

La comedia popular española como reflejo de una sociedad: del tardofranquismo a la actualidad.

Radiografía de una época

Ernesto Pérez Morán, Universidad de Medellín, Colombia

Resumen: *Históricamente, la comedia popular ha sido vista como un género de mero entretenimiento, filmes de evasión poco estudiados e incluso despreciados por su escasa calidad y su aparente carácter lúdico. Las películas protagonizadas por Manolo Escobar, Paco Martínez Soria o los cómicos Andrés Pajares y Fernando Esteso encontraban un favor en el público que no se correspondía con el interés del analista, algo que ha venido ocurriendo también en la actualidad con la exitosa serie de Torrente, heredera de las comedias tardofranquistas y de las rodadas durante la Transición Española por Mariano Ozores. Proponemos en este trabajo un estudio detallado de las mismas, barajando la hipótesis de su fuerza como vehículo ideológico. Para ello, analizamos las constantes temáticas, narrativas y estéticas con el fin de establecer la importancia de estas obras como palimpsesto de medio siglo de la historia de España.*

Palabras clave: *cine, historia, estudios culturales, tardofranquismo, transición española, sentido, ideología, cine español, comedia popular, Manolo Escobar, Paco Martínez Soria, Andrés Pajares, Fernando Esteso, Santiago Segura*

Abstract: *Historically, popular comedy has been seen as an understudied entertainment genre, because of its poor quality and apparent playfulness. Movies starring Manolo Escobar, Paco Martínez Soria and Andrés Pajares and Fernando Esteso earned the public's favor. This did not correspond with the analyst's minimum interest, and it is something that has been currently happening as in the case the box-office hit Torrente. This collection of movies is the heir to the comedies of the latter years of the Franco Regime and those filmed during Spanish Transition. In this paper, we propose a detailed study of the aforementioned films, shuffling the hypothesis of their strength as an ideological vehicle. We analyze thematic, narrative and aesthetic constant elements to establish the relevance of these works as a palimpsest of half a century of Spanish history.*

Keywords: *Cinema, History, Cultural Studies, Tardofrancoism, Spanish Transition, Meaning, Ideology, Spanish Cinema, Popular Comedy, Manolo Escobar, Paco Martínez Soria, Andrés Pajares, Fernando Esteso, Santiago Segura*

Introducción

El género de la comedia, visto como una categoría adscrita al entretenimiento¹, ha suscitado en España una menor atención por parte de los estudios teóricos que su indudable acogida de público. Desde el final del franquismo hasta nuestros días, películas como las protagonizadas por Manolo Escobar, Paco Martínez Soria, Andrés Pajares y Fernando Esteso o Santiago Segura han encontrado el favor de la taquilla de modo incontestable². Su apariencia de comedias amables, unida a su escasa calidad, las han ocultado casi siempre del foco de los estudios historiográficos, que arremetieron contra la comedia popular tardofranquista³, ignoraron el ciclo en la Transición de Mariano Ozores, Pajares y Esteso⁴ y han visto en la saga de *Torrente* una parodia del tipo de cine que dio en llamarse

¹ No así en la tradición clásica. Ya Aristóteles definía la comedia como “la imitación de personas de baja estofa, pero no de cualquier defecto, sino que lo cómico es una parte de lo feo” (2003, p.45). Líneas después, Aristóteles parece adelantarse 25 siglos cuando afirma que “la comedia, al no haber sido tomada en serio desde el principio, cayó en el olvido” (p.46).

² La tetralogía de *Torrente* se sitúa a día de hoy como la saga más exitosa de la historia del cine español, mientras que las películas de los cuatro restantes rara vez bajaban del millón de espectadores, según datos del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA).

³ Cáceres (2008) establece un detallado recorrido por los ataques de la crítica en su momento contra este tipo de producciones.

⁴ A este respecto, sugerimos la lectura del libro de Mariano Ozores *Respetable público. Cómo hice casi cien películas* (2002), en el que devuelve los dardos a la crítica y se reivindica blandiendo el éxito de público que sus filmes siempre tuvieron.



españolada, y cuya definición ya revela la indeterminación terminológica producto de la falta de atención analítica⁵.

Según Navarrete Cardero (2009), a finales de los sesenta y primeros setenta prevalece la connotación peyorativa del concepto *españolada*, que vivirá, hasta la actualidad, asociado a productos de muy bajo nivel técnico y artístico. En su opinión, lo que queda ya de ese término es “un poso o sedimento resumido en la idea de una película de mala calidad, alienadora de la realidad del país, dirigida al pueblo, cuya única finalidad es la diversión y que normalmente se opone a otro tipo de cine considerado serio y/o comprometido” (pp.226-227).

No obstante, y ya en su época, había quienes planteaban que estas películas de matriz subgenérica debían ser abordadas, como muy bien señalaba el escritor Francisco Umbral a propósito del *landismo*:

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

También ciertos historiadores cinematográficos –desde los estudios culturales franceses y anglosajones– han puesto de relieve el interés de estas obras como reflejo de la sociedad en la que nacen y como termómetro de los cambios –o de las distintas parálisis, según el caso– producidos en la misma. Jordan (2002) o Crumbaugh (2002) defienden el análisis de esas películas en cuanto a su valor notarial, eludiendo despreciarlas por su carácter ideológico o su factura técnica, modos de producción o alcance de las mismas⁶.

Por ello, planteamos una panorámica por esos títulos populares de mayor éxito en taquilla, desde la comedia tardofranquista hasta la saga de *Torrente*, pasando por la comedia de la Transición. No nace en el vacío esta propuesta. Desde 2008, un grupo de estudiosos abordaron las comedias del final de la dictadura, para posteriormente analizar las de la Transición⁷. Ahora llega el momento de darle continuidad a esa propuesta y culminar el recorrido en la actualidad, para concluir los cambios y las analogías.

Breve aproximación histórica

Sería imposible realizar aquí un contexto histórico de medio siglo de historia, más cuando la óptica es precisamente analizarla a través de los distintos ciclos propuestos. No obstante, el periodo de estudio merece ciertas aclaraciones que condicionan la producción de esos años y las distintas temáticas.

En el periodo tardofranquista⁸, el aparente aperturismo, la entrada de divisas por parte del turismo, el deseo de España de acceder a los organismos europeos y los últimos estertores de la dictadura encuentran como elementos centrales su complemento en las políticas cinematográficas, entre las que destacan aquellas impulsadas por José María García Escudero, quien durante su mandato como Director General de Cinematografía trató de fomentar un tipo de cine alejado de esa comedia que seguía contando con el apoyo popular.

⁵ El criterio geográfico prima en el término *españolada*, el personalista en un subgénero más concreto, el *landismo*, y en los últimos años, el programa televisivo que se encargó con no poco éxito de resucitar esas producciones ha cubierto con su etimología lo que algunos han llamado *cine de barrio*.

⁶ De todo ello escribe Cáceres (2008), que además establece una estimulante conexión entre la figura del macho ibérico y la serie de *Torrente*.

⁷ El primero llevaba por título *Ideología, valores y creencias en el cine de barrio del tardofranquismo* (1966-1975)(HAR2009-08187) y la prolongación del mismo, en el que se inserta el presente estudio, tiene el nombre de *Ideologías, Historia y Sociedad en el cine español de la Transición* (1975-1984)(HAR2012-32681).

⁸ A mayor abundamiento, sugerimos la lectura de Tusell (2005).

Durante la Transición, dos iniciativas legislativas (la primera, el Real Decreto 3071/1977 de 11 de noviembre, promulgado por el gobierno de la Unión de Centro Democrático, y la segunda, el Real Decreto 3304/1983 de 28 de diciembre, sobre Protección a la Cinematografía Española) crearon el marco legal del periodo. Más cacareada fue la última, mal llamada “Ley Miró” y que fue objeto de poca polémica, convirtiendo a su responsable en la heredera del ‘espíritu Escudero’, si bien la crisis del cine español en términos cuantitativos adquiriría un carácter endémico. Entre medias, la llegada de la democracia, el cambio en el sistema representativo y un terremoto de alteraciones y reformas, tales como la abolición de la censura, no lleva a una modificación en el tipo de comedias más taquilleras.

Ya en los noventa, y debido en parte a la alternancia bipartidista, no hay una política cinematográfica coherente, o al menos no hay iniciativas tan conscientes como las de Escudero o Miró, hasta que la crisis económica que comienza en 2008 da como resultado una petrificación de las ayudas públicas, lo que coloca al cine español en una situación precaria, dejando sin efecto las intenciones previas de articular un sistema de protección a la cinematografía, dejando a la taquilla la rentabilidad de los filmes y abandonando a su suerte a aquellos largometrajes con un carácter más artístico y menos ‘comercial’.

Los distintos ciclos

Abordamos a continuación los distintos ciclos⁹, aquellos más exitosos y que pueden agruparse según los intérpretes, pues ellos eran el principal reclamo, antes que los directores o los guionistas. La gente acudía a los cines a ver “una de Manolo Escobar” u otra “de Pajares y Esteso”, mientras que ese personalismo se replica en las cintas de Santiago Segura y se confirma anteriormente en el hecho de que un actor, Alfredo Landa, diera nombre a un subgénero cinematográfico. Así, procederemos por orden cronológico.

Manolo Escobar o el perfecto español

Paradigma de lo anterior es el almeriense Manolo Escobar, protagonista de un ciclo adscrito al género de la comedia musical y vinculado a un mismo productor, Arturo González. En el periodo tardo-franquista protagonizó una decena de filmes¹⁰, todos de similar cariz y con unos ejes temáticos y narrativos casi idénticos: él siempre encarnaba al estereotipo del macho ibérico de imponente e impostada presencia física; romántico y honrado, Escobar interpretaba al hombre sin tacha que encandila a cualquier mujer; su extracción humilde va asociada a un indeleble patriotismo, que a su vez se encuentra unido a su ímpetu sexual, en una asociación que cristaliza durante estos años en la figura del macho ibérico (que es macho por ser ibérico).

Relaciones casi públicas es tal vez el mejor ejemplo de ello. El protagonista utiliza sus dotes de cantante para conquistar a la mujer de turno, adoctrinar al público sobre el valor de la honradez, redimir a la ambiciosa fémica (también lo hará en *Pero... ¿en qué país vivimos!*) y conseguir triunfar mientras ella abandona su trabajo para cuidar de su nuevo amor, hecho éste que ocurre también en *Me has hecho perder el juicio*. Las referencias concretas al contexto político son tan implícitas como exageradas las loas a todo lo que tenga que ver con lo nacional, especialmente los enclaves turísticos –*Me has hecho perder el juicio* incluye una secuencia sobre las bellezas del país al son del pasodoble *Y viva España*–, paraísos para el ocio y el esparcimiento, lugares bañados por un sol perpetuo, como advertimos en *En un lugar de La Manga* o *Un beso en el puerto*, entre otras; las oposiciones entre personajes cristalizan en dialécticas tan maniqueas como la asociación entre la

⁹ Entendemos como ‘ciclo’ ese conjunto de obras unidas entre sí en función de alguna característica relevante.

¹⁰ Todos ellos superaron el millón de espectadores: *El padre Manolo* (1966) y *Un beso en el puerto* (1966), ambos de Ramón Torrado; *Pero... ¿en qué país vivimos!*, *Relaciones casi públicas*, *Juicio de faldas*, *Me debes un muerto* y *Cuando los niños vienen de Marsella* (José Luis Sáenz de Heredia, 1967, 1968, 1969, 1971, 1974); *En un lugar de La Manga* (Mariano Ozores, 1970); *Entre dos amores* (Luis Lucia, 1972) y *Me has hecho perder el juicio* (Juan de Orduña, 1973).

bondad y la belleza frente a la maldad y la fealdad; el desprecio por el dinero ganado de forma espuria y el triunfo del amor son otros valores que conviven en sintonía con los desenlaces felices en la decena de películas, solidificando la figura de Escobar en cuanto vehículo ideológico, hecho que ya advertía en la época Juan de Mata Moncho:

Manolo Escobar simboliza el ‘milagro’ español de los 60, el sueño utópico del self made man ibérico: el gran éxito logrado a través del canto pues representa en este ámbito lo que ‘El Cordobés’ en el de los toros. El hombre que, de no tener nada, lo ha conseguido todo (popularidad, millones, admiración), y en el que todos los peones, los albañiles, los metalúrgicos, los operarios, los auxiliares de correos, etc., se miran como en un espejo risueño y generoso, capaz de hacerles creer en el feliz porvenir con sus tranquilizadores pasodobles, ese limbo donde todos los españoles se contentan con ser millonarios... de ilusiones. (VV.AA., 1974, p.151)

Alfredo Landa o el empuje de lo imperfecto

El ciclo de Alfredo Landa es mucho mayor en términos cuantitativos (durante la década tardofranquista participó en 60 producciones, 41 de las cuales superaron el millón de espectadores) aunque menos homogéneo en cuanto a temática, lo que no impidió que él forjara el arquetipo del macho ibérico. La diferencia con las producciones de Manolo Escobar radica en que si éste era el galán, los personajes de Landa eran lo contrario: todo furor sexual, su escaso atractivo lo abocaba en la mayoría de los casos al fracaso, a la negación del coito que también venía condicionada por la censura, en un nivel manifiesto, y, en un nivel inconsciente, por la represión de un país en dictadura.

Una selección de algunos de sus papeles –como protagonista o como secundario– traza un fresco de la realidad nacional. *¡Vente a Alemania, Pepe!* (Pedro Lazaga, 1970) es todo un panfleto contra la emigración que trata de desmontar la imagen idealizada de lo exterior, presentando al país germano como un lugar hostil, y loando finalmente las lindezas de España, en un moralista final que comparte *Cuando el cuerno suena* (Luis María Delgado, 1975), su equivalente en cuanto a hagiografía del macho ibérico, personificado en José (casi siempre los nombres son lo suficientemente comunes para que el personaje pueda resultar el trasunto del español medio), aldeano poco agraciado, quien conquista a una escultural chica de cabaret que llega al pueblo con un espectáculo. Él la convierte en sacrificada esposa –retirándola del descorche–, la engaña en una misma noche con tres mujeres a cual más bella, embarazándolas a todas y, lejos de pedir perdón, consigue que su consorte se disculpe por no ser buena esposa y que las tres madres le agradezcan sus respectivos ‘regalos’.

En *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970), el mayor éxito del *landismo*, hay una clara reafirmación de la masculinidad. Gubern (1981) sintetiza el discurso con lucidez:

La película atrajo masivamente al público con la atrevida promesa de una historia homosexual. Apparentemente era así y el público se divertía con el afeminamiento caricaturesco de Alfredo Landa; pero como la censura velaba por la moral pública española, al final de la película se revelaba que todo era pura simulación y que en realidad Landa era un ardiente heterosexual. Es decir, se llegaba a un pacto hipócrita entre la escabrosidad como atractivo comercial y su represión moral (p.267).

Más concretos pero igual de ilustradores son los ejes temáticos de *Nuevo en esta plaza* (Pedro Lazaga, 1966) y *Los guardiamarinas* (Pedro Lazaga, 1967), largometrajes en los que Landa desempeña papeles secundarios que suponen sendos cantos a la tauromaquia y al ejército. Los dos demuestran que bajo la apariencia de la comedia costumbrista se pueden establecer discursos de defensa apasionada de los presupuestos marciales, la patria en cuanto valor supremo o la valentía como característica inmanente del buen español, asociación indisoluble que ya encontraba acomodo en el ciclo de Escobar.

Y no son pocos los discursos que recuperan la tradición picaresca –*Juicio de faldas* o *Cuando los niños vienen de Marsella*, protagonizados por Escobar, ya mostraban a distintos pillos en sus múltiples correrías–, desde la mencionada *Nuevo en esta plaza* hasta *Los días de Cabirio* (Fernando Merino, 1971) o *Los subdesarrollados* (Fernando Merino, 1968), filmes en los que esos pícaros recibirán cierta sanción moral, pero cuyo origen español les evita el castigo, al contrario de lo que

ocurre con los extranjeros, siempre presentados como las figuras malvadas, los villanos de unos relatos en los que se premia al oriundo con inteligencia, vigor sexual y la victoria final sobre los pérfidos foráneos.

Guapo heredero busca esposa (Luis María Delgado, 1972), por su parte, hace explícita la tensión entre el pueblo y la ciudad, otra de las dialécticas más relevantes de la época y que aquí se traduce en la figura de Fidel (Alfredo Landa), quien debe casarse para obtener una herencia y disfrutar de las tierras de un pueblo que, como otros tantos de la geografía española del momento, amenazaba con quedar abandonado... Todos sus objetivos se cumplirán cuando demuestre su condición de “hombre de verdad”.

Paco Martínez Soria o el patriarca de bien

Esa tensión entre lo rural y lo urbano adquirirá carta de legitimidad en el ciclo protagonizado por Paco Martínez Soria, compuesto por una decena de largometrajes entre 1966 y 1975 que acumularon más de 18 millones de entradas vendidas.

En ese ciclo, la falocracia presente en las cintas de Escobar y Landa se mantiene con decisión, aunque aquí ya no estamos ante un macho ibérico, sino ante un patriarca que, desde un punto de vista freudiano, se antoja una sublimación de la figura que rigió los destinos de España durante 40 años. Ese anciano venerable encarnado por Soria tiene una clara vocación patriarcal y protectora para un público acostumbrado al personalismo y que aquí cristaliza en la silueta de un garante moral dentro de un grupo de películas que repiten la oposición entre un mundo tradicional y uno moderno¹¹. Éste segundo trae consigo nuevas formas de relación entre los miembros de comunidades que corren el riesgo de quebrarse como consecuencia de unos valores que premian el hedonismo, una concepción materialista de la vida y un individualismo desalmado. Ante semejante tesitura, el patriarca consigue con su conducta ejemplar demostrar la superioridad de los valores tradicionales, cuyo triunfo mantiene cohesionado al grupo. Algo similar a lo que hacía el protagonista de *En un lugar de La Manga*, aunque aquí se repite a lo largo de todo el ciclo.

Igual que en los otros corpus, queda patente la diferencia de los roles masculinos y femeninos. A ellas les corresponde un papel subordinado en su doble rol de madres y amas de casa, cuando no se desempeñan con tan mal tino que el hombre tendrá que enseñarlas a proceder con rigor. Mientras, los personajes masculinos son siempre el motor de la acción, rasgo que comparten todos los ciclos, incluidos los protagonizados por mujeres, como enseguida veremos. Así se completan todos los discursos de este ciclo, en su mayoría luciendo una estructura fabulística que incluye la enseñanza moral al final, siempre acorde con la ideología oficial.

Lina Morgan o la mujer en un mundo de hombres

En este ciclo tardofranquista¹² interviene por oposición una protagonista femenina, candorosa e inocente, pero que nunca es motor de la acción, sino que responde al estereotipo de la heroína azotada por las adversidades. Más pasiva que activa, su escaso atractivo suele impedirle conquistar a su enamorado –*Dos chicas de revista* (Mariano Ozores, 1972)–, aunque a veces lo consiga gracias a sus sacrificios, como en *Señora doctor* (Mariano Ozores, 1974). Con los personajes masculinos antes mencionados suele compartir sus orígenes humildes y también quienes la rodean son reducidos a estereotipos, destacando los hombres libidinosos, símbolos del español reprimido. Se advierte también el mismo orgullo nacional y el gusto por los tiempos pasados –*La tonta del bote* (Juan de

¹¹ Las películas encarnadas por Paco Martínez Soria se inscriben en el territorio subgenérico y, en concreto, en una clase de comedia que viene de ciertas propuestas de finales de los cincuenta, cuando el ‘desarrollismo’ pasó a ser un filón argumental. Así, un número notable de producciones miran a su alrededor y apuestan por un humor de tintes paródicos sobre lo que sucede en el ámbito social.

¹² Formado por *Los subdesarrollados*, *Soltera y madre en la vida* (Javier Aguirre, 1969), *La tonta del bote* (Juan de Orduña, 1970); y las dirigidas por Mariano Ozores, *La graduada* (1971), *Dos chicas de revista* (1972), *Señora doctor* (1973), *La llamaban ‘La Madrina’* (1973) y *La descarriada* (1973).

Orduña, 1970)–, así como las escasas menciones explícitas al contexto político, a pesar de que, al igual que en el resto de largometrajes, el reflejo sea meridiano.

La fábula vuelve a ser la estructura preponderante, con la necesaria moraleja, en torno a la generosidad y a la honestidad, enfrentadas a los vicios carnales y la avaricia, algo que se puede ver en *La graduada* (Mariano Ozores, 1971), entre otras. Lo exterior es de nuevo una amenaza –constante tardofranquista que se prolongará en los largometrajes de Pajares y Esteso– y es llamativo que las cintas de Lina Morgan y las del resto de intérpretes revisados compartan el gusto por la referencialidad, como asunción de inferioridad artística y buscando aprovecharse de éxitos foráneos: desde *En un lugar de La Manga*, hasta *La llamaban la Madrina* (Mariano Ozores, 1973), pasando por *Los días de Cabirio* o *La graduada*, para llegar al ciclo que veremos a continuación, paradigma del cual es *Yo hice a Roque III*.

Las películas de Ozores, Pajares y Esteso

Con la Transición, la comedia se ramifica en distintos subgéneros aunque en la taquilla sigue reinando la comedia popular, que ahora se aprovecha de la falta de censura para ‘destaparse’, si bien el carácter de estas obras comparte con los ciclos precedentes modelos de producción y una similar calidad técnica, así como tramas y valores. Si la comedia de la que más se ha escrito al hablar de la Transición es la llamada *madrileña*, los largometrajes que más recaudan son aquellos dirigidos por cineastas afectos al régimen precedente: el paradigma sería el ciclo de películas protagonizadas por Andrés Pajares y Fernando Esteso, todas ellas dirigidas por Mariano Ozores¹³.

La principal diferencia aquí es que se rompe con el protagonismo unipersonal para dar paso a otro compartido, como si en el inconsciente colectivo se produjese una evolución desde la figura patriarcal a una querencia por la pareja, diluyéndose la figura única al igual que estaba ocurriendo en la convulsa realidad, ya huérfana de la silueta caudillista. Por lo demás, se mantienen los principales rasgos: la falocracia es hegemónica; las mujeres siguen estando supeditadas a un macho que ahora, cuando ya no hay una negación del coito –ausencia de la censura mediante– se revela como un manso corderito, aquejado muchas veces de impotencia o simplemente de una alarmante impericia sexual (*Los bingueros*, *Los chulos*); los finales felices continúan aleccionando y las alusiones a la realidad sociopolítica de nuevo se plantean de manera solapada, y siempre con un cierto regusto nostálgico, afirmación que motivamos por las constantes críticas a los gobernantes, presentados como unos corruptos, unos vagos y unos personajes indeseables, siempre preocupados por el vil metal (las sesiones del Congreso son criticadas de forma gratuita en más de la mitad de los filmes). El mejor ejemplo aparece en *Agítese antes de usarla*, donde un político del PSOE, libidinoso y poco honesto, es mortificado por los protagonistas hasta ser arrojado por un barranco, en un ejercicio de catarsis muy indicativo. Una ideología que viene también ilustrada por los humillantes retratos de todo aquello tildado de diferente: no hay más que ver los trazos con los que se dibujan las figuras de los personajes negros¹⁴ u homosexuales¹⁵.

¹³ Las producciones en las que intervienen los tres son las siguientes: *Los bingueros* (1979), *Los energéticos* (1979), *Yo hice a Roque III* (1980), *Los chulos* (1981), *Los liantes* (1981), *Todos al suelo* (1982), *Padre no hay más que dos* (1982), *Agítese antes de usarla* (1983) y *La Lola nos lleva al huerto* (1983). En ese periodo, Ozores estrena otros seis largometrajes en los que dirige a Fernando Esteso en solitario, con quien continuará sus colaboraciones más allá de 1984: *El erótico enmascarado* (1980), *El soplagaitas* (1981), *Queremos un hijo tuyo* (1981), *El hijo del cura* (1982), *Al este del oeste* (1984) y *El cura ya tiene hijo* (1984). Por lo que respecta a Andrés Pajares, en cinco ocasiones se pondrá a las órdenes del patriarca de la familia Ozores: *El ligero mágico* (1980), *¡Qué gozada de divorcio!* (1981), *Brujas mágicas* (1981), *Cristóbal Colón, de oficio... descubridor* (1982) y *El currante* (1983).

¹⁴ Sobre ellos se hace mofa dependiendo del género: las mujeres casi nunca hablan y siempre exhiben sus atributos (*Los bingueros*, *Los energéticos* y *Los liantes*), mientras que los hombres parecen sufrir algún tipo de incapacidad mental, como el caso del monje tibetano del que se rien los dos protagonistas de *La Lola nos lleva al huerto* y que finalmente resulta ser el padre de la criatura objeto de discordia. Las reacciones de los personajes oscilan entre lo que dice el doctor que asiste al parto, quien justifica la paternidad porque “hay mujeres que están loquísimas”, y lo que afirma uno de los protagonistas: “Me voy a apuntar al Ku Klux Klan”.

La serie de Torrente

Llegamos así a la serie más exitosa, en términos de recaudación, de la historia del cine español: la que escribe y dirige Santiago Segura, que siempre ha defendido a su personaje (franquista, reaccionario, xenófobo, machista) como una parodia, afirmando que es un indeseable, con el fin, presumiblemente, de preparar una salvaguarda moral ante unas previsibles críticas que nunca llegaron, o si lo hicieron no fueron generalizadas, debido en parte a la escasa calidad de esta serie, algo que ya había ocurrido con el cine tardofranquista o con la comedia popular en la Transición. Pocos han sido los que han detectado en estas creaciones una recuperación del cine de antaño, que se presenta bajo el paraguas de la parodia.

Es verdad que aquí se dan ciertos elementos del mecanismo paródico. Hay un texto de origen que se toma como referencia (lo que se llama pre-texto), que en este caso sería el cine popular tardofranquista y el de la Transición, incluso obras anteriores del franquismo. Pero falta un aspecto necesario en toda parodia, que es la distancia irónica, la cual puede ser satírica o burlesca. Aquí esa distancia está ausente, pues el tipo de humor (escatológico o haciendo chanza de las mujeres y de lo diferente) y las distintas interpretaciones de sentido son casi idénticas a las del pre-texto. Es cierto que José Luis Torrente es un antihéroe, pero no hay una distancia crítica –requisito de la parodia¹⁶–, sino que él es el único personaje con el que el espectador puede identificarse, más si cabe cuando al final de todas las películas se redime, salvando a la chica o a la comunidad del malvado de turno. El resto de los personajes, debido a su nula profundidad y a que casi todos son muy limitados intelectualmente, no permiten la identificación, y mucho menos la proyección del espectador, quien se ve abocado a seguir al protagonista a pesar de –o debido a– su forma de pensar y actuar. En ningún momento se cuestiona ese extremo y las concepciones de Torrente subordinan el diseño de la trama y el devenir del relato.

Muchos son los aspectos que conectan a *Torrente* con el cine precedente, y hacen que en muy poco se diferencie de lo visto más arriba. La presentación épica que se hace de él enfatiza el protagonismo único ya advertido durante el tardofranquismo, del que esta serie recupera con contumacia a los actores más notables de aquel periodo (Juanito Navarro, José Luis López Vázquez, Tony Leblanc) además de rescatar a sonoros *freaks* de la televisión contemporánea, elevando la serie a una galería de personas de aptitudes limitadas de las cuales reírse sin demasiado respeto. El maniqueísmo de toda la serie es tan rampante como en el cine tardofranquista, reducido a la diferencia entre buenos y malos, donde los segundos son todos los enemigos del protagonista¹⁷.

Y es que Torrente realiza burlas sistemáticas a todo lo que difiera de la figura masculina, española y franquista. Ninguna mujer adquiere profundidad durante los cuatro filmes, limitándose bien a ser la típica chica *fácil*, la suegra molesta o la malvada de una pieza, arquetipos que ya estaban presentes en el pre-texto. Ninguna será motor de la acción y las féminas se ven así condenadas a roles laterales y a retratos reduccionistas.

Peor parados salen los extranjeros, vistos siempre como una amenaza: los chinos de la primera entrega no sólo serán motivo de burla, sino que nunca parecen muy inteligentes y además se dedican al negocio de la droga, en un retrato muy similar del que de ellos se hiciese en *Operación Cabarettera* (Mariano Ozores, 1967). Los italianos (unos mafiosos), los franceses (torturadores sin escrúpulos) y los negros no salen más airosos, y a estos últimos se les dedican chistes idénticos tanto en *Torrente 3*, como en *Los bingueros*, cuando ambos protagonistas llaman Kunta Kinte a sendos personajes de color. Por último, “los moros”, obsesión de Torrente, y los sudamericanos (a los que el

¹⁵ Los gays son objeto de chanza en casi todos los largometrajes, en los que se les dedica el indicativo epíteto de “mariquitas”, añadiendo en ocasiones un “qué asco”, expresión que puede oírse al final de una escena de *Los bingueros*, cuando los protagonistas descubren que dos hombres pretendían ligar con ellos.

¹⁶ La palabra parodia viene de la mezcla de los términos griegos *para* y *odé*, y significa *contracanto*.

¹⁷ Los títulos de crédito de la tercera parte no pueden ser más indicativos, cuando los personajes y sus intérpretes son reducidos a tres categorías: “Los héroes”, “Las chicas” y “Los malos”.

protagonista llama “sudacas” y a quienes en la tercera entrega arrienda un piso donde se meten más de treinta) cumplen los tópicos más racistas.

José Luis Torrente muestra su obsesión patriótica, que se lleva al paroxismo en *Torrente 3*, cuando el Fary –mito franquista venerado por el protagonista–, sosias de Dios, se le aparece y le dice que debe actuar de forma recta por el hecho de ser español, algo que recuerda meridianamente a *Me has hecho perder el juicio*, cuando el padre del personaje principal le habla desde los cielos para aconsejarle. Los símbolos patrios menudean en *Torrente* del mismo modo en que lo hacían en el ciclo del actor y cantante almeriense, con el que Santiago Segura comparte frases de exaltación hispánica, como deja de manifiesto la conclusión de *Torrente, el brazo tonto de la ley*: “En la vida hay algo más importante que ser policía... ser español”.

Los enclaves son llamativamente similares a los de los filmes de Escobar, ambientados en La Manga y en otros lugares bañados por el sol y el Mediterráneo. Así, Torrente se marcha a Torremolinos al final de la primera parte y la segunda se desarrolla en Marbella, con un inicio conscientemente nostálgico y que remite a la voluntad *publicitaria* del periodo tardofranquista, cuando las películas populares servían de reclamo turístico. En esa misma cinta, por cierto, Torrente acabará lanzando un misil contra Gibraltar; no debemos olvidar las innumerables menciones que durante el cine franquista se realizaban al polémico peñón, al grito de “¡Gibraltar, español!”, desde *La tía de Carlos en minifalda* (Augusto Fenollar, 1967) hasta *Entre dos amores*. Un desenlace que, como en los demás largometrajes, redime al personaje, que actúa de forma correcta y genera la obligación moral del espectador de ponerse de su lado, pues Torrente demuestra buenos sentimientos y un espíritu altruista, de la misma forma que en todas las películas se enamora, completando una profundidad que ningún otro personaje adquiere... salvo en la tercera parte su hijo, quien parece mostrar cierta conciencia social al defender a unos personajes latinoamericanos y atacar la prostitución por ser vejatoria para la mujer, lo que conlleva que el relato le trate como a un pardillo sin demasiado seso.

Otros rasgos que *Torrente* comparte con su cine de referencia van aclarando el espíritu y los mensajes de la tetralogía escrita por Segura. La sucesión de escenas inconexas (que se revela con mayor intensidad desde la segunda entrega) es muy parecida a los relatos del cine popular tardofranquista, vehículo de lucimiento de los protagonistas de turno, casi tanto como el cariz de los chistes, pues el humor es idéntico¹⁸. La inserción de sueños del protagonista remite a las producciones encabezadas por Manolo Escobar y los constantes efectos de sonido son muy similares a los presentes en las obras tardofranquistas más taquilleras, con las que *Torrente* comparte una chapucera factura técnica y la alusión a títulos extranjeros: si durante la última etapa de la dictadura y en la Transición, muchos largometrajes remedaban títulos estadounidenses (*La llamaban La madrina* o *La graduada*, por señalar dos obras protagonizadas por Lina Morgan), *Torrente* hará lo propio con James Bond y, al inicio de *Torrente 3*, con *Rocky* (John G. Avildsen, 1976), lo que no deja de ser curioso por sus analogías con el título de Mariano Ozores *Yo hice a Roque III*, que hace exactamente lo mismo.

Un recorrido por algunos chistes y situaciones en las que se ve involucrado Torrente suponen un auténtico *déjà vu* del cine anterior: dice ser “private investigator”, forma idéntica a como se presenta el Tony Leblanc de *Los subdesarrollados*, en la que la picaresca se despliega con la misma evidencia que en la serie protagonizada por Santiago Segura; el retrato de los “moros” que aparecen en la segunda parte es muy similar al que puede verse en *Los energéticos*; los andaluces encuentran en ese mismo filme un daguerrotipo simplista que parece sacado de *Me has hecho perder el juicio*; la insistencia con que Torrente palpa los pechos de Yvonne Sciò en la tercera entrega resulta calcada a esa misma maniobra ejecutada en casi todos los títulos protagonizados por Andrés Pajares y Fernando Esteso (quien no por casualidad aparece en la cuarta parte de *Torrente*), quienes se pasan las películas toqueteando a las mujeres con las más absurdas excusas; la secuencia en la que el personaje interpretado por Javier Cámara va a perder la virginidad en *Torrente, el brazo tonto de la ley* recuerda a una muy parecida en *Los chulos*; en el inicio, Torrente es testigo de una escena de malos

¹⁸ En la tercera parte Torrente le dice a una de las atractivas mujeres que pueblan el relato que “hay mucha gente que quiere cepillársela... y no me extraña”, frase que podrían haber pronunciado Andrés Pajares o Fernando Esteso aludiendo a cualquiera de sus *partenaires*.

tratos entre un chulo y una prostituta, pasaje tratado con tanta indulgencia como otro análogo de *La tonta del bote*; y llama la atención que en la segunda parte Torrente acuda a un bingo, en lo que supone un guiño consciente a la famosísima *Los bingueros*...

Conclusiones

Podemos ya establecer una breve semblanza de lo que estos filmes trazan como imagen ideal, en cuanto constantes narrativas, estéticas y formales. Del personaje al relato y a la factura, estas películas siguen unos patrones tan similares que cuestionan, gracias a su éxito de público, los cambios de una realidad en los que parece jugar la inercia. Todo cambia para que todo siga igual, al menos en lo que respecta a los gustos de los espectadores.

Los protagonistas de clase media y su extracción humilde favorecen la identificación con ese público en torno a la célebre figura del ‘españolito medio’ y, he aquí el mensaje de fondo, todos mantienen una marcada ideología conservadora, cuando no abiertamente reaccionaria. Todos son hombres y a la mujer se le reservan papeles laterales, salvo en el caso de Lina Morgan, aunque en esos largometrajes el motor de la acción y el desenlace vendrán promovidos por la redentora acción masculina.

A propósito de los desenlaces, todas las películas populares encuentran en el final feliz (salvo contadísimas excepciones como *Los subdesarrollados*) la reordenación de un mundo ideal que se resume en los adjetivos español, falocrático y tradicional. Todo brilla en España como cuna de las mayores virtudes, así como el concepto de lo extranjero es visto en tanto amenaza de la que cuidarse. Lo mismo ocurre con todo aquello que sea diferente de lo que simboliza el protagonista. Desde las distintas nacionalidades, hasta los homosexuales, los negros o aquellos con alguna limitación física, personajes de los que se hace chanza continua.

Por último, la factura técnica, condicionada por los modos de producción de estos largometrajes alimenticios, es tan defectuosa en la comedia tardofranquista como en la de la Transición o en la serie de *Torrente*. La falta de una intención artística, no obstante y como se sostenía al principio, no debe llevar a menospreciar unas películas cuya visión conservadora pone en tela de juicio la imagen de una España moderna y que ha dejado atrás vicios del pasado. La democracia y la situación actual siguen siendo testigos del éxito de unas producciones disfrazadas de elementos de entretenimiento pero que lanzan cargas de profundidad ideológica bajo el disfraz de la inocencia. Ya lo dice una de las letras del número central de *Dos chicas de revista* aludiendo a este género: “Sin problemas, sin preocupaciones y sin intenciones de amargar”. Y de paso, arrojando la misma visión tradicionalista durante cincuenta años.

REFERENCIAS

- Aristóteles (2003). *Poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cáceres, J. (2008). *El destape del macho ibérico: Masculinidades disidentes en la comedia sexy (celt)ibérica*. Washington: ProQuest, UMI Dissertation Publishing.
- Crumbaugh, J. (2002). 'Spain Is Different': Touring Late-Francoist Cinema with Manolo Escobar. *Hispanic Research Journal* 3(3), pp. 261-276.
- Gubern, R. (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península.
- Jordan, B. (2002). Revisiting the 'comedia sexy ibérica': No desearás al vecino del quinto (Ramón Fernández, 1971). *Hispanic Research Journal*, 3, pp. 261- 276.
- Navarrete, J.L. (2009). *Historia de un género cinematográfico: La española*. Madrid: Quiasmo.
- Ozores, M. (2002). *Respetable público. Cómo hice casi cien películas*. Barcelona: Planeta.
- Recio, J.M. (1992). *Alfredo Landa*. Barcelona: CILEH.
- Tusell, J. (2005). *Dictadura franquista y democracia (1939-2004)*. Barcelona: Crítica.
- VV.AA. (1974). *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres.

SOBRE EL AUTOR

Ernesto Pérez Morán: Licenciado en Derecho y en Comunicación Audiovisual (Premio Extraordinario Fin de Carrera). Es coeditor del volumen *El cine de barrio tardofranquista. Reflejo de una sociedad* (2012) y coautor, junto a Juan Antonio Pérez Millán, de los libros *Cien médicos en el cine de ayer y de hoy* (2008) y *Cien abogados en el cine de ayer y de hoy* (2010). Ha sido profesor ayudante doctor de la Universidad Pontificia de Salamanca y en la actualidad es Profesor a tiempo Completo en la Universidad de Medellín (Colombia), donde imparte las asignaturas Montaje cinematográfico, Narrativa Audiovisual, Guión de cine y Guión de series de televisión. También es Investigador Honorífico en la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado artículos sobre cine español en diversas revistas científicas y en 2012 se doctoraba en Comunicación Audiovisual, obteniendo el premio Extraordinario de Doctorado con la tesis *La obra audiovisual de Patricia Ferreira desde un nuevo modelo de análisis*. A su vez, lleva más de un lustro colaborando en la publicación *Cine para leer* y escribe en diversas revistas especializadas sobre literatura y cine.