

DE LA COMEDIA POPULAR TARDOFRANQUISTA A LA COMEDIA URBANA DE LA TRANSICIÓN: TRADICIÓN Y MODERNIDAD

Miguel Ángel Huerta Floriano*
Ernesto Pérez Morán**

* Universidad Pontificia de Salamanca, España. E-mail: mahuertafl@upsa.es

** Universidad de Medellín, Colombia. E-mail: eperezm@udem.edu.co

Recibido: 30 agosto 2014 / Revisado: 10 enero 2014 / Aceptado: 17 mayo 2014 / Publicado: 15 junio 2015

Resumen: Los últimos años del franquismo asistieron en el ámbito cinematográfico a un fenómeno popular de gran interés en su relación con el contexto social e ideológico: la proliferación de comedias basadas en la colisión entre tradición y modernidad. Poco después, y en plena Transición a la democracia, emergió un tipo de comedia urbana que plasmaba cambios sustanciales en los usos y costumbres. El presente trabajo propone un análisis de las principales estrategias de construcción dramáticas de esos dos modelos cómicos para sintetizar el discurso que formulan sobre las transformaciones sociales en una coyuntura histórica de cambio.

Palabras clave: Cine popular, Tardofranquismo, Transición, comedia, cine y sociedad.

Abstract: The last years of Francoism had in the film industry a popular phenomenon of great interest in its relation to the social and ideological context: the proliferation of comedies based on the collision between tradition and modernity. Shortly after, during the transition to democracy, a type of urban comedy appeared to represent decisive changes in customs. This paper proposes an analysis of the main strategies of dramatic construction used in these two kind of comedies in order to synthesize their point of view about social transformations in a historical moment of political change.

Keywords: Popular Cinema, Last Francoism, Transition, comedy, cinema and society.

INTRODUCCIÓN¹

En una significativa escena de *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966), el protagonista Agustín Valverde (Paco Martínez Soria) acaba retirando de la casa madrileña de su hijo un cuadro de Picasso y lo sustituye por un retrato de su difunta esposa. Don Agustín ejecuta con ese gesto un acto simbólico de triunfo tras haber llegado desde su pequeño pueblo hasta Madrid para solucionar los problemas familiares de su primogénito. El desenlace del filme supone el ensalzamiento de la bonhomía rural de un patriarca que restaña las heridas provocadas por la urbe. Y la retirada de la obra de arte, celebrada intensamente por la criada Filo —a quien el "Pegaso" le provocaba "mareos"—, podría entenderse como la gráfica plasmación de una victoria de la "tradición" frente a la "modernidad", conflicto que el discurso cinematográfico ha explorado con insistencia a lo largo de su historia.

Pasados un siglo y casi veinte años desde la presentación pública del cinematógrafo de los Lumière huelga insistir con detalle en algunos rasgos esenciales que caracterizan al medio.

¹ Este trabajo ha sido elaborado en el marco del proyecto de investigación "Ideologías, historia y sociedad en el cine español de la Transición (1975-1984)", (referencia HAR2012-32681), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España.

Considerado en demasiadas ocasiones por la opinión pública —e incluso en el ámbito académico— desde una concepción bipolar (o generador de espectáculo evasivo o arte que procura elevadas experiencias estéticas) una de sus dimensiones más interesantes tiene que ver, sin embargo, con la cualidad de los filmes en tanto documentos históricos que, además de operar como testimonios de una determinada realidad, pueden servir también para moldearla.

La representación de lo social a través del cine de ficción goza de unas sólidas bases teóricas desde la mítica aportación que Kracauer hiciera en la segunda posguerra mundial sobre la naturaleza profética que había tenido el expresionismo alemán al anticipar el advenimiento del nazismo². Su ingenuidad teórica, propia de un camino investigador que daba sus primeros pasos, fue corrigiéndose con el paso del tiempo. Para comprobarlo basta con repasar la estimulante obra de autores como Marc Ferro —y sus estudios sobre las relaciones entre cine e historia³— o de Sorlin —y sus hallazgos sobre cómo el discurso cinematográfico capta y da sentido al entorno que lo rodea⁴—. Y todo ello por no ensanchar las fronteras disciplinares desde la sociología del cine hasta el variado campo de los estudios culturales, que se abrió paso con carácter general desde los años sesenta y que sigue alentando investigaciones muy estimulantes en el territorio del audiovisual.

Valga con señalar que el abordaje del hecho cinematográfico y el estudio de los textos fílmicos desde una perspectiva que incluye el contexto social en el que surgen también ha formado parte de la tradición historiográfica española. No obstante, se ha dado al respecto una cierta evolución, pues durante décadas abundaron las propuestas que privilegiaban lecturas políticas literales y análisis de los filmes que se consideraban como intelectualmente más prestigiosos. Poco a poco, sin embargo, se fueron abriendo paso otro tipo de ópticas que atendían a las manifestaciones cinematográficas

más populares, por pobre que pudiera parecer su factura artística.

Curiosamente, algunas de los fenómenos masivos que evidenciaban un vínculo especial entre películas y público se dieron en circunstancias sociopolíticas que preludiaban y certificaban un cambio en los usos y costumbres de los españoles. Y, doble curiosidad, muchas de ellas se inscribían en el territorio genérico de la comedia, tan propensa en principio a un consumo evasivo y sin grandes pretensiones.

Es precisamente en ese territorio en el que se inscribe este trabajo, que se adentra en el análisis de las principales claves temáticas, narrativas y estéticas que se dieron en dos tipos concretos de comedia: la "popular" del tardofranquismo y la "urbana" de la Transición democrática, tomando como punto de división temporal —del todo discutible si se quiere, aunque operativo para organizar el objeto de estudio— la muerte del dictador Francisco Franco en noviembre de 1975.

En concreto, nos centramos por un lado en las producciones españolas de talante cómico que tuvieron mayor éxito comercial durante el periodo 1966-1975. Hay que advertir que si bien Tusell engloba el "tardofranquismo" en el arco 1969-1975⁵ existen razones de política cinematográfica y praxis en la industria que nos permiten ampliar el lapso unos años sin perder la útil simplificación de la etiqueta. Además, el trabajo realizado recientemente por Huerta Floriano y Pérez Morán nos da fácil acceso a los títulos que garantizan ese carácter popular, pues tienen un trabajo que se centra en aquellos que superaron en el momento de su estreno el millón de entradas vendidas⁶.

Por otra parte, fijamos también la atención en aquellos filmes humorísticos ubicados en enclaves urbanos y que fueron bautizadas por la crítica —quizás con cierta debilidad teórica— como "comedia madrileña". La reiteración con la que la historiografía del cine español se ha referido en dichos términos a un determinado

² Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film*. Princeton, Princeton University Press, 1947.

³ Ferro, Marc, *Cinéma et Histoire*. París, Denoël-Gonthier, 1977.

⁴ Sorlin, Pierre, *Sociologie du cinéma*, París, Aubier Montaigne, 1977.

⁵ Tusell, Javier, *La dictadura de Franco*. Madrid, Alianza, 1988, p. 261.

⁶ Huerta Floriano, Miguel Ángel y Pérez Morán, Ernesto (eds.), *El "cine de barrio" tardofranquista*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.

grupo de obras, así como el consenso con el que se identifican las unidades que lo integran, facilita también la identificación de este segundo objeto estudio, comprendido entre los años 1975 y 1984.

En cualquier caso, soslayamos el siempre encendido –e irresuelto– debate sobre la denominación, configuración y caracterización de los corpus textuales para concentrar las energías en otro orden de cosas: el estudio comparativo sobre las constantes temáticas, narrativas y estéticas que dos familias de películas tienen en una coyuntura separada por la muerte de Franco y que suponen con carácter general el paso del tardofranquismo a la Transición. Se trata de aclarar la relación que mantienen con el entorno social, político y cultural que las circundan, así como el punto de vista que manifiestan sobre el conflicto entre tradición y modernidad en un contexto de cambio.

1. APUNTES SOBRE EL CONTEXTO HISTÓRICO Y CINEMATográfico

Tal y como señalan Huerta Floriano y Pérez Morán, tres factores sirven para caracterizar el contexto en el que se enmarca el cine del tardofranquismo: El I Plan de Desarrollo de 1964 –que entre otros puntos incluía las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía–; la Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo de 1966; y el nombramiento de José María García Escudero como director general de Cinematografía y Teatro⁷.

En líneas generales, la última década antes de la desaparición física de Franco supuso una apertura controlada que, en materia económica, impulsó la aparición de una incipiente sociedad de consumo. La España simbolizada por el Seat 600, el crecimiento urbanístico y el turismo ilustra un cambio en los usos y costumbres de una creciente clase media que, en opinión de Montero Díaz, acabaría suponiendo "la ruina del régimen"⁸ por su exigencia de reformas democráticas.

⁷ Huerta Floriano, Miguel Ángel y Pérez Morán, Ernesto, "La imagen de la España tardofranquista en las películas de Manolo Escobar", *Revista Latina de Comunicación Social*, Nº 68, p. 191.

⁸ Montero Díaz, Julio, "El franquismo: del esplendor a la crisis final (1959-1975)", en [Javier Paredes

En ese instante el cine español muestra tanto en sus formas expresivas como en sus intereses genéricos y temáticos una separación en varias vertientes fundamentales, según Monterde: "un cine de interés sociológico", "el cine metafórico" y "la tercera vía"⁹. Especialmente el segundo de ellos, que tuvo al productor Elías Quejeto y a directores como Carlos Saura o Víctor Erice como algunos de sus protagonistas principales, es el que más atención ha concentrado entre los especialistas del ramo por el prestigio estético –al que aludíamos en líneas anteriores– y las interesantes lecturas ideológicas –en clave simbólica, de ahí la etiqueta– que pueden hacerse en clave de contestación al régimen.

Todo lo contrario cabe decir del primero, despachado habitualmente con rasgos generales y algunos tópicos. Eso fue así durante largo tiempo, si bien cabe advertir una corrección importante en los últimos años tanto en el ámbito español –con algunos de los trabajos ya citados– como en el anglosajón, donde crece el interés por los fenómenos más populares de la cinematografía del periodo en trabajos como el de Faulkner¹⁰ o Pavlovic¹¹, entre otros.

La mirada analítica proyectada desde el exterior y poseedora de una perspectiva social y/o culturalista se extiende al momento histórico que se abre con la muerte de Francisco Franco, tal y como puede constatarse en el trabajo de Hopewell¹². Sea como fuere, lo cierto es que al deceso de noviembre de 1975 le siguió una fase convulsa en un sentido político, militar, social y económico. La legalización del Partido Comunista, la actividad etarra, las reacciones de grupos de ultraderecha, la tensión en el Ejército, las convocatorias de huelgas, la implicación de los sindicatos, la celebración de las primeras elecciones democráticas... toda una vorágine de

(coord.)), *Historia contemporánea de España (siglo XX)*. Barcelona, Ariel Historia, 1998, p. 693.

⁹ Monterde, José Enrique, *Veinte años de cine español (1973-1992): Un cine bajo la paradoja*. Barcelona, Paidós Studio, 1993, p. 34-65.

¹⁰ Faulkner, Sally, *A History of Spanish Film*. London, Bloomsbury, 2013.

¹¹ Pavlovic, Tatjana, *Despotic bodies and transgressive bodies: Spanish culture from Francisco Franco to Jesus Franco*. New York, State University of New York Press, 2002.

¹² Hopewell, John, *Out of the past: Spanish Cinema after Franco*. London, BFI Books, 1986.

acontecimientos que figuran en el imaginario colectivo.

En lo concerniente al cine la agitación no fue menor, por razones diversas. A una situación de grave crisis industrial, había que sumarle la titubeante política de la UCD en la materia, tal y como repasa Torreiro¹³. Buena prueba de ello es que desde abril de 1977 y hasta 1982 se contabilizaron nada menos que cinco directores generales de cinematografía, a una media de uno por año. Incluso el Decreto Ley 3071 de 11 de noviembre de 1977, por el que se abolía por fin la censura, no impidió que siguieran activos sus rescoldos en algunos casos polémicos como el que se vivió con el intento de lanzamiento de *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979).

La praxis fílmica se ramificó además por muy diversas vías, ampliándose el radio de acción en lo formal y en los contenidos: desde un cine nostálgico y reaccionario a revisiones históricas que hasta aquel instante no habían sido posibles, pasando por las derivaciones de los modelos del tardofranquismo y llegando a la emergencia de propuestas culturales tan interesantes como el de las películas rodadas en lenguas distintas al español o el de la "comedia madrileña", que es objeto de buena parte de este trabajo y que desarrollaremos posteriormente.

2. LA COMEDIA POPULAR DEL TARDOFRANQUISMO: ATRACCIÓN/MIEDO A LA MODERNIDAD

Entre 1966 y 1975 más de dos centenares de producciones españolas superaron el millón de entradas vendidas en taquilla, un fenómeno popular propiciado liderado por producciones cómicas que asumían una apariencia de entretenimiento ligero y sin aparentes pretensiones. El éxito comercial de ese tipo de filmes –considerados en muchos sectores críticos como subproductos– se explica en parte por su vocación costumbrista y la búsqueda de una fuerte identificación de los espectadores. Para lograrlo, sus responsables aprovecharon /estimularon el estrellato de determinados cómicos con gran predicamento popular: Paco Martínez Soria,

¹³ Torreiro, Casimiro, "Del tardofranquismo a la democracia", en [VVAA.], *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, 1995, pp. 366-374.

Manolo Escobar, Concha Velasco, Alfredo Landa y Lina Morgan son sin duda los más destacados iconos de esa comedia tardofranquista.

La maquinaria funcionó intensivamente y los mismos nombres se repetían una y otra vez en los títulos de crédito. Productores como Pedro Masó, Alfredo Fraile y José Frade. Directores como Pedro Lazaga, Mariano Ozores y José Luis Sáenz de Heredia –capaces de sumar dos y hasta tres rodajes por año–. Los intérpretes referidos anteriormente y una pléyade secundarios que encadenaban rodajes sin desmayo... Todos ellos fueron ayudaron a unos rendimientos espectaculares que, en muchos supuestos, fijaron hitos históricos como los casi 4,5 millones de espectadores que acumuló *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970), los 4,3 de *La ciudad no es para mí* o los 4 de *Pero... ¡en qué país vivimos!* (José Luis Sáenz de Heredia, 1967).

La atención no fue pasajera. Los tipos de personajes, argumentos y ambientes con los que se tejían los largometrajes se instalaron en el imaginario colectivo a largo plazo, alimentado además con los reiterados pases televisivos, especialmente a través del programa de Radio Televisión Española *Cine de barrio*¹⁴. Como resultado quedó una especie de marco de referencia, una visión muy delimitada de la España del momento a la que conviene –por encima de la precariedad estética y narrativa de muchos de aquellos filmes– prestar atención.

En líneas generales, la comedia popular del tardofranquismo se caracteriza por ubicar sus argumentos en la España del momento –son escasos los relatos que se remontan al pasado– con una mirada costumbrista. De ese modo, proyectan una imagen del país en relación al momento que le toca vivir. Y es en ese sentido en el que cabe entender el conflicto entre tradición y modernidad como uno de sus grandes pilares temáticos.

¹⁴ El programa empezó a emitirse en julio de 1995 y ha incluido repetidos pases de películas populares del tardofranquismo con unos resultados de audiencia sobresalientes, poniendo así de manifiesto la pervivencia de las representaciones sociales que llevaron a cabo más allá de la coyuntura histórica que las vio nacer.

Al tratarse de una muestra tan amplia, que depara un volumen ingente de información, procede hacer una labor de síntesis sobre las principales constantes que caracterizan ese choque entre lo tradicional y lo moderno. Así, destacan las siguientes:

Ausencia de referencias políticas

El prólogo de *Un beso en el puerto* (Ramón Torrado, 1966) hace una referencia a un pasado en el que Benidorm no pasaba de ser una pequeña aldea de pescadores. Mientras tanto, la voz *over* de un narrador extradiegético apunta: "En aquellos tiempos todo el mundo sabía de política... y así andaba la política". Lejos de tratarse de un apunte anecdótico el pasaje sirve para resumir la actitud que mantienen las comedias populares del tardofranquismo respecto a los asuntos explícitamente políticos y sus representantes.

La negación es significativa, pues dicha exclusión parece dar por supuesto que se trata de una actividad que no incumbe a los ciudadanos. Podría oponerse que temas como el ejercicio del poder, los movimientos de oposición política —estudiantiles y obreros— y otros que estaban de actualidad no son los más propicios para el tratamiento cómico, pero lo cierto es que existe una larga tradición satírica en casi todas las artes que demuestra lo contrario.

La omisión es, pues, llamativa en un periodo que vive cambios importantes en la gestión político-económica de la nación, especialmente con la entrada de tecnócratas del Opus Dei en ministerios de gran importancia estratégica. Las historias que se veían masivamente en la pantalla negaban por lo general la existencia de esa dimensión y, como mucho, se limitaban a dar cuenta de las aventuras de algún alcalde rural.

Las escasas excepciones son, además, elocuentes en cuanto al tratamiento utilizado. *¡Se armó el belén!* (José Luis Sáenz de Heredia, 1970) narra las desventuras de un sacerdote destinado a la parroquia de un barrio obrero lleno de militantes de izquierdas. Éstos, alejados en principio de la iglesia, se alían con el sacerdote cuando éste es presionado por sus superiores para adaptarse a los revolucionarios tiempos que trae consigo el Concilio Vaticano II, sometido por la película a una ridiculización virulenta. De este modo, los presuntos "progresistas"

suman fuerzas con el clérigo de toda la vida para mantener vivos los usos tradicionales frente a la amenaza de la modernidad, hasta el punto de que uno de los líderes de los trabajadores afirma cuando le hablan del protestantismo: "con que no creo en la religión católica, que es la única verdadera, y me va a gustar otra".

Enfrentamiento entre mundo rural y urbano

De las muchas variantes que admite la colisión entre tradición y modernidad en la comedia tardofranquista una de las que más destaca consiste en el contraste entre ambientes rurales y urbanos. La manera de representarlo admite cierta variedad, si bien destacan las estructuras que manejan la estrategia del "pez fuera del agua", según la cual se coloca a un personaje fuertemente estereotipado —en este caso un humilde hombre de campo— en un entorno poderosamente antagónico —evidentemente, la gran ciudad— para deleite cómico del espectador.

El cateto que marcha a Madrid tiene en los papeles representados por Paco Martínez Soria su máxima expresión. *La ciudad no es para mí* y *Abuelo made in Spain* (Pedro Lazaga, 1969) son sus dos títulos más emblemáticos, pues en ellos un abuelo viudo abandona la tranquilidad de la aldea para ocuparse en la capital de España de los problemas que tienen sus hijos y nietos. Allí, la vida vertiginosa, llena de tentaciones y profundamente deshumanizada, ha puesto en riesgo la unidad familiar, restituida gracias al ejemplo puro del hombre anciano, simple y pletórico de valores.

Los montajes analíticos de los comienzos, fragmentados y ruidosos para reflejar la sensación de caos urbano, no dejan lugar a la duda sobre la posición ideológica de estos largometrajes, especialmente si se comparan con la síntesis y el desahogo de las composiciones con las que se recogen las estampas campestres: la tradición idílica de lo rural frente a la modernidad conflictiva de la ciudad.

Evidentemente, Martínez Soria no está solo en la aventura, pues igual de emblemática es la imagen de Alfredo Landa arrastrando su ruralismo por grandes avenidas en *Dormir y ligar: todo es empezar* (Mariano Ozores, 1974), *Janaro el de los 14* (Mariano Ozores, 1974), *Présta-*

me quince días (Fernando Merino, 1971) y *Guapo heredero busca esposa* (Luis María Delgado, 1972). Todas, aunque cada una con sus particularidades en las pintorescas tramas, coinciden en presentar el tópico de los placeres mundanos y fáciles de Madrid, así como en acabar corrigiendo las desviaciones morales de sus protagonistas, quienes siempre recuperan al final las esencias de las raíces de las que proceden.

En algún supuesto excepcional se da por el contrario una resolución más o menos amistosa del antagonismo campo/progreso. *Fray Torero* (José Luis Sáenz de Heredia, 1966), por ejemplo, plantea el problema del trazado de una autopista que pasa justo por un monasterio del siglo XV. Al final, los tozudos monjes que se oponían al proyecto aceptan la nueva lógica de los tiempos y acaban regentando una gasolinera en el lugar.

Y es que, salvo en las tramas que se articulan de modo comparativo, el progreso ligado a la ciudad se percibe con ciertas dosis de ambigüedad. Madrid, espacio urbano hegemónico, aparece en general como un organismo vivo, dinámico y en pleno avance de infraestructuras y bienes. La sociedad de consumo que habita la pantalla es pujante, si bien se mueve en una tensión entre el goce de los productos que se ofrecen y las secuelas que provoca tanta compra-venta, algo que se percibe en enunciados tan aclaratorios como los reflejados por los títulos *¡No firmes más letras, cielo!* (Pedro Lazaga, 1972) y *Un lujo a su alcance* (Ramón Fernández, 1975).

El impacto del turismo

Si Madrid se encuentra en plena ebullición, España es una potencia turística de primer orden en la comedia popular del tardofranquismo. Su caracterización es un tanto reduccionista, pues se limita a representar una suerte de paraíso estrechamente ligado, por encima de todo, al sol y la playa. Benidorm, la Costa del Sol y la Manga del Mar Menor se llevan la palma como escenarios predilectos en los que se sitúan los largometrajes que abordan el asunto.

Un tono de orgullo patriótico tiende a apoderarse de las narraciones cuando dan cuenta del fenómeno social y económico. En algunos pasa-

jes el dispositivo cinematográfico funciona casi a modo de reclamo, en un juego que está entre lo publicitario y lo propagandístico. Valga como ejemplo la secuencia de montaje que narra en setenta planos distintos y al son del pasodoble *Y viva España* un sueño que Manolo Montes (Manolo Escobar) tiene en *Me has hecho perder el juicio* (Juan de Orduña, 1973). Los 140 segundos que dura el fragmento constituyen una síntesis exaltada de la armonía entre tradición y modernidad, con imágenes tanto de espectáculos folclóricos, corridas de toros y comidas típicas como de modernas infraestructuras, medios de transporte y diseños urbanísticos.

Por otra parte, Paco Martínez Soria, Manolo Escobar y Alfredo Landa vuelven a protagonizar tres de los largometrajes más significativos en este terreno: *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1968), *En un lugar de la Manga* (Mariano Ozores, 1970) y *Manolo, la nuit* (Mariano Ozores, 1973). Las perspectivas son algo distintas, aunque vuelve a asomarse la mezcla de atracción/miedo que caracteriza a las comedias populares del periodo, sobre todo en lo que se refiere a la cuestión sexual.

Visión estereotipada del hombre: del patriarca al macho ibérico

El turismo que llega a España suele ser femenino y encarna una tentación ante la que poco puede hacer el "macho ibérico". El tópico de la nórdica en biquini y el español bajito pero ardiente prolifera en la comedia tardofranquista. Su definición explícita puede escucharse al comienzo de la citada *Manolo, la nuit*, cuando una voz *over* reflexiona sobre el "racial celtíbero español", un producto "colosal que salió del cruce de dos pueblos fuertes, rudos y primitivos: los celtas y los íberos".

Manolo, el protagonista encarnado por Landa, obedece a sus atávicos genes y mantiene relaciones sexuales con cuantas extranjeras reclaman sus servicios en la agencia "Viajes Olé". Esas relaciones son, por cierto, adúlteras, ya que su esposa pasa la mayor parte del tiempo sola en Madrid mientras su marido trabaja en Torremolinos. Cuando ella se entera de lo sucedido amenaza con dejarle, si bien todo termina en reconciliación cuando reciben la noticia de que ella está embarazada.

Nos detenemos con tanto detalle en la descripción de ese filme por lo que tiene de paradigmático. Los protagonistas masculinos de las comedias tardofranquistas suelen tener un libido inagotable presentada como algo propio de su origen racial. Los hombres son amantes fogosos y están dotados de una gran fertilidad por el solo hecho de ser españoles. De ahí que sean frecuentes los gritos patrióticos cuando están próximos a dar rienda suelta a sus instintos, tan a flor de piel que se da por natural que los varones caigan en el adulterio.

Landa explotó hasta tal punto ese tipo de personaje que terminó dando nombre al famoso "landismo"¹⁵, fenómeno en el que la dimensión sexual resulta clave. Así lo refrenda el argumento de *Cuando el cuerno suena* (Luis María Delgado, 1975) —entre otras muchas—, en la que el personaje principal mantiene fugaces encuentros adúlteros con tres jóvenes durante la misma noche... quedando todas encinta.

Junto a ese tipo de héroes de ficción vivía el espectador medio una aventura de identificación en la que tenía mucho que ver la represión sexual sufrida durante la dictadura franquista. El talante cómico de trazo grueso, casi paródico, no fue el único en la plasmación del "macho ibérico", pues como tal cabe entender también al Manolo Escobar que aparecía recurrentemente en la pantalla, si bien con unos rasgos bien distintos. Fuera del rol gracioso, extrovertido y simpático de Landa, Escobar era más bien un galán educado, apuesto y moralizante. Su rol era mucho más épico, sin duda. Y su posición respecto a la situación social del momento muy firme, tal y como queda demostrado con la canción *Moderno pero español*, que interpreta en la película *En un lugar de la Manga*.

La tendencia al estereotipo en la representación de la esfera masculina tuvo otra figura icónica en de Paco Martínez Soria. Aunque como español nunca hacía ascos a las esbeltas piernas de cualquier joven, su rol fundamental fue de naturaleza patriarcal. Su misión como padre/abuelo consistía en garantizar la cohesión familiar mediante una mezcla de campechanía y mano firme, de tal modo que lo mismo protagonizaba episodios tiernos en *¿Qué hace-*

mos con los hijos? (Pedro Lazaga, 1967) como reprendía en la misma película a una de sus hijas con la frase "debería romperte la cabeza pero iba a dolerme más a mí que a ti", pronunciada después de que ella estuviera a punto de ser violada durante su escapada con un truhán.

Visión estereotipada de la mujer

Si el hombre garantiza la tradición mediante el ejercicio de la autoridad patriarcal y la garantía de la descendencia, la mujer supone un mero complemento a la segunda de esas misiones. La caracterización física de unos y otras marca en un significativo nivel superficial algunas diferencias, pues abundan las jóvenes esbeltas que muestran todos los centímetros de piel admitidos por la censura. El universo femenino está lleno de minifaldas, vestidos cortos y lencería, si bien las mujeres viven su sexualidad como un medio para su objetivo profundo: casarse, tener hijos y cuidar del hogar.

También se da un matiz patriótico en la representación de esta circunstancia. Del "macho ibérico" pasamos a la "española decente", lo que supone una variación del impulso biológico a la exigencia moral. Solo las extranjeras —propicias para una diversión pasajera— o algunas nacionales díscolas —que suelen refugiarse en la influencia europea para justificar sus devaneos— se salen de un destino que incluye de forma ocasional la incorporación al mercado laboral, abandonado cuando llega el momento de cumplir las obligaciones de esposa y madre.

Entonces quedan recluidas a un entorno doméstico, donde además de gastar dinero a manos llenas —se las suele presentar como manirrotas— y mantenerse hermosas, tienen que garantizar el bienestar de sus maridos. Una larga secuencia de *La descarriada* (Mariano Ozores, 1973) resume la visión estereotipada de la mujer en la comedia popular del tardofranquismo: en ella, Lina Morgan encarna a una prostituta virgen —valga la paradoja para garantizar la "decencia" de la protagonista— contratada por un cliente habitual de su prostíbulo para que instruya a su hija como "buena esposa", pues el yerno no deja de "buscar fuera de casa lo que no encuentra dentro". Las particulares clases que imparte la maestra siguen al pie de la letra, aunque con desparpajo cómico, los

¹⁵ Término acuñado en su momento por Tomás García de la Puerta, crítico de cine del diario *Pueblo*.

principios establecidos por la Sección Femenina de la Falange Española como modelo femenino.

Folclore y cultura ye-yé

Concha Velasco representa –junto a Lina Morgan– el otro gran perfil de mujer de la cinematografía popular del periodo. Portadora sin duda de aires de modernidad, representa la llegada de la moda *ye-yé*. El vestuario colorista y atrevido que suele llevar, así como las canciones que interpreta a la menor ocasión, constituyen otro ejemplo de los nuevos tiempos culturales que soplan en la España del desarrollo y que suponen un notable cambio sociológico.

No obstante, también en eso las comedias tardofranquistas hacen gala de tensiones entre la atracción y el rechazo. Así, lo *ye-yé* supone una diversión no exenta de temores. Hasta tal punto resulta el conflicto representativo del tema tradición/modernidad que *Pero... ¿en qué país vivimos!* narra precisamente la guerra mediática entre un cantante de copla –interpretado por Manolo Escobar– y una artista pop –encarnada por Concha Velasco– en un concurso de televisión. El triunfo postrero de él y la aceptación de la derrota por parte de ella –a quien, en gesto muy simbólico, cortan la melena– es toda una declaración de principios del modo en el que el cine popular solía resolver el dilema entre contrarios (lo viejo/lo nuevo) en una coyuntura definida por la transformación de usos y costumbres.

3. LA COMEDIA MADRILEÑA: VIENTOS DE CAMBIO

Tras la muerte de Franco, la comedia española evolucionó y fue ampliando tanto sus cualidades expresivas como su catálogo de temas. Por supuesto, quedaron rescoldos de las anteriores producciones populares, si bien derivaron hacia una nostalgia reaccionaria –representada sobre todo por el escritor Fernando Vizcaíno Casas, quien adaptó para la pantalla sus novelas *...Y al tercer año, resucitó* (Rafael Gil, 1980) o *De camisa vieja a chaqueta nueva* (Rafael Gil, 1980)– o hacia una combinación del "destape" con el humor paródico liderado por el dúo Pajares/Esteso –o trío, pues cabría incluir al director Mariano Ozores, responsable tras la cámara de *Los bingueros* (1979), *Todos al suelo* (1982) o

Agítese antes de usarla (1983), entre otras muchas–.

Con todo, lo que más interesa en este trabajo es el contraste entre las maneras y el contenido del anterior cine tardofranquista y un nuevo tipo de praxis que surge al calor de los tiempos y que tiene su epicentro en las mismas calles de Madrid que antes se llenaron de coches 600 y jóvenes *minifalderas*. La conocida como "comedia madrileña" –etiqueta que hizo fortuna en ambientes críticos– fue una de las manifestaciones surgidas en una cinematografía que, como advierten Pérez Rubio y Hernández Ruiz, se caracterizó durante los años de la transición por la variedad de géneros, la multiplicidad de perspectivas ideológicas y, sobre todo, "la progresiva ampliación de lo *decible*"¹⁶.

Ensanchados los márgenes de la libertad de expresión, algunas producciones situaron el foco cómico en una galería de personajes que tenían desafíos bien distintos a los explicados en líneas anteriores y se desenvolvían por ambientes que coincidían en el espacio físico pero de ninguna manera en el ideológico, social, ético, etcétera. Dichas propuestas no tuvieron, por cierto, el éxito comercial de sus antecesoras más populares, aunque conectaron con un público distinto. *Opera prima* (Fernando Trueba, 1980), por ejemplo, superó largamente el millón de espectadores, aunque la tónica general fue bastante más modesta con cifras que apenas rozaban las 500.000 entradas vendidas.

¿Pero cuáles son las características más importantes de la "comedia madrileña" en relación al contexto en el que se insertan?

La política como telón de fondo

La comedia madrileña surge en un momento de gran actividad política en un país que atraviesa duras pruebas para consolidar un sistema democrático tras cuatro décadas de dictadura nacional/católica. Los personajes que pueblan

¹⁶ Pérez Rubio, Pablo y Hernández Ruiz, Javier, "Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine durante la transición española", en [Castro de Paz, José Luis; Pérez Perucha, Julio y Zunzunegui, Santos (dir.)], *La nueva memoria. Historia (s) del cine español (1939-2000)*. A Coruña, Vía Láctea, 1995, p. 180.

los filmes tienen una clara adscripción progresista, si bien los relatos juegan solo como telón de fondo con lo literalmente político y para potenciar los problemas de los protagonistas, que se mueven más bien en un terreno existencial.

Lejos de las utópicas de origen izquierdista, los autores tienden a revelar las contradicciones de una generación opuesta al franquismo. Así, por ejemplo, Matías Marinero (Oscar Ladoire) espera a su prima Violeta (Paula Molina) junto a la fachada de un edificio lleno de pintadas que exigen amnistía para los presos políticos. Matías, sin embargo, solo se preocupa por sacar adelante la novela que ha empezado a escribir y por asentar la relación sentimental que acaba de iniciar con la joven, muy distinta a él.

Las contradicciones se ponen todavía más de manifiesto en *Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1977), una de las películas "más políticas" del grupo. En ella, el trío protagonista —formado por los miembros de un matrimonio separado y un amigo que pasa largo tiempo con ellos— participa en actividades como mítines y pegadas de carteles... hasta que el más militante de ellos se esconde cobardemente durante el ataque de unos camorristas de ultraderecha. La distancia entre lo que se defiende en un nivel teórico y lo practicado es uno de los ingredientes humorísticos del largometraje, que liga la actividad política más bien al hedonismo y a la relajación de las costumbres.

Sus años dorados (Emilio Martínez-Lázaro, 1980) representa una cierta excepción, pues su desenlace adopta un tono grave de aviso con el asesinato de un sindicalista —personaje, por lo demás, muy secundario— a manos de unos ultras. En cualquier caso el filme de Martínez-Lázaro no puede ser tenido solo por comedia, pues su adscripción genérica es bastante heterogénea.

Cuando los postulados humorísticos se aplican de forma más clara emerge la paradoja como recurso. *Estoy en crisis* (1982), del propio Fernando Colomo, se ceba de hecho con un antiguo progre que trabaja como ejecutivo publicitario y se pasea en su Porsche por las calles de Madrid. El cinismo le ha catapultado al éxito en un mundo materialista y competitivo, aunque también le empujará a integrarse en una espe-

cie de comuna *hippie* con tal de conquistar a una modelo ecologista de la que se encapricha.

Conflictos existenciales: personajes sin rumbo

Un varón de edad madura —en torno a la cuarentena—, intelectualmente bien formado —no suele señalarse explícitamente pero parece indudable la procedencia universitaria— y carente de definición en sus horizontes vitales: ese suele ser el retrato robot del protagonista de la comedia madrileña, prisionero de una crisis existencial.

La ciudad es el escenario casi único de sus desventuras y funciona como un símbolo imponente de desarraigo. Los escenarios naturales y las cámaras ligeras son los resortes estéticos de sus idas y venidas, pues los relatos dan cuenta de una condición errática. De ahí que las estructuras narrativas suelen ser flexibles y episódicas, abundantes en encuentros fortuitos y decisiones improvisadas y, en suma, más definidas por la casualidad que por la causalidad.

Lo rural ya no es alternativa, ni siquiera queda como rescoldo o sugerencia del posible origen campestre de alguno de ellos. Estos urbanitas de pura cepa son producto de un Madrid pluriforme en el que carecen de referencias, a veces relativas a la vocación profesional y siempre determinantes en el ámbito de sus frágiles relaciones afectivas, familiares y sentimentales, senderos temáticos predilectos que recorren los filmes.

La emergencia de un nuevo tejido social

La comedia madrileña concedió rostro y voz a los integrantes de una parte de la sociedad que el medio había retratado en muy raras ocasiones. De pronto las pantallas fueron ocupadas por ciudadanos cuyos modos de vida estaban extendidos en las calles pero que apenas habían tenido eco en el discurso cinematográfico. Determinadas costumbres pasaron a hacerse recurrentes en una ficción trazada con estética realista aunque en dirección opuesta hasta lo que entonces había sido habitual.

Alrededor del concepto de familia esta comedia urbana representa realidades nada monolíticas. Matrimonios separados, hijos que reparten el tiempo que pasan con sus progenitores y pare-

jas ocasionales normalizan en la ficción modelos distintos a los tradicionales en un momento en el que la polémica Ley del Divorcio estaba muy presente en el debate público.¹⁷

Valga como ejemplo el desenfado con el que se relacionan los personajes de *Tigres de papel*: Juan y Carmen están separados y tienen un hijo. La relación entre ellos es de una camaradería total, hasta el punto de que pasan largas horas juntos bebiendo, consumiendo drogas blandas y conversando sobre los temas más diversos. Alberto, amigo de Carmen, entra a formar parte de ese vínculo y los tres se reúnen a menudo. Finalmente, Alberto y Carmen comienzan una relación sentimental que, si bien trae tensiones al grupo, termina resuelta con una significativa salida de todos al zoo junto al chaval de los separados.

No es el único caso. Al comienzo de *Sus años dorados* Luis lleva a María, a quien acaba de conocer, a la casa donde vive su exmujer con la hija de ambos con la intención de mantener allí relaciones sexuales. Y el hijo de Matías entra y sale de la acción en *Opera prima* sin el menor trauma y hasta con ciertos sentimientos de diversión ante la complicada vida sentimental de su padre. Sin intenciones solemnizadoras, este tipo de comedia de la Transición está llevando a cabo un proceso de normalización de un tejido social hasta entonces invisibilizado cinematográficamente.

Lo mismo puede decirse en cuanto a las formas de ocio: los conciertos de música rock/pop, el alcohol y las drogas son habituales y preludian la impactante irrupción que tendrá lugar al poco con la famosa "movida madrileña" que se extiende a lo largo de la década de los ochenta. *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* (Fernando Colomo, 1978) abre la tendencia con las actuaciones del grupo madrileño Burning –autores e intérpretes de la célebre canción cuyo título coincide con el del filme– como telón de fondo. Durante las actuaciones que jalonan el relato puede verse entre el público a un entregado –y entonces desconocido– Pedro Almodóvar, quien profundizará en la

¹⁷ Recordemos que fue finalmente aprobada en julio de 1981 y que la UCD, todavía en el gobierno, tuvo que superar numerosos escollos incluso en el seno de su propia organización.

dinámica muy poco después con la impactante *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980).

Una sexualidad redefinida

Las relaciones sexuales forman parte de renovado paisaje de costumbres del que da cuenta la comedia madrileña. Los encuentros ocasionales y el desenfado se apodera de unas narraciones que, además, atribuyen un papel activo a las mujeres, liberadas del rol de meros objetos de deseo que fueron en el pasado o que continuaban siendo en las películas del "destape", tan en boga.¹⁸

¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste? es un buen ejemplo. Colomo, tras un primer tramo de película ligera y coral, se centra durante el último tercio en la historia de emancipación de Rosa (Carmen Maura): violada por su exmarido, decide tenderle una trampa y asesinarlo en la peluquería que regenta. La mujer separada y trabajadora se libra así del yugo masculino –representado por un policía nostálgico de los viejos tiempos– e inicia una relación con el cantante macarra de un grupo de rock.¹⁹

Por su parte, los personajes masculinos, prisioneros de sus neurosis e inseguridades, pueden tener problemas en el orden erótico. En una de las escenas más hilarantes de *Ópera prima* Matías sufre un bajón cuando se pone a pensar en la muerte como estrategia para evitar la eyaculación precoz mientras se acuesta con su prima.

¹⁸ Las estrategias de planificación varían radicalmente en relación a las comedias populares del tardofranquismo, en las que la cámara convertía el cuerpo de la mujer en objeto de deseo con, por ejemplo encuadres de sus muslos que carecían de motivación narrativa. Y eso cuando no empleaban panorámicas verticales que recorrían su cuerpo en reiteradas ocasiones para satisfacción del placer mirón del espectador.

¹⁹ Podría considerarse a la actriz Carmen Maura como la principal musa femenina de esta nueva comedia urbana de la Transición. Ella suele encarnar a mujeres de apariencia frágil que, sin embargo, terminan siendo autónomas e independientes. Para lograrlo, sin embargo, deben realizar un acto liberador respecto al hombre, hecho decisivo en *¿Qué hace una mujer como tú en un sitio como éste?* y, aunque mucho más ambiguo, en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*.

Y en *Tigres de papel* llega a plantearse la posibilidad de que los dos amigos protagonistas duerman juntos, si bien uno de ellos se niega en redondo: "No, que todavía no estoy tan liberado". La masculinidad también se está redefiniendo y coloca al hombre español ante un paisaje diferente al de los mitos alentados que hemos descrito antes.

CONCLUSIONES: RESISTENCIA AL CAMBIO Y DESCONCIERTO

El repaso de las principales constantes temáticas y formales que caracterizan a la comedia popular tardofranquista y a la madrileña de la Transición pone de manifiesto una evolución interesante: la que supone el paso del conflicto entre tradición y modernidad al retrato de un estado de cosas bien distinto y definido por el desconcierto ante el tiempo presente.

Así, el primer grupo de textos cinematográficos asienta su discurso sobre una mezcla de atracción/rechazo hacia los nuevos y modernizadores tiempos que trae consigo la sociedad de consumo, el desarrollo económico y el turismo. Nada de eso se plantea en términos de contraste o choque en el segundo, pues abundan problemáticas que derivan hacia el terreno existencial, con una caracterización de los roles sociales bien distinta.

La cinematografía popular emplea una perspectiva más bien reaccionaria, pues defiende la permanencia de una sociedad patriarcal en la que el varón desempeña una función dominante. Dicho papel tiene, además, un matiz patriótico y/o racial, pues el hombre es apasionado, libidinoso y fértil como rasgos que se asocian a una idea determinada de españolidad (el mito del "macho de ibérico"). Por su parte, la mujer asume una posición complementaria: atractiva y predestinada a mantener un orden familiar basado en la tradición en cuanto a esposa y madre. En su caso, el matiz ideológico radica en su condición de "decente" cuando se trata de una española "auténtica", a diferencia de las turistas extranjeras o las nacionales que se han dejado llevar por la influencia europea, caracterizadas como promiscuas.

La "comedia madrileña" apenas tiene que ver, por el contrario, con el discurso sobre las esencias de lo "español" en clave tradicionalista. Los

personajes masculinos se alejan en gran medida de los mitos machistas y de una misión patriarcal. Los femeninos experimentan un cambio aún mayor, pues viven su sexualidad sin que medien reproches morales. En realidad, lo más interesante es que unos y otras dan cuenta de la existencia de importantes sectores sociales que se alejan de la idea consuetudinaria de familia, abundando en los relatos los matrimonios separados y con hijos, algunos de los cuales reparten su tiempo entre los progenitores sin el menor trauma.

Parece claro que los dos tipos de comedia colocan su foco sobre referentes distintos para elaborar discursos muy interesantes sobre la relación existente entre ficción y realidad histórica. De lo rural a lo urbano, del folclore y el estilo *ye yé* al rock/pop, del vino tinto al porro compartido, de las esencias de una dictadura en sus estertores a los primeros pasos de una balbuceante democracia... la comedia se convierte en reflejo de distintas maneras de entender la realidad desde un medio de representación tan influyente como el cine.

BIBLIOGRAFÍA

Faulkner, Sally, *A History of Spanish Film*. London, Bloomsbury, 2013.

Ferro, Marc, *Cinéma et Histoire*. París, Denoël-Gonthier, 1977.

Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film*. Princeton, Princeton University Press, 1947.

Hopewell, John, *Out of the past: Spanish Cinema after Franco*. London, BFI Books, 1986.

Huerta Floriano, Miguel Ángel y Pérez Morán, Ernesto (eds.), *El "cine de barrio" tardofranquista*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.

Huerta Floriano, Miguel Ángel y Pérez Morán, Ernesto, "La imagen de la España tardofranquista en las películas de Manolo Escobar", *Revista Latina de Comunicación Social*, Nº 68, pp. 189-216.

Monterde, José Enrique, *Veinte años de cine español (1973-1992): Un cine bajo la paradoja*. Barcelona, Paidós Studio, 1993.

Montero Díaz, Julio, "El franquismo: del esplendor a la crisis final (1959-1975)", en Javier Paredes (coord.), *Historia contemporánea de España (siglo XX)*. Barcelona, Ariel Historia, 1998, pp. 686-719.

Pavlovic, Tatjana, *Despotic bodies and transgressive bodies: Spanish culture from Francisco Franco to Jesus Franco*. New York, State University of New York Press, 2002.

Pérez Rubio, Pablo y Hernández Ruiz, Javier, "Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine durante la transición española", en Castro de Paz, José Luis; Pérez Perucha, Julio y Zunzunegui, Santos (dir.), *La nueva memoria. Historia (s) del cine español (1939-2000)*. A Coruña, Vía Láctea, 1995, pp. 178-253.

Sorlin, Pierre, *Sociologie du cinéma*, París, Aubier Montaigne, 1977.

Torreiro, Casimiro, "Del tardofranquismo a la democracia", en VVAA., *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, 1995, pp. 341-398.

Tusell, Javier, *La dictadura de Franco*. Madrid, Alianza, 1988.