en estos largometrajes, como la polémica aprobación de la Ley del Divorcio de 1981,

¹² Según el propio Mariano Ozores (2002), la idea de *Los energéticos*, que él escribe y dirige, se le ocurrió al saber por los periódicos del accidente acaecido en 1979 en la central nuclear estadounidense de Harrisburg. Este hecho generó en España, como en otros países, un intenso debate en torno a la conveniencia o no de la energía nuclear. No es la primera vez que el prolífico Ozores condiciona sus relatos a la realidad inmediata: *Todos al suelo*, por ejemplo, toma su título de la famosa frase pronunciada por Tejero el 23-F.

que vertebraba en mayor o menor medida no sólo *El divorcio que viene*, sino también otras películas del periodo como *Caray con el divorcio* (Juan Bosch, 1982) o *¡Qué gozada de divorcio!* (Mariano Ozores, 1981); el endeudamiento de los españoles (*Los bingueros*), o el Campeonato Mundial de Fútbol de 1982 (*Todos al suelo*).

Hasta aquí llega el análisis de lo que era la realidad española para este tipo de producciones, dirigidas en muchos casos por cineastas afectos al régimen anterior o que al menos hicieron fortuna durante el franquismo. Es el caso de Rafael Gil o el de Mariano Ozores, realizador que, por lo prolífico de su obra, encuentra en este estudio hasta 17 largometrajes suyos revisados.

4.5. Constantes estéticas

Heredera clara del cine popular tardofranquista, la puesta en escena está encaminada a reducir la identidad femenina a su corporeidad, maniobra de reificación exhibida con tácticas de planificación que hacen de las mujeres objetos de deseo para la mirada masculina. La cámara se ubica habitualmente en emplazamientos poco justificados narrativamente para solaz de la visión tanto de los personajes varones como del espectador, usando con profusión la sinécdoque visual, a través de encuadres de partes de la anatomía femenina o de *zooms* que se corresponden con la mirada morbosa del hombre/espectador, mientras que la fórmula habitual del plano/contraplano sigue una lógica articulada: los planos ilustran lo que observa el hombre (la figura femenina), mientras que los contraplanos no hacen lo propio con la mujer, sino que dejan al varón al fondo y la parte anatómica femenina elegida queda en primer término.

Los leves contrapicados enfáticos sobre los protagonistas del periodo tardofranquista (Huerta Floriano y Pérez Morán, 2013, 210) dan paso a ángulos naturales, en consonancia con la ausencia de un héroe arquetípico, mientras que las panorámicas son más habituales que otros movimientos como el *travelling*, debido a los escasos medios de producción. Y es que el ajustado presupuesto de estas cintas lleva a un modo de hacer un tanto desaliñado, con poco cuidado hacia los elementos formales: los fallos de *raccord* son numerosos, la iluminación por zonas es inexistente y el peso descansa en los actores. Lo anterior convierte la puesta en escena en un teatrillo, un vodevil en el que la cámara asiste a los chistes y al discurrir de la acción mediante planos abiertos (las escalas predominantes van del plano medio largo al plano de conjunto) y sin recurrir en demasía a planos generales, que exigen una mayor producción.

5. Conclusiones

Plantaremos cuatro paradojas como primeras conclusiones sobre el análisis de la comedia subgenérica de la Transición española, que no en balde se mueve agitada debido a las torsiones generadas por tales contradicciones.

Comenzaremos afirmando que, en cuanto a la mujer, la ausencia de censura y los aires renovadores que permiten y normalizan los desnudos (el cine del *destape*), condenan a las féminas a ser un objeto, en un proceso de reificación posibilitado por imbricarse en un cine falocéntrico, de ideología conservadora y únicamente destinado a la taquilla, siendo el cuerpo de la mujer uno de los principales reclamos de cara al público.

Como segunda paradoja habrá que señalar que para este tipo de cine la situación de España durante la Transición es negativa, las visiones apocalípticas conviven con otras posturas más matizadas pero que siempre ‘denuncian’ muchísimas dificultades. Y ese planteamiento es concreto y explícito, gracias a una democracia que levantó la censura y que permite esta serie de discursos críticos. Es decir, la democracia a la que estas producciones atacan con saña en la mayoría de los casos, es la que permite que surjan estos manifiestos.

En tercer lugar, y como una nueva prueba de que este cine sí puede servir de espejo desde el que observar la realidad coetánea, o al menos una parte de ella, está el hecho de que estos largometrajes son visionarios en cuanto ya anunciaban la corrupción y la degeneración que ha sufrido la clase política en España desde entonces. Un grupo de largometrajes que miran más hacia el pasado acaban, por desgracia, anunciando el futuro.

Como última paradoja y resumen ad hoc, es curioso que mientras en España se vivía una tormenta política y social que además generó una serie de expresiones artísticas acordes con los procelosos tiempos, a la vez existía este tipo de cine cómico, instalado en la aparente placidez de la comedia desenfadada que mantenía además los rasgos adormecedores del cine franquista más inmovilista, con la diferencia de que aquí estas producciones ‘denuncian’ a través de la comicidad la situación imminente.

Pero no todo es tan contradictorio y otros elementos parecen obedecer a una lógica socio-histórica, puesto que si al inicio se mencionaban las corrientes histórico-revisionistas que venían a hablar de cierta continuidad del Régimen en algunos aspectos (el “franquismo sociológico”) la misma inercia se revela en la comedia popular de la Transición, que mantuvo la mayoría de rasgos del cine precedente, un éxito de taquilla llamativo (si bien no equiparable) e incluso una mayor eficacia como palimpsesto mediante el cual entender la mentalidad y la realidad de su momento.

6. Bibliografía

- André-Bazzana, B. (2006). *Mitos y mentiras de la Transición*, Barcelona: El Viejo Topo.
- Arendt, H. (1989). *Entre el pasado y el futuro*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (1989). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Cancio, R. (2015). *Los subgéneros cinematográficos del último franquismo y la Transición*. La Crítica, Revista de Reflexión Cinematográfica, Febrero. <http://www.lacriticany.com/los-subgeneros-cinematograficos-del-ultimo-franquismo-y-la-transicion/>
- Caparrós Lera, J.M. (1992). *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*. Barcelona: Anthropos.
- Colomer, J. (1994). “Teorías de la Transición”. *Revista de Estudios Políticos*, 86. Pp. 243-253.
- De Miguel, A. (1975). *Sociología del Franquismo. Análisis ideológico de los ministros del Régimen*. Buenos Aires: Euros.
- Font, D. (1976). *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Editorial Avance.
- Guerra Gómez, A. (2012). *El rostro amable de la represión. Comedia popular y landismo como imaginarios en el cine tardofranquista*. Aróstegui, J., Marco, J. y Gómez Bravo,

- G. 'De Genocidios, Holocaustos, Exterminios... Sobre los procesos represivos en España durante la Guerra Civil y la Dictadura'. *Revista de Historia Contemporánea*, 10. <http://hispanianova.rediris.es>
- Hopewell, J. (1989). *El cine español después de Franco*. Madrid: El Arquero.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1994). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.
- Huerta Floriano, M.A. y Pérez Morán, E. (2013). "La imagen de la España tardofranquista en las películas de Manolo Escobar". *Revista Latina de Comunicación Social*, 68. pp. 189-216.
- Juliá, S. (2010). "Cosas que de la Transición se cuentan". *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 79 (3). Pp. 297-319.
- Kracauer, S. (1995). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- López Pintor, R. (1981). "El estado de la opinión pública española y la transición a la democracia". *REIS*, 13. Pp. 7-47.
- Monterde, J.E. (1993). *Veinte años de cine español (1973-1992)*. Barcelona: Paidós.
- Montero, J.R. y Torcal, M. (1990). *La cultura política de los españoles. Pautas para una continuidad y cambio*. *Revista de Ciencias Sociales*, 99. Pp. 39-74.
- 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.
- Recio, J.M. (1992). *Alfredo Landa*. Barcelona: CILEH.
- Rueda Laffond, J. C. (2013). "Entre Franco y Juan Carlos. Representación y memoria en televisión y otros medios populares (1966-1975)". *Historia Actual online*, 32. Pp. 93-105.
- Torreiro, C. (1995). "Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)". En VV.AA., *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Tusell, J. (2010). *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*. Barcelona: Crítica.