

## ¿Los mejores años de nuestra vida? Clasificación y caracterización de las comedias durante los primeros gobiernos socialistas (1982-1996)

<https://dx.doi.org/10.5209/rced.95825>

Recibido el 10 de julio de 2023 / Aceptado 31 de enero de 2024

Ernesto Pérez Morán

Universidad Complutense de Madrid ✉ 

**Resumen:** El 28 de octubre de 1982, el Partido Socialista Obrero Español ganaba las elecciones generales en España con una holgada mayoría absoluta que le permitiría abrir un periodo de quince años en el gobierno. Proponemos aquí una clasificación de las comedias más taquilleras de los primeros gobiernos socialistas (1982-1996), empezando por aquellas que remiten de uno u otro modo al cine franquista o tardofranquista, y que denominaremos las comedias de otra época. Por otra parte aparecen los filmes de época en clave cómica como segundo grupo; y como tercero, lo que denominaremos las comedias de la nueva época, exponentes de la renovación del cine español y que, como el segundo grupo, han sido más estudiadas. Una vez establecida esa clasificación tentativa, perfilaremos las principales características de este corpus tripartito.

**Palabras clave:** Cine español, Historia, Transición española, Comedia, Gobiernos socialistas.

### ENG Best years of our lives? Classification and categorization of the comedies during first socialist governments (1982-1986)

**Abstract:** On October 28, socialists won 1982 General Elections in Spain with an absolute majority that would allow them to begin a 14-year mandate. I propose a classification of the Box-Office-Hits comedies in these first socialist governments (1982-1996), beginning with those linked to the Francoist or late-Francoist films, and which I call Another Time Comedies. Secondly, what I call Period Movies with Comic Effects as a second group; and as a third one, what I call New Era Comedies, which are exponents of the Spanish cinema renovation. This last two groups have been widely studied. Once this tentative taxonomy has been established, I will outline the main characteristics of this tripartite corpus.

**Keywords:** Spanish Cinema, History, Spanish Transition, Comedy, Socialist governments.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Contexto cinematográfico e histórico 3. Marco teórico 4. Clasificación. 4.1 Comedios de otra época 4.2 Comedios de época 4.3 Comedias de la nueva época 5. Resultados a tenor de los números 6. Conclusiones 7. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Pérez Morán, E. (2024). ¿Los mejores años de nuestra vida? Clasificación y caracterización de las comedias durante los primeros gobiernos socialistas (1982-1996). *Historia y Comunicación Social* 29(1), 111-120

### 1. Introducción

En 2016 se ponía en marcha el proyecto *[eliminado para versión anónima]*, que prolongaba otros dos anteriores, mediante los cuales un grupo de investigadores ha llevado a cabo una disección profunda del cine español y sus lecturas de sentido sociológico durante el último medio siglo de la historia de España. En nuestro caso decidimos acometer, como en proyectos previos, las comedias del periodo –el correspondiente a los primeros gobiernos socialistas–, convencidos del peso ideológico de un género que puede suponer un reflejo –deformado o no– del momento que lo ve nacer, un constructor de mensajes de primer orden o incluso, revelar *avant la lettre* determinadas tendencias en la sociedad.

Para ello, elegimos las películas más exitosas del arco temporal dado, calificadas como comedias por las distintas bases de datos institucionales y en su registro en Filmoteca Nacional, y seleccionamos aquellas que, como indicador fiable y mensurable de popularidad, habían superado el medio millón de espectadores en salas comerciales<sup>1</sup>. Quedaron pues 46 filmes como muestra abordada.

## 2. Contexto cinematográfico e histórico

Lo teníamos todo para ser felices, para que esos años fueran dorados en el género de la comedia. La ausencia de censura ya contaba en 1982 con cinco años efectivos<sup>2</sup> y, tras unos primeros balbuceos a veces un tanto infantiles, la madurez de la libertad inauguraba opciones esperanzadoras. La presencia de cineastas como Berlanga o Saura, además de la hornada de directores que conformaron la difusa comedia madrileña, hacía presagiar que este género viviría una época de complicidad con el espectador patrio. Podrían haber sido los mejores años, sin embargo ni la acogida del público fue en aumento ni la calidad alcanzó cotas llamativas. Como prueba de ello, las políticas cinematográficas, reificadas en dos grandes decretos (los conocidos como 'Ley Miró' y 'decreto Semprún'), no consiguieron reflotar la asistencia en salas, mientras que el salto de calidad que pretendía el primero no cristalizó. Además, esas políticas fueron atemperándose ideológicamente, en una deriva hacia el centro en paralelo a las políticas socialistas.

Tras la victoria del PSOE en 1982, no sólo se abrían quince años de gobiernos socialistas sino que, según los historiadores (Pere Ysàs, 2011), también se cerraba la Transición. Las amplias mayorías que obtuvo Felipe González como líder del partido permitieron a este actuar sin demasiadas limitaciones, salvo al final del periodo, y acometer los cambios sociales prometidos, la instauración del Estado de bienestar, la solidificación de la democracia y el mayor protagonismo de España en la escena internacional, hechos estos que interesan especialmente al presente estudio.

Como acontecimientos relevantes y manifestaciones de lo anterior, señalaremos algunos de los más descolantes: la entrada de España en la OTAN (repliegue del PSOE incluido); la reforma de la educación y la sanidad, para hacer gratuita la enseñanza obligatoria y extender a toda la población la asistencia médica, entre otras mejoras; la despenalización del aborto bajo el sistema de supuestos y la traumática y a veces poco mencionada reconversión industrial. Pero no todo fueron rupturas, pues en continuidad con políticas previas, los regímenes autonómicos, la política antiterrorista y especialmente las políticas económicas se mantuvieron sin grandes cambios en la orientación (Núñez Seixas, 2007: 205).

La inicial debilidad de la derecha, que fue rearmándose paulatinamente, el conflicto con los sindicatos, que encontraba su mayor cota con la Huelga General en diciembre de 1988, las disensiones internas dentro del PSOE, plasmadas en la escisión entre renovadores y guerristas, asuntos tan turbios como los GAL y los escándalos de corrupción, fueron minando la hegemonía socialista hasta que en 1996 el Partido Popular se hacía con el poder, finiquitando tres lustros de gobiernos del PSOE cuyo balance completa Tusell:

Lo más curioso es que las políticas seguidas supusieron, en la mayor parte de los casos, una continuidad esencial respecto a las de UCD, en contra de lo que se pudiera pensar en un principio. Le corresponde pues, plenamente, a esta etapa ese carácter de 'consolidación' de la democracia que se le ha atribuido. El capital político hizo cometer errores a los socialistas, pero también les permitió hacer la reforma militar que quizás había sido imposible hasta el momento. Además, convirtieron en una realidad el Estado de las autonomías (2010: 386).

Todas esas transformaciones llevan a Pereira Castañares a enumerar algunas características de la sociedad española, para posteriormente observar si tienen reflejo en las películas:

También desde 1982, asistiremos a un continuo proceso de cambio social como hasta entonces no se había conocido desde 1975. De forma general, se puede definir a esta nueva sociedad como más urbana, tolerante, rica, moderna, educada, más universitaria, igualitaria, consumista y secularizada (2017: 21).

## 3. Marco teórico

Partimos de la solvencia de las comedias como vehículo ideológico de primer orden, al margen de la calidad de las obras. Históricamente, ha habido una tendencia por parte de los estudiosos a centrarse en aquellas obras cómicas de entidad, ladeando a veces aquellas que no cumplen con algunos parámetros narrativo-estéticos, que son criticadas por subgenéricas (VV.AA., 1974) sin profundizar lo suficiente en su carácter de palimpsesto o en su capacidad para contener ciertos significados. Eso ocurrió con el cine popular tardofranquista y con las comedias de la Transición, a propósito de las cuales, Umbral (1992) fue de los primeros en entenderlo:

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 solo trataban de hacer costumbrismo porque, claro, en el costumbrismo queda un documento social (Recio: 30).

En años recientes, Pérez Morán y Huerta Florianó (2014; 2017) han tratado de probar esta aseveración, apoyándose en autores que llevaban años proponiendo, antes que ellos, el poder ideológico de este tipo de filmes

<sup>1</sup> Según datos del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA).

<sup>2</sup> La censura no será abolida oficialmente hasta 1977 y mediante el Decreto Ley 3071 de 11 de noviembre, si bien venía observándose un evidente relajamiento de la maquinaria censora desde el tardofranquismo.

(Crumbaugh, 2002, Jordan, 2003) y durante el último lustro otros estudiosos han seguido roturando este camino: Murray (2022) lo plantea desde producciones específicas de Mariano Ozores, Triana Toribio (2004) realiza brillantes disecciones de cineastas como Santiago Segura, Ardanaz (2018) se centra especialmente en la perspectiva de género y Gascón-Vera *et al* (2024) derrotan hacia lo regional, detectando un llamativo vacío.

Ahora, además, cruzamos estos precedentes con las palabras de De Miguel (1975), que Guerra Gómez (2012) rescata, aludiendo al término “franquismo sociológico”, acuñado por el sociólogo para referirse a la pervivencia de aspectos sociales del franquismo en las etapas posteriores a la muerte del dictador, hecho este que servirá para verificar su correspondencia en el cine posterior a 1982, y cuya deriva se entiende mejor a tenor de esa afirmación.

Por lo que respecta a las aproximaciones a este tipo de cine, Monterde –que indica la comedia y el *thriller* como los dos géneros más relevantes del posfranquismo, comprendiendo los primeros gobiernos socialistas– ya apunta “el interés ‘sociológico’ de las subcomedias del último franquismo” (1993: 131) y señala “la comedia ‘militante’ de derechas”, que “ilustra las sucesivas fases de degradación intelectual y fílmica de algunos realizadores y de su público más entusiasta. Sin embargo, coyuntural como siempre, ofrece un curioso y oblicuo catálogo de las circunstancias centrales del periodo de la Transición y primeros tiempos del socialismo gobernante, bien desde una perspectiva directamente política, bien abordando algunos de los temas que afloraban en aquella cambiante sociedad” (1993: 132).

Pero, aparte de cierta atención, menudean las críticas más que los análisis extensos de estos filmes. Hidalgo, por ejemplo, habla de las producciones de Ozores como “un tipo de comedia mostrencamente satírica de la actualidad española, con incesantes bromas de baja estofa sobre temas, hechos y personajes de la política nacional que implican a menudo una actitud opuesta o, al menos, cínica respecto a los valores democráticos” (1987: 166). Por su parte, Rimbau, que designa también la comedia como género paradigmático del periodo junto al histórico o con base literaria (1995: 435), abre el tema de la correspondencia de estos filmes con las políticas cinematográficas, cuando afirma que “pese al ataque frontal que el decreto Miró supuso para este tipo de cine, la comedia oportunista y chabacana, en la que se ha atrincherado la derecha para ejercer una sistemática crítica del gobierno socialista y las instituciones democráticas, mantuvo una cierta actividad en torno a la figura del realizador Mariano Ozores” (1995: 436), correlación que también apuntan Rodríguez y Gómez (1997: 205) y que revela que si bien este tipo de comedias iba decreciendo en términos cuantitativos, su resistencia a desaparecer fue feroz, incluso a pesar de la incursión del vídeo doméstico, que supuso para ellas otro rival (Monterde y Rimbau insisten en ello). Es el momento de entrar en la clasificación, haciendo énfasis en la primera categoría, por haber sido menos abordada.

#### 4. Clasificación

Título	Director	Año	Espectadores
			
<b>PELÍCULAS DE OTRA ÉPOCA</b>			
<i>Aquí huele a muerto... (¡Pues yo no he sido!) Cristóbal Colón, de oficio... descubridor</i>	Álvaro Sáenz de Heredia	1990	1.479.256
<i>Yo soy esa</i>	Mariano Ozores	1982	1.412.893
	Luis Sanz	1990	1.382.268
<i>El robo de la joya</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 Parchis (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

PELÍCULAS DE ÉPOCA			
<i>La vaquilla</i>	Luis García Berlanga	1985	1.907.140
<i>Belle Époque</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 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

Elaboración propia.

Proponemos así una categorización de las 46 comedias más vistas en el periodo, a través de tres clases y una posterior caracterización de ellas, estableciendo a su vez cuatro elementos interpretables dentro de cada una: analizaremos si esas comedias tienen o no una adscripción subgenérica (lo que nos permitirá tender puentes con el cine anterior), estudiaremos la narrativa y la puesta en escena de los distintos relatos, las menciones a la situación política del momento de su estreno y afrontaremos la visión de género de esas obras como piedras de toque de la visión social.

#### 4.1. Comedias de otra época

Con esta categoría nos referimos a aquellas comedias del periodo con un manifiesto poso nostálgico, que fueron dirigidas por cineastas que habían labrado su carrera durante el franquismo o el tardofranquismo, y que suponen la mayoría: 24 de 46. Representantes de lo que imprecisamente se llamó ‘españolada’, el éxito de estas películas se aprovecha de la inercia de ese cine del pasado –extraordinariamente popular y rentable en términos de taquilla–, si bien su acogida va menguando hasta casi desaparecer al iniciar los noventa, con ciertas excepciones, como los tres filmes dirigidos por Álvaro Sáenz de Heredia y protagonizados por sendas parejas de cómicos, muy célebres por entonces. Nos referimos a *El robobo de la joya* (1991, 1.357.527 de espectadores en salas) y *Aquí huele a muerto... (¡Pues yo no he sido!)* (1990, 1.479.256), que aprovechaban el tirón del dúo Martes y Trece; y *Aquí llega Condemor, el pecador de la pradera* (1996, 581.904), que hacía lo propio con Chiquito de la Calzada.<sup>3</sup>

Por el contrario, Mariano Ozores, que había hecho fortuna años atrás hasta encabezar la lista de estrenos más taquilleros dentro de este tipo de producciones, cuenta con hasta seis películas en el periodo, que convocan cada una más de medio millón de espectadores, aunque están concentradas en los tres primeros años, con una sola excepción: lejos de los éxitos de antaño –*Los bingueros* (1979) tuvo más de un millón y medio de espectadores, *Operación Cabaretera* (1967) más de dos millones y *Cuarenta grados a la sombra* (1967) casi otros dos–, sus filmes son *Cristóbal Colón, de oficio... descubridor* (1982, 1.412.893), *El hijo del cura* (1982, 1.167.901), *Agítese antes de usarla* (1983, 1.005.682), *El currante* (1983, 685.023), *La Lola nos lleva al huerto* (1984, 698.197), *Al este del oeste* (1984, 592.382) y la mencionada excepción cronológica, *Disparate nacional* (1990, 534.759), la cual manifiesta tanto que la aceptación del público a su filmografía es decreciente –Sánchez Noriega (2017: 80)– como que sus temáticas reaccionarias, el machismo inherente, el gusto por el destape y las narraciones sin muchas complicaciones se mantienen a lo largo de los años.

Francisco Lara Polop y Manuel Summers, después de unos inicios muy estimables, derrotaron hacia la comedia popular y en este periodo el primero cuenta con *Le llamaban J.R.* (1982, 834.861) y el segundo emerge por partida doble gracias al éxito de su hijo, que por entonces encabezaba el grupo musical Hombres G,

<sup>3</sup> Monterde (1993) habla de este fenómeno, que denomina “parasitismo televisivo”, y que se da cuando el cine se aprovecha de la fama de ciertos personajes de la pequeña pantalla para obtener éxito en las salas con largometrajes, las más de las veces, de dudosa calidad.

formación que protagonizó *Sufre mamón* (1987, 1.059.128) y *Suéltate el pelo* (1988, 815.236); y además dirigió *La biblia en pasta* (1984, 928.280).

Dos veces aparece Antonio del Real, con *Buscando a Perico* (1982, 506.738) y *¡Por fin solos!* (1994, 634.469), mientras que con un largometraje se cuentan cineastas ya conocidos por sus comedias tardofranquistas como Juan Bosch con *Caray con el divorcio* (1982, 788.701), Ramón Fernández con *El gran mogollón* (1982, 517.593) o realizadores de cierta valía autorial pero de los que menudean producciones más alimenticias, caso de Javier Aguirre y *Las locuras de Parchís (La tercera guerra de los niños)* (1982, 552.931), quien ya había dirigido antes a este grupo, y Tomás Aznar, que como testamento cinematográfico deja *Playboy en paro* (1984, 545.420).

Los únicos que no cuentan con una carrera anterior son Luis Sanz, Carlos Suárez y Manel Esteban, lo que sitúa a sus obras en una frontera un tanto líquida *a priori*. Sin embargo, el cariz nostálgico de las tribulaciones de la tonadillera Isabel Pantoja en *Yo soy esa* (1990, 1.382.268), y la ideología y el diseño de personajes de *Makinavaja, el último choriso* (1992, 644.964) e *Historias de la puta mili* (1994, 570.117), hace, como demostraremos, plausible su inclusión. El cierre, por último, encuentra una película cuyos rasgos formales, narrativos e interpretativos, como se verá, coinciden en su mayoría con este tipo de cine y permiten una inclusión sin duda cuestionable: hablamos de *Moros y cristianos* (1987, 605.106), de un Luis García Berlanga que ya había pasado su momento de mayor brillo.

Dentro de este grupo de comedias hay muchas con un carácter subgenérico (9 de 24), lo que se explica por el matiz paródico de las mismas y su consciente asunción de inferioridad –consecuencia de sus escasas pretensiones artísticas–. Así, las dos protagonizadas por Martes y Trece pertenecen, respectivamente, al subgénero de atracos y al terror hispánico (Cancio, 2015), mientras que Mariano Ozores rueda un *western* (*Al este del oeste*) y un filme histórico (*Cristóbal Colón, de oficio... descubridor*), subgénero que comparte con *La biblia en pasta*. La comedia musical aparece en *Las locuras de Parchís (La tercera guerra de los niños)* y en las dos protagonizadas por el grupo Hombres G. En ese trío la fórmula es precisa: la película no deja de ser una excusa para el lucimiento de los ‘músicos’ y la trama argumental es esquelética... Solo la sucesión de números musicales plantea cierta trabazón, habida cuenta de las casualidades, sonoras inverosimilitudes (tanto Parchís como los Hombres G se convierten en rescatadores o en investigadores de envergadura sin la más mínima justificación, teniendo el disfraz como constante). Por último, *Historias de la puta mili* se adscribe al subgénero de comedia bélica y sigue unos parámetros bastante similares, parodiando las grandes películas de guerra de forma inverosímil, como delata ese final en el que un batallón de tarados destruye el edificio de la OTAN.

Y es que el descuido en los relatos es habitual en estas cintas que son más una acumulación de escenas inconexas (*Makinavaja, el último choriso* como epitome) que unas piezas con tramas construidas, y cuando estas lo están, es de una manera no causal y saltándose cualquier tipo de estructura trabajada, más allá de la del enredo: en *El currante*, un pobre se hace pasar por rico, al igual que en *Playboy en paro* –filme que solidifica el conflicto ricos/pobres, recurrente en estos largometrajes, como demuestra que la gran mayoría de ellos pivoten en torno a él–, en *La Lola nos lleva al huerto*, una mujer engaña a dos hombres haciéndoles creer que son los padres de su hijo, y en *Suéltate el pelo*, David Summers, interpretándose a sí mismo, debe evitar el chantaje de un fotógrafo convirtiéndose en todo un investigador.

En paralelo, la escasez de medios y la exigua preocupación estética más allá de los resultados en taquilla llevan a una puesta en escena sencilla, con muchos interiores y ninguna complicación escénica, poca iluminación por zonas y una serie de actores como constantes interpretativas. Así, los relatos y sus formas no distan mucho del cine de barrio tardofranquista (Pérez Morán y Huerta Floriano, 2012), en el que ya veíamos a los actores que marcaron una época y que aquí siguen apareciendo: Andrés Pajares, Fernando Esteso, Antonio Ozores o José Sazatornil, y los secundarios Tomás Zori, Florinda Chico, Juanito Navarro, Rafaela Aparicio o Antonio Garisa, entre otras muchas presencias reiteradas que también intervienen en *Moros y cristianos*: José Luis López Vázquez, Andrés Pajares y Agustín González se elevan como baluartes del cine pretérito y sus desventuras se desarrollan mediante unas casualidades que bien merecen ser incluidas aquí.

En cuanto al contenido, este viene marcado por cierta melancolía y alusiones permanentes a la nueva situación política. Si *El gran mogollón* es la comedia con más menciones políticas del país (una crónica contrafactual<sup>4</sup> de la improbable victoria de los ecologistas en las elecciones generales, vehículo para el lucimiento de Pedro Ruiz y sus capacidades de imitación, encarnando hasta a 20 personajes), los largometrajes de esta categoría exhiben una obsesión por las alusiones a los políticos y a la democracia como sistema, que no suelen salir bien parados, algo que ejemplifica también *Disparate nacional*, todo un filme de tesis a cargo de Mariano Ozores en torno a las prácticas corruptas de los políticos en democracia. En cuanto a las menciones aisladas, destacan las cinco películas en que se alude a Manuel Fraga, las cinco en que se cita a Alfonso Guerra o las tres en que se hace algún chiste con Landelino Lavilla.

Es habitual además que se formen dos bandos entre personajes de Alianza Popular y el Partido Socialista o el Partido Comunista, algo que ocurre en *El hijo del cura* (en una dialéctica que remite, por la subtrama amorosa, a los Montescos y los Capuletos), en *Le llamaban J.R.*, con el enfrentamiento entre el bondadoso marqués de derechas y el pérfido potentado socialista, y por supuesto en las mencionadas *El gran mogollón* y *Disparate nacional*.

<sup>4</sup> La película, estrenada el mismo día de las elecciones generales de 1982, es una de las pocas adaptaciones literarias en esta primera categoría, basada en el libro de Andrés Madrid *Ayer España enrojeció*. Para establecer un análogo superior, sugerimos la lectura de *Historia virtual de España (1870-2004)*, una brillante crónica contrafactual donde varios autores elucubran en torno a lo que hubiera sido de España si algunos hechos no hubieran sido como fueron.

Inciendiando en ello, sobre los personajes de izquierdas se suceden las críticas, como en *El hijo del cura* (“Hay gente de izquierdas que siguen sin comprender lo que es la libertad”), en el patibulario marido de *La Lola nos lleva al huerto*, que se dice socialista pero ordena a su esposa que se vaya “al hogar conyugal y a cocinar, que es lo tuyo”; en *Agítese antes de usarla*, con el diputado del mismo partido al que mortifican sin compasión hasta acabar arrojándolo por un barranco; o en *Buscando a Perico*, donde el protagonista ataca a su cuñado al grito de “y la culpa de todo la tenéis vosotros los progres, que estáis todos equivocados. Mano dura y un hombre que sepa mandar, eso es lo que este país necesita”.

En clave alegórica, *Al este del oeste* supone, en una actualizada convención genérica del *western*, una metáfora sobre el deficiente funcionamiento de los mecanismos gubernamentales, presentando a esas instancias como paradigma de la inutilidad. *Cristóbal Colón, de oficio... descubridor*, de modo más explícito aunque también valiéndose de la máscara de la época, muestra a unos Reyes Católicos arruinados por la Seguridad Social y las autonomías, enarbolando el orgullo nacional por boca de uno de los secundarios: “En España no hay más que guerras, y como las ganamos todas, se vician, y quieren más”. Patriotismo que comparte con *El currante* (“Yo es que soy muy español, lo reconozco”) entre otras. No deja de ser curioso que, en paralelo al descenso en la taquilla de estas películas, las menciones políticas van disminuyendo a medida que se acerca 1996, también a causa de lo que se ha dado en llamar la “consolidación democrática” (Tusell, 2010: 386).

Por último, la constante en estos filmes es el protagonismo masculino, pues 22 de los 24 cuentan con ellos, exceptuando la coral *Las locuras de Parchís (la tercera guerra de los niños)*, que exhibe cinco protagonistas, pero el peso es a favor de los chicos, ya que ellos son tres. La única excepción real es *Yo soy esa*, donde el doble personaje interpretado por Isabel Pantoja no solo es la protagonista sino que además es el motor de la acción... Lástima que al final renuncie a su carrera por amor y que sus dos papeles (el que interpreta en la película y en el filme que aparece dentro de esa película) acaben supeditados al macho de turno, en ambos casos encarnados por José Coronado. En el resto de producciones, todos los personajes principales son hombres, si bien el protagonista único de periodos anteriores (que agoniza desde la Transición, como un sugerente reflejo de la muerte de ese dictador que rigió los destinos de España durante 40 años) cede ante los 12 títulos con un único protagonista, los siete en los que domina la coralidad y los cinco en que lo hacen parejas de protagonistas.

## 4.2. Comedias de época

Ocho de las 46 obras se ambientan en un pasado lejano, lo cual puede verse, a tenor de la orientación de los cineastas, como el modo de revisar una historia reciente que hasta pocos años antes era difícil, cuando no imposible, de narrar libremente. Antes de ello, hay que hacer dos precisiones. La primera es que ya en la categoría previa había películas de época –cinco: *Aquí llega Condemor, el pecador de la pradera, La biblia en pasta, Al este del oeste, Cristóbal Colón, de oficio... descubridor* y *Aquí huele a muerto (¡Pues yo no he sido!)*–, pero en ninguna hay una intención de revisar, como mucho de loar las virtudes del Régimen previo o criticar la deriva democrática. En segundo lugar hay una obra, *El bosque animado* (José Luis Cuerda, 1987, 694.019), que se sitúa en el mundo de fantasía esbozado por la novela de Wenceslao Fernández Flórez. Esa abstracción, no obstante, sí tiene cierto afán revisionista.

Debemos mencionar a los realizadores por su variedad y por su adscripción ideológica, que son el anverso de los citados en la primera clase y condiciona la categoría. El resistente y crítico Carlos Saura rueda *¡Ay, Carmela!* (1990, 907.217), protagonizada curiosamente por uno de los representantes de la comedia popular, Andrés Pajares. También en la Guerra Civil se ambienta *La vaquilla* (Luis García Berlanga, 1985, 1.907.140) y antes y después de la contienda transcurren *Belle Époque* (Fernando Trueba, 1992, 1.818.267), *El año de las luces* (Fernando Trueba, 1986, 754.057) y *La corte del faraón* (José Luis García Sánchez, 1985, 889.023), confirmando el tópico de la abundancia de títulos en torno al conflicto nacional más importante del siglo XX. Dos películas más engrosan esta lista: *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1996, 975.689) y *El rey pasmado* (Imanol Uribe, 1991, 663.273), ambientadas en el mismo siglo, el XVII.

No hay aquí una identificación subgenérica tan decidida como en el caso anterior –lo que indica que no hay asunción de inferioridad–, aunque lo bélico cobra relevancia en dos filmes (*La vaquilla* y *¡Ay, Carmela!*, en esta última de manera más desdibujada), por los motivos antes apuntados. Igualmente, nada tiene que ver la trabazón argumental de estas con respecto a la primera categoría, pues aquí, por la valía y solvencia creativa de sus responsables y por no mirar solo a la taquilla, estos largometrajes se construyen desde el cuidado narrativo y de la puesta en escena, como demuestran las esmeradas ambientaciones y la nómina de cineastas que ruedan una película de época en este periodo: Carlos Saura, Fernando Trueba, Pilar Miró, Luis García Berlanga, Imanol Uribe, José Luis García Sánchez y, con los matices señalados, José Luis Cuerda. Todos se cuentan entre los grandes realizadores del cine español. Además, lo anterior encuentra ciertos paralelismos con la maniobra que TVE llevó a cabo en 1979, cuando se comprometió a invertir 1.300 millones en seriales o películas para televisión, dando preferencia a los proyectos basados en grandes obras de la literatura española, hecho este que se prolongaría en el tiempo (Hopewell, 1989: 395) y que de modo indirecto explica que la única preocupación no fueran los rendimientos en taquilla, como ocurría en la primera categoría.

Ya hemos apuntado el afán revisionista de estos largometrajes, que sin embargo mantienen una óptica simbólica decreciente, aumentando la explicitud cuanto más cercano está el discurso a la Guerra Civil (las citadas *¡Ay, Carmela!* o *La vaquilla*) y jugando más con la alegoría a medida que se distancian cronológicamente de ella (*El rey pasmado* o *El perro del hortelano*) si bien la ideología de sus directores, sin excepción, conlleva que haya una actitud crítica dentro del tono de comedia. Saura traza una tragicomedia de amargos

tintes con un final triste, al igual que ocurre en *La vaquilla* –y ese *buñueliano* plano del animal que da título al filme siendo devorado por los buitres– o en *El año de las luces*, cierres que suponen una interesante derivación genérica que elude el clásico final feliz. Por supuesto, las menciones concretas al momento están ausentes siempre, al situar la acción en tiempos pretéritos (los anacronismos de este tipo sí se los permiten las comedias de otra época), aunque se repite en ellas la formación de los dos bandos mencionados en la primera categoría, que aquí será entre nacionales y republicanos, como ocurre tanto en *El año de las luces* como en *¡Ay, Carmela!*, *Belle Époque* y *La corte del faraón*.

También son claras las diferencias en cuanto al protagonismo y al diseño de los personajes femeninos con respecto a las comedias de otra época. Frente a la absoluta hegemonía masculina de aquellas, aquí encontramos mujeres encabezando los repartos, ya sea la Carmela en el filme de Saura, la Diana de *El perro del hortelano*, a quien alude el título, o las cuatro de *Belle Époque*. En estas tres películas, ellas son el motor de la acción, algo similar a lo que ocurre, en menor medida, en *La corte del faraón*. Así, casi la mitad de estas obras tienen al menos a un personaje femenino protagónico, con la diferencia esencial, además, de que –en el resto de los largometrajes– solo en dos casos el protagonismo masculino es único (Manolo en *El año de las luces* y Felipe IV en *El rey pasmado*), pues en *La vaquilla* y en *El bosque animado* rige la coralidad. Las comedias de época marcan sus diferencias genéricas de modo frontal con las anteriores.

Por lo que respecta a los actores, encontramos a algunos de la vieja guardia aunque en registros muy diferentes, como Andrés Pajares en *¡Ay, Carmela!* o Alfredo Landa en *El bosque animado*. Pero la mayoría de intérpretes principales pertenece a la nueva generación (Jorge Sanz, Gabino Diego, Antonio Banderas, Ariadna Gil o Ana Belén), constatando en los secundarios, sin embargo, una cierta tendencia continuista con el cine precedente.

Y esa deriva, por incómoda que resulte esta afirmación, a veces se cuela por algunos intersticios, como si se tratase de ademanes inconscientes: En *El año de las luces*, Manolo se fascina con María Jesús y se pasa el día observándola; pues bien, los planos, la escala de los mismos y los movimientos de cámara remiten sin disimulo a la mirada del *voyeur* tan habitual en el cine tardofranquista, y son análogos, aunque mejor compensados sin duda, que los de las comedias de otra época. No es un ejemplo aislado del uso de estos recursos para cosificar a la mujer. Que todas las féminas en *La vaquilla* sean o bien putas o madres abnegadas o amantes volubles, que en *La corte del faraón* menudeen los azotes a las actrices y los comentarios despreciativos o que en *Belle Époque* Fernando termine quedándose con la más modosita de las cuatro –amén de varios planos igualmente cosificadores de la mujer como objeto sexual– evidencian una inercia causada por cuarenta años de represión<sup>5</sup>.

### 4.3. Comedias de la nueva época

La comedia madrileña, sus cineastas más representativos y sus sucesores naturales componen esta tercera clasificación en torno a largometrajes coetáneos y urbanitas, a caballo en abundancia de títulos (14) entre la primera y la segunda. De entre los primeros destaca Fernando Trueba, que ya aparecía en las comedias de época y que aquí lo hace con dos producciones tan lejanas en el tiempo como en su fisonomía, *Sé infiel y no mires con quién* (1985, 1.218.677) y *Two Much* (1996, 2.141.868). Pedro Almodóvar firma tres cintas de más de un millón de espectadores, sin embargo la recaudación es decreciente: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988, 3.347.636), *Tacones lejanos* (1991, 2.072.921) y *Kika* (1993, 1.037.808), mientras que con una sola obra intervienen los también integrantes de la comedia madrileña Emilio Martínez Lázaro con *Los peores años de nuestra vida* (1994, 723.677) y Fernando Colomo con *La vida alegre* (1987, 826.788), además de Ana Belén, en su primera y hasta la fecha única película tras la cámara: *Cómo ser mujer y no morir en el intento* (1991, 689.779).

Pero será el sucesor de esta camada de directores poco afectos a corrientes conservadoras quien encabece el número de presencias, con producciones de similares características. De las catorce películas de esta clase, cinco están dirigidas por Manuel Gómez Pereira: *Salsa rosa* (1992, 580.629), *¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?* (1993, 721.947), *Todos los hombres sois iguales* (1994, 843.839), *Boca a boca* (1995, 763.548) y *El amor perjudica seriamente la salud* (1996, 1.057.491). Por último, incluimos aquí *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995, 1.416.785), pues comparte con los citados realizadores enclave espacial y ciertos paralelismos biográficos, si bien el tono de este filme se aleja un tanto de los anteriores.

Tampoco hay una adscripción subgenérica en esta categoría, al contrario que en la de otra época, conceptualizándose todos los largometrajes como comedias urbanas y contemporáneas, y la parodia se encuentra ausente, asumiendo una igualdad que se trasluce en los enredos elaborados y cuyos referentes se encuentran más cerca de la comedia clásica estadounidense, algo que podría hilarse con lo que señala Tusell sobre ese momento: “las nuevas generaciones se caracterizan, en general, por el cosmopolitismo, en cualquiera de los campos creativos de los que se trate” (2010: 392). Ello es patente en las películas de Trueba (Ernst Lubitsch en *Sé infiel y no mires con quién* y Billy Wilder en *Two Much*) y en las de Gómez Pereira, donde Howard Hawks late bajo casi todas las cintas, propiciando un mimo narrativo que tan solo se muestra débil en sus inicios (*Salsa rosa* juega de forma un tanto pueril con las casualidades y la construcción de personajes). La puesta en escena, por otro lado, recupera la apariencia cinematográfica que había perdido el cine subgenérico precedente, y los mayores medios de producción conllevan una factura impecable, propuestas que tratan de distanciarse de la ‘españolada’ y forjar un nuevo concepto de comedia ‘a la española’, con el

<sup>5</sup> A mayor abundamiento, sugerimos la lectura del capítulo que al filme de Trueba dedica Colmeiro en su libro *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad* (2005: 195–204).

caso particular de Almodóvar, *rara avis* en esta clasificación por varios motivos: la ruptura de tabúes, el cuidado formal, el esmero en las composiciones y el diseño de los personajes, sobre el que luego volveremos.

Antes de ello, abordemos el discurso político o las alusiones de tal cariz, que aquí son aisladas, al contrario que en el cine al que este sirve de espejo. Y es que sorprende que las comedias de la nueva época se distancien conscientemente de la realidad política del país, perfilándose como piezas ligeras sin pretensiones. Es más, y en una evolución proporcional a las de la primera categoría, este grupo de obras va teniendo una relevancia popular mayor según nos acerquemos al segundo tramo del periodo, lo que puede explicarse por lo siguiente: las primeras eran más 'políticas' –aunque desde posiciones reaccionarias– mientras que estas se muestran más asépticas, cuando se supone que deberían haber sido la punta de lanza no solo creativa (Herederó, 1991) sino también del reflejo de la realidad (Quintana, 2001). Es como si la desideologización fuese en aumento, atemperándose el espíritu crítico con el paso de los años... algo que tiene una correlación con el devenir del Partido Socialista y su deriva hacia el centro, en cuanto a políticas adoptadas, que González (2004) explica a tenor del cambio en la base del electorado del PSOE.

A modo de prueba, llama la atención que un largometraje como *El amor perjudica seriamente la salud*, que pretende ser una crónica de su época a través de los "guadianescos" amoríos de los protagonistas (Galán, 2003), se quede en episodios concretos como la visita de los Beatles a España en 1965, una audiencia de Pablo VI, una fugaz aparición de Carmen Polo u otra del rey Juan Carlos, usando las mismas como borroso telón de fondo para las desventuras de la pareja de amantes. De igual modo, Almodóvar menciona el terrorismo como tema aislado en este periodo –también lo hace de pasada *Suéltate el pelo*– y en *Two Much* se destaca que el padre de Artie y sus amigos fueron brigadistas... Poco más en catorce filmes que eluden la situación política del país, en consonancia con el paulatino "abandono del compromiso sociopolítico" por parte de la sociedad (Tusell, 2010: 393).

Los mensajes ideológicos llegan también a través del perfil de los personajes centrales. Encontramos seis ejemplos (*Sé infiel y no mires con quién* y las cinco de Gómez Pereira) en las que el protagonismo es compartido entre ambos sexos, cuatro donde el hombre es protagonista (*La vida alegre*, *Two Much*, *El día de la bestia* y *Los peores años de nuestra vida*) y otros tantos ejemplos (los únicos de las 46 películas) en que es la mujer. Hablamos de los tres largometrajes de Almodóvar y de *Cómo ser mujer y no morir en el intento*, lo que descubre dos elementos de los que esta clase es paradigma: la muerte del protagonista único, ya apuntado en las dos anteriores, y la emergencia de la fémina como personaje central y motor de la acción, pero de modo aún muy limitado.

Sin duda en estas obras es más favorable la imagen femenina, aunque no se pueda obviar el hecho de que solo una está dirigida por una mujer, algo que también ocurre en las comedias de época, sumando tan solo dos de las 46 (Pilar Miró y Ana Belén). Las rutinas del pasado, también se evidencian, por ejemplo, en *El día de la bestia*, donde ellas son reducidas a sus encantos físicos (Mina y Susana) y a sus convicciones racistas (Rosario); en *¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?*, cuando él le cruza la cara a ella y esta se muestra supeditada siempre al macho 'golferas'; en *Todos los hombres sois iguales*, pues el espectador se ve identificado con los tres héroes, unos machistas sin tapujos; o en *Two Much* y el poco favorecedor retrato de la idiota y voluble Betty. A pesar de ello, donde realmente se nota la liberación de la mujer es en el cine de Almodóvar, pues el deficiente dibujo de los personajes masculinos fuerza, por descarte, la identificación del espectador con unas heroínas que pronuncian frases inconcebibles unos años atrás, como esa de Kika en la que asegura que "Yo con que tengan buen fondo y buen rabo, me enamoro".

Para terminar, también en la presencia de los actores se nota el cambio, con caras nuevas como Juanjo Puigcorbé, Antonio Banderas, Verónica Forqué, Victoria Abril, Jorge Sanz o Gabino Diego, que ya aparecían en las comedias de época y que generan un relevo de los intérpretes de la vieja guardia.

## 5. Resultados a tenor de los números

Un repaso por las cifras más significativas apuntala nuestras afirmaciones, desvela aspectos interesantes y pone en medida la distinta resonancia de cada una de las categorías. En cuanto a la primera, las comedias de otra época suponen el 52,2% del total (24 de 46), superando la mayoría absoluta, y cuentan con un muy estimable acumulado de espectadores de 19.901.149, una media de 829.222 por película y se marca un mínimo de 506.738 (*Buscando a Perico*) y un máximo de 1.479.256 (*Cristóbal Colón, de oficio... descubridor*).

Las segundas en asistencia son las comedias de la nueva época, que a pesar de significar un menor 30,4% (14 de 46), acumulan 17.443.393 de espectadores, una media superior, de 1.245.956 por filme, un mínimo de 580.629 (*Salsa rosa*) y un máximo de 3.347.636 (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*). En tercer lugar, de las comedias de época hay ocho de 46 (17,4%), con un acumulado de espectadores de 8.608.685, una media de 1.076.085, un mínimo de 663.273 (*El rey pasmado*) y un máximo de 1.907.140 (*La vaquilla*).

El total arroja la cantidad de 45.953.227 de espectadores, de los cuales el 43,3% corresponde con las comedias de otra época, seguido del 38% por las de la nueva época, lo que evidencia que, con menos películas, estas casi alcanzan a las más numerosas. Ello revela que el público de las primeras es más fiel y el de las segundas más mayoritario. También se puede aventurar por el cruce ideológico que los espectadores de las primeras podrían tener una edad superior y el de las comedias de la nueva época ser más jóvenes. Por lo que respecta a las comedias de época, suponen un 18,7% del total de espectadores.

*Mujeres al borde de un ataque de nervios* es la comedia más exitosa del periodo con casi cuatro millones de espectadores. De hecho, solo Almodóvar convocó en salas 6.458.365 de espectadores con tres comedias –en lo que a la muestra elegida se refiere, por lo que estos términos no son absolutos sino relativos–, erigiéndose en el cineasta más exitoso de ese arco temporal, seguido por, curiosamente, Mariano Ozores

–su segundo puesto aún en estos años llama la atención–, quien atrajo 6.096.837 de espectadores gracias a sus siete largometrajes. Los siguen, en términos no proporcionales, Fernando Trueba con 5.178.812 en sus tres y Gómez Pereira con 3.967.454 en sus cinco. Por último, y en términos de proporción, hay que señalar que el total de espectadores del periodo en películas españolas es de 220.414.898 (Sánchez Noriega, 2017: 56), y estas comedias suponen 45.953.414 (20,8%).

## 6. Conclusiones

De esas cifras se puede concluir la mayor abundancia de obras de corte nostálgico, la mayor resonancia proporcional de las comedias de la nueva época, la relevancia notable de las de época y la concentración de títulos en manos de unos cuantos directores, los dos primeros de los cuales, muy indicativos por el contraste, son a) Pedro Almodóvar, representante de un cine en democracia, irreverente y que rompe muchos tabúes de la sociedad española, como la visibilidad de las distintas identidades de género o convertir a los personajes femeninos en motor de la acción (junto a filmes aislados y de tesis, caso de *Cómo ser mujer y no morir en el intento*); y b) Mariano Ozores, la antítesis del manchego, representante de un tiempo pasado, sin ninguna pretensión de autor, cuyo cine falocéntrico y conservador aún cosechaba, por difícil que pueda parecer, un notable éxito entre el público, que él se encargó sobradamente de airear (Ozores, 2002).

Aparte de las conclusiones numéricas, que simbolizan de algún modo dos Españas muy diferentes, este género del periodo, en lo que respecta a las comedias de los nuevos realizadores, adolece de carga crítica –a pesar de que, como hemos visto, renovaron el género en la estela de la comedia madrileña–, derrotando hacia el conformismo y el tono de comedia amable, desvestidas de mensajes explícitos –manifestando a su vez determinadas inercias– y alejándose de su precedente. Y mientras estos largometrajes, supuestamente destinados a roturar caminos más progresistas, se quedan en el camino, las comedias de otra época sí exhiben un posicionamiento político concreto, a pesar de que su relevancia es decreciente, al contrario de lo que ocurre con las películas de la nueva época. Algo parecido, por cierto, a lo que ocurría con las políticas del PSOE, que fueron perdiendo ese fuelle renovador que propició las primeras medidas en los ochenta. Así, la correlación entre la situación política y las comedias del periodo arroja estimulantes iridiscencias e incide en el debate planteado al inicio sobre el cine como determinante de tendencias.

Se advierte, como otras diferencias, la menor calidad de las primeras debido a la adscripción subgenérica y a su menor elaboración narrativo-estética, mientras que las comedias de la nueva época, aunque paulatinamente, dejan entrever la mayor presencia de mujeres en tanto personajes con profundidad, el pluralismo en el número de protagonistas y el aperturismo de una sociedad que tardó en transformarse tras la llegada de la Democracia. Pero la evolución fue demasiado lenta –además de que estas comedias ladearon temas sistemáticamente, como la mencionada reconversión industrial– y el cine nostálgico, vehículo ideológico este sí, ejercía su fuerza de modo decidido, ante la pasividad de las comedias de la nueva época, por lo que no se puede hablar aún de tiempos felices, sino más bien de una época de lento despertar, más continuista de lo que podría parecer y que, por ello y por todo lo afirmado a lo largo del artículo, son un reflejo indubitable de la sociedad del momento.

## 7. Referencias bibliográficas

- Ardanaz, Natalia (2018). *El cine del destape: un análisis histórico desde la perspectiva de género*. Universidad de Barcelona.
- Cancio, Rafael. (2015). “Los subgéneros cinematográficos del último franquismo y la Transición”, en *La Crítica, Revista de Reflexión Cinematográfica*, Febrero.
- Caparrós Lera, José María (1992). *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*, Barcelona: Anthropos.
- Colmeiro, José F. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona: Anthropos.
- Crumbaugh, Justin (2002). “‘Spain Is Different’: Touring Late-Francoist Cinema with Manolo Escobar”, en *Hispanic Research Journal*, 3 (3), p. 261-276.
- De Miguel, Amando (1975). *Sociología del Franquismo. Análisis ideológico de los ministros del Régimen*, Buenos Aires: Euros.
- Galán, Diego (2003). “Treinta años de un extraño amor”, en *El País* 7/03/2003. [https://elpais.com/diario/2003/03/07/cine/1046991604\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/03/07/cine/1046991604_850215.html)
- Gascón-Vera, Patricia; Zamora-Martínez, Patricia y Marta-Lazo, Carmen. (2024). “La comedia cinematográfica aragonesa contemporánea. Claves creativas de sus cineastas y productores/as”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, 82, p. 01-21. <https://www.doi.org/10.4185/rllcs-2024-2223>
- González, Juan Jesús (2004). “Las bases sociales de la política española”, en *RES*, 4, p. 119-142.
- Guerra Gómez, Amparo (2012). “El rostro amable de la represión. Comedia popular y *landismo* como imaginarios en el cine tardofranquista”, en Aróstegui, Julio; Marco, Jorge y Gómez Bravo, Gutmaro (eds.): *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/10/dossier.htm>
- Herederó, Carlos F. (1991). “El cine español de los años 80. Cineastas en la periferia”, en *Telos*, 26, p. 125-134.
- Hidalgo, Manuel (1987). “Cine español 1982-1986, Dentro y fuera de la ley”, En Llinás, Francisco (ed.): *4 años de cine español (1983-86)*, p. 150-173. Madrid: Festival Internacional de Cine de Madrid.
- Hopewell, John (1989). *El cine español después de Franco*, Madrid: El Arquero.

- Jordan, Barry (2003). "Revisiting the 'comedia sexy ibérica': *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1971)", en *International Journal of Iberian Studies*, 15 (3), p. 167-186.
- Murray, Michelle (2022) "Pure Comedy: The Racial Politics of Domestic Work in *¡Cómo está el servicio!* (Mariano Ozores, 1968)", en *Hispanic Research Journal*, 23 (1), pp. 105-121. <https://doi.org/10.1080/14682737.2022.2112466>
- Monterde, José Enrique (1993). *Veinte años de cine español (1973-1992)*, Barcelona: Paidós.
- Núñez Seixas, Xosé Manuel (Coord.) (2007). *España en Democracia (1975-2011)*, Barcelona: Planeta.
- Ozores, Mariano (2002). *Respetable público: Cómo hice casi cien películas*, Barcelona: Planeta.
- Pereira Castañares, Juan Carlos (2017). "Entre la Transición y la consolidación democrática. Los gobiernos del PSOE", en Sánchez Noriega, José Luis (ed.): *Trayectorias, ciclos y miradas del cine español (1982-1996)*, Barcelona: Laertes.
- Pérez Morán, Ernesto y Huerta Floriano, Miguel Ángel (2012). *El 'cine de barrio' tardofranquista*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Pérez Morán, Ernesto y Huerta Floriano, Miguel Ángel (2014). "La paradoja tardofranquista: aporías del celuloide en la última década predemocrática", en *Journal of Spanish Cultural Studies* 14 (3), p. 275-290. <https://doi.org/10.1080/14636204.2013.888268>
- Pérez Morán, Ernesto y Huerta Floriano, Miguel Ángel (2017). "Las comedias de Mariano Ozores, Andrés Pajares y Fernando Esteso: Cartografía cinematográfica de un país en transición", en *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 1, p. 245-264. <https://doi.org/10.1080/24741604.2017.1344037>
- Puigdomènech, Jordi (2007). *Treinta años de cine español en democracia (1977/2007)*, Madrid: Ediciones JC.
- Quintana, Ángel (2001). "El cine como realidad y el mundo como representación: algunos síntomas de los noventa", en *Archivos de la Filmoteca*, 39, p. 9-25.
- Recio, José Manuel (1992): *Alfredo Landa*, Barcelona: CILEH.
- Riambau, Esteve (1995). "El periodo socialista (1982-1995)", en *Historia del cine español*, p. 399-454. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez, Eduardo y Gómez, Concha (1997). El cine de la Democracia (1978-1995), en Gubern, Román (Coord.): *Un siglo de cine español*, p. 183-224. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- Sánchez Noriega, José Luis (ed.) (2017). *Trayectorias, ciclos y miradas del cine español (1982-1996)*, Barcelona: Laertes.
- Triana-Toribio, Nuria (2004). "Santiago Segura: Just When You Thought That Spanish Masculinities Were Getting Better", en *Hispanic Research Journal*, 5 (2), p. 147-156.
- Tusell, Javier (2010). *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*, Barcelona: Crítica.
- VV.AA. (1974). *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- Ysàs, Pere (2011). "Presentación", en *Ayer* 84 (4), p- 13-21.