

Trabajo Fin de Máster

Risa y reflejo: la comedia audiovisual española en
los primeros años del siglo XXI

Laugh and reflection: the Spanish audiovisual
comedy in the beginning of the XXI century



Autora

Lara Campo Marco

Director

Dr. D. Fernando Sanz Ferreruela

Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte

Año 2017

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2-14
Justificación del tema	3
Estado de la cuestión	4-12
Objetivos	13
Metodología aplicada	14
I. HISTORIA DE LA COMEDIA AUDIOVISUAL ESPAÑOLA	18-47
∅ Los primeros años, las primeras comedias	18-19
∅ Los años 30: sonido, crisis y guerra	20-21
∅ Los años 40: autarquía, nacionalcatolicismo y españolización de la comedia	21-24
∅ Los años 50: comedia rosa y comedia negra	25-33
∅ Los años sesenta: el nuevo cine español, comedia urbana y los primeros destapes	33-37
∅ Los años setenta: democracia, aperturismo y tres vías	37-39
∅ Los años 80: movida madrileña y relevo generacional	39-43
∅ Los años 90: una década miscelánea	44
∅ “Los últimos años de la historia son crónica”: el siglo XXI	45-47
II. LA COMEDIA SAINETESCA: TEATRO, TELEVISIÓN Y CINE	48-72
∅ La televisión privada: Antena 3, Telecinco y Canal +	54-27
II.I <i>7 vidas</i> , 1999-2006, Telecinco “En ocasiones, oigo risas”	57-58
II.II. <i>Aquí no hay quien viva</i> , antena 3, 2003-2006 “Ten un poquito de por favor”	59-60
II.III. Los personajes como sostén cómico	61-68
∅ El portero de ANHQV, el camarero de <i>7 vidas</i> , Amador en <i>La que se avecina</i>	62-63
∅ La actriz fracasada	63-65
∅ El empresario	66-68
II.IV. Lo sainetesco en el cine español del siglo XXI	68-72
III. TRAUMAS Y TOPICAZOS: LA RISA COMO TERAPIA	73-84
III.I. <i>Ocho apellidos vascos</i> : la nueva españolada	73-79

III.II. Las secuelas de <i>los apellidos</i>	79-84
⊗ <i>Allí abajo</i> , Antena 3 (2015)	79-80
⊗ <i>Ocho apellidos catalanes</i> . Martínez-Lázaro (2015): la estilización de los estereotipos	80-82
⊗ <i>Cuerpo de élite</i> , Joaquín Mazón (2016)	83-84
VI. TENGO TREINTA Y ESTOY EN CRISIS: LA COMEDIA ROMÁNTICA	85-96
IV.I. Las primeras crisis románticas	89-90
IV.II. Treintañeros desubicados y en crisis	90-94
IV.III. Los nuevos emigrantes	94-96
V. PORQUE NO TODO PUEDE CLASIFICARSE: PACO LEÓN Y “LOS JAVIS”	97-124
V. I. <i>Carmina o revienta y carmina y amén</i> . Géneros, ¿para qué os quiero?	98-105
V.I.I. género: “la simple observación de la realidad”	100-102
⊗ El falso documental	102
V.I.II. Creación: guión	103-104
V.I.III. Distribución: “efecto <i>Carmina</i> ”	104-105
V.II. <i>Paquita Salas</i> : serie 360	105-119
V.II.I. Personajes	107-113
⊗ Paquita Salas	107-109
V.II.II. Géneros, guión y distribución	114-116
⊗ La mezcla de géneros	114
V.II.III. Reflejo de la industria audiovisual	117-120
⊗ Telenovelas, clichés y estereotipos de la industria	117-118
⊗ La televisión de los 90	119
V. III. Otros puntos en común entre el “díptico <i>Carmina</i> ” y <i>Paquita Salas</i>	120-124
CONCLUSIONES	125-127
BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES	128-142

INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Fin de Máster (a partir de ahora TFM), se propone el estudio del cine español más actual desde sus géneros, y en concreto, desde la comedia.

La comedia refleja, retrata y representa a la sociedad en la que se desarrolla con una imbricación directa con su contexto histórico, político, social y económico. La risa como un bálsamo curador, la carcajada colectiva en una sala de cine como terapia y unión, la comedia como denuncia y reflejo de nuestros problemas, el chiste como evasión.

El siglo XXI ha traído consigo no solo un nuevo panorama mundial y nacional que la comedia debe reflejar (cuanto más nos reconocemos en una situación cómica, mayor es su efecto), sino que también ha abierto la expresión audiovisual a múltiples plataformas que no deben ser olvidadas: cine, televisión e internet configuran actualmente una triada indivisible, y entenderlos como fenómenos separados lleva a una visión muy sesgada de toda la oferta cómica de la que gozamos en la actualidad.

Así, este TFM se estructura en cuatro grandes bloques: el primero de ellos recorre la historia del cine español a través de la comedia, desde sus orígenes hasta los años 90, pues es necesario entender de dónde venimos para entender nuestra actualidad.

En el segundo, *La comedia sainetesca: teatro, cine y televisión*, se llevará a cabo un estudio de la primera comedia del siglo XXI a través de la televisión: los canales de pago recogerán los pedazos de una maltrecha comedia para mantenerla y reformarla a través de series como *7 vidas* o *Aquí no hay quien viva*. Series, por otra parte, que nos llevarán hasta uno de los rasgos más característicos del humor español: el sainete y lo sainetesco.

El testigo de la televisión lo recogerán *Ocho apellidos vascos*, en el tercer bloque titulado *Traumáticas y topicazos: la risa como terapia*. En él se analizará el auténtico fenómeno que supuso *Ocho apellidos vascos*, tanto en el tratamiento del independentismo vasco y el terrorismo de ETA, como del fenómeno social que desarrolló y la escuela de comedias que ha creado.

Otro gran acontecimiento que ha marcado estos primeros años del siglo XXI ha sido la crisis económica que aún hoy vivimos. El cine se ha hecho eco de ella, tanto en el thriller y el drama como en la comedia. Así, en el cuarto punto, *Tengo treinta y estoy en crisis: la comedia romántica*, veremos el tratamiento de este tema a través de una de las vertientes más sólidas y seguras del género que nos ocupa, la comedia romántica.

Finalmente, y siendo conscientes que en un mundo de tendencias cambiantes, libertad expresiva y cambio continuo, analizaremos dos casos particulares, inclasificables en ninguna de las categorías anteriores, y como ejemplo de todas aquellas comedias al margen de las tendencias mayoritarias. Será el último apartado, titulado *Porque no todo puede clasificarse: Paco León y "los Javis"*.

∅ JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

El cine español vive en una crisis continua. Nuestra industria audiovisual, desde sus orígenes, presenta una debilidad y extrema atomización que ha condicionado enormemente tanto su producción como su recepción.

No obstante, cuando se logra la fórmula del éxito, y aunque sea por un breve periodo de tiempo, el cine español logra batir récords y ganarse el favor del público. La comedia ha sido, desde los primeros años del siglo XX, el gran refugio de nuestra industria, y muchos de los grandes nombres del cine español se asientan en la risa.

Lo mismo ocurre en la actualidad: ante una situación general de crisis económica, de debilidad democrática y política, de desunión y crispación, la comedia se revela como fórmula de éxito para un público que busca reírse de sí mismo.

El tema de este trabajo surge de la necesidad de justificar por qué el cine español ha vuelto a batir récords y a convertirse de nuevo en referente, por qué ahora y no antes hemos podido tratar, en clave cómica, el terrorismo de ETA (de la misma manera que a finales de los años 80 la Guerra Civil empezó a ser tratada desde la comedia), o por qué los protagonistas de las comedias románticas son treintañeros en crisis. Surge también del deseo de dar cohesión y continuidad histórica a los estudios anteriores que se habían realizado en torno al cine y la comedia españolas: abordar el siglo XXI aceptando la diversidad de propuestas y plataformas.

⌘ ESTADO DE LA CUESTIÓN

La bibliografía y fuentes consultadas para el presente TFM se ha centrado en dos grandes bloques: en primer lugar, la bibliografía acerca de cine español en general, y en segundo lugar, bibliografía más específica en torno a la comedia y los diferentes recursos cómicos de nuestra risa (el sainete, el costumbrismo, españolada...), para rastrear así los orígenes y la esencia de la comedia actual.

Por otro lado, las publicaciones en prensa, entrevistas a los actores y directores y las críticas cinematográficas han sido fundamentales para el estudio de las películas y series analizadas. Películas y series, por otra parte, que constituyen nuestra fuente primaria y principal de estudio.

La bibliografía sobre cine español es amplia y extensa: desde manuales hasta estudios por décadas, y más recientemente, por géneros.

Encontramos así, en 1949, el manual de Juan Antonio Cabero, *Historia de la cinematografía española: Once jornadas. 1896-1948*¹, seguido en 1950 de la publicación de Fernández Cuenca, *Historia General del cine*, distribuida en dos volúmenes y que recoge los títulos de nuestra cinematografía hasta los años 50². Durante los años 50 continuaron los estudios en torno al cine español, como “Historia del cine español: repaso sucinto” de Gómez Mesa³ e incluido en el manual *Historia del cine* de Verdone. Del mismo modo, en los años sesenta encontramos *Historia del cine español* de Méndez-Leite⁴, o la publicación de José María García Escudero, Director General de Cinematografía, *Cine español* (1962)⁵.

¹ CABERO, Juan Antonio, *Historia de la cinematografía española: Once jornadas. 1896-1948*, Madrid, Gráficas Cinema, 1949.

² FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *Historia General del Cine*, 2 vols., Madrid, Afrodísio Aguayo, 1948 y 1950.

³ GÓMEZ MESA, Luis, «Historia del cine español (repaso sucinto)», en: VERDONE, Mario, *Historia del cine*, Madrid, Xafaro, 1954.

⁴ MÉNDEZ-LEITE, Fernando, *Historia del cine español*, 2 vols., Madrid, Rialp, 1965.

⁵ GARCÍA ESCUDERO, José María, *Cine español*, Madrid, Rialp, Libros de cine, nº 30, 1962

Los manuales generales, catálogos e índices son muy abundantes: *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921-1930* (1993)⁶, *El cine español en 119 películas* (1997)⁷, *Catálogo del cine español. Volumen F-3: Películas de ficción 1931-1940* (2009)⁸...

Para el centenario del cine español surgieron, además, abundantes publicaciones monográficas, entre las que destaca *Un siglo de cine español, Cuadernos de la Academia*, coordinado por Román Gubern (1997)⁹, *El cine y el siglo XX* (1998)¹⁰, *Un siglo de cine español*, de Gasca en 1998¹¹, o *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*, de Caparrós Lera en 1999¹².

Encontramos además, y especialmente a partir de los años 70 y 80, manuales que, si bien siguen siendo manuales generales, comienzan a diversificar sus temas y a centrarse en aspectos más específicos del cine.

Es el caso de Gómez Mesa y *La literatura española en el cine nacional. 1907-1977*¹³, en torno a las estrechas relaciones entre cine y literatura. La misma línea sigue *La novela española y el cine*, de Luis Quesada, en 1986¹⁴, y más recientemente, *Teatro capturado por la cámara. Obras teatrales españolas en el cine (1898-2009)*, en el año 2012¹⁵.

⁶ GÓNZALEZ LÓPEZ, Palmira y CÁNOVAS BELCHI, Joaquín. T., *Catálogo del cine español. Películas de ficción, 1921-1930*, volumen F2, Filmoteca Española, Madrid, 1993.

⁷ TORRES, A. M., *El cine español en 119 películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

⁸ HEININK, Juan Bautista y VALLEJO, Carlos, *Catálogo del cine español. Volumen F-3: Películas de ficción. 1931-1940*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 2009

⁹ GUBERN, R. (coord.), *Un siglo de cine español, Cuadernos de la Academia*, nº1, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1997.

¹⁰ HUESO MONTÓN, Á. L., *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Ariel Historia, 1998.

¹¹ GASCA, Luis, *Un siglo de cine español*, Barcelona, Planeta, 1998

¹² CAPARRÓS LERA, José María, *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel Historia, 1999

¹³ GÓMEZ MESA, L., *La literatura española en el cine nacional. 1907-1977 (documentación y crítica)*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978.

¹⁴ QUESADA, Luis, *La novela española y el cine*, Madrid, JC Ediciones, 1986.

¹⁵ MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata, *Teatro capturado por la cámara. Obras teatrales españolas en el cine (1898-2009)*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gisbert, 2012.

La vinculación entre historia y cine también será una constatación en la bibliografía de la que disponemos: *Historia social del cine en España* (2003)¹⁶, *La nueva memoria. Historia(s) del cine español* (1939-2000), de Castro de Paz y Zunzunegui (2005)¹⁷, *La historia de España a través del cine* (2007)¹⁸ o *Ficciones históricas. El cine histórico español, Cuadernos de la Academia* (1999)¹⁹, coordinado por José Enrique Monterde.

También destacan los títulos que tratan el cine español en relación con la pintura u otras artes, como es el caso de *Goya en la prehistoria del cine* (1997)²⁰, *La música en el cine español* (2007)²¹ o *Cine y pintura*, de Rafael Cerrato (2009)²²

Existen además abundantes publicaciones que abordan la historia de nuestro cine desde sus protagonistas: desde sus directores, en títulos como *Directores de fotografía españoles* (1989)²³, *Cineastas insólitos. Conversaciones con Directores, Productores y Guionistas españoles* (2000)²⁴, *Debut y despedida: directores españoles de una sola película* (2001)²⁵ o *El cine español según sus directores* (2009)²⁶; desde sus productores como en *Productores del cine español* (1998)²⁷; desde sus actores con *El cine español en sus intérpretes* (1992)²⁸.

¹⁶ DÍEZ PUERTAS, Emeterio, *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003.

¹⁷ CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos (dirs.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, La Coruña, Vía Láctea Editorial, 2005.

¹⁸ JUAN PAYÁN, Miguel, *La historia de España a través del cine*, Madrid, Capitel, 2007.

¹⁹ MONTERDE, José Enrique (coord.), *Ficciones históricas. El cine histórico español, Cuadernos de la Academia*, nº 6, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1999.

²⁰ FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio, y LOPE, Víctor, *Goya en la prehistoria del cine*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1997.

²¹ CARMONA, Luis Miguel, *La música en el cine español*, Madrid, Cacitel, 2007.

²² CERRATO, Rafael, *Cine y pintura*, Madrid, JC, 2009.

²³ LLINÁS, Francisco, *Directores de fotografía españoles*, Madrid, Filmoteca Española, 1989.

²⁴ TORRES, A. M., *Cineastas insólitos. Conversaciones con Directores, Productores y Guionistas españoles*, Madrid, Nuer Ediciones, 2000.

²⁵ RIVAS, Miguel Ángel, *Debut y despedida: directores españoles de una sola película*, Barcelona, Ariel, 2001

²⁶ GREGORI Antoni, *El cine español según sus directores*, Madrid, Cátedra, Signo e imagen, 2009.

²⁷ RIAMBAU, E. y TORREIRO, C., *Productores del cine español*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2008.

²⁸ AGUILAR, Carlos y GENOVER, J.: *El cine español en sus intérpretes*, Madrid, Verdoux, 1992.

Por otra parte, el estudio del cine español cuenta con una extensa bibliografía dividida en décadas: desde sus orígenes a finales del siglo XIX hasta los últimos años del siglo XX.

Para el cine mudo español, y teniendo en cuenta la dificultad de su estudio por la falta de fuentes, las publicaciones tienen un carácter más focal que general. Se centran así en directores como Florián Rey en *Biografía de Florián Rey* (1968)²⁹, *El cine de Florián Rey* de Sánchez Vidal (1991)³⁰, de Segundo de Chomón en *Segundo de Chomón. Retrospectiva* (publicado al calor de Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges en 1995)³¹, *Memorias de dos pioneros: Fructuós Gelabert y Francisco Elías* (1992)³², sobre la producción de ambos directores...

Se realizaron también obras monográficas en torno al cine mudo de los años 10 y 20, como es el monográfico de la revista *Artigrama*, nº16³³, sobre los orígenes del cine en España (2001), *Informe general sobre cine mudo español* (1990)³⁴, *Los primeros pasos del cine negro español durante la etapa muda: Más allá de la muerte* (2015)³⁵, *Obras pioneras del cine mudo. Orígenes y primeros pasos (1897-1917)*³⁶.

Los años 30 son estudiados desde una perspectiva miscelánea, condicionada por la propias circunstancias del cine de este momento. Muchas de ellas se centran el paso del

²⁹ BARREIRA, Domingo, *Biografía de Florián Rey*, Madrid, Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía, 1968.

³⁰ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, CAI, 1991.

³¹ BATLLE, Jordi, *Segundo de Chomón. Retrospectiva*, Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges, 1995.

³² CAPARRÓS LERA, José María, *Memorias de dos pioneros: Fructuós Gelabert y Francisco Elías*, Barcelona, CILEH, 1992.

³³ VV.AA., Revista *Artigrama*, nº 16, monográfico dedicado a los orígenes del cine en España, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2001.

³⁴ VV. AA., «Informe general sobre el cine mudo español», en: *Archivos de la Filmoteca*, nº 6, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1990

³⁵ SANZ FERRERUELA, F., «Los primeros pasos del cine negro español durante la etapa muda: *Más allá de la muerte* (Benito Perojo, 1924)» en: MARTÍN ESCRIBÀ, Álex y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (eds.), *El género negro de la marginalidad a la normalización*, Santiago de Compostela, Andavira Editora, 2015, pp. 375-385.

³⁶ RUIZ, L. E., *Obras pioneras del cine mudo. Orígenes y primeros pasos (1897-1917)*, Bilbao, Mensajero, 2000.

mudo al sonoro, como en *El paso del mudo al sonoro en el cine español* (1993)³⁷ o *El cine sonoro en la II República*, de Román Gubern (1977)³⁸.

La bibliografía del cine español en los años 40, 50 y 60 centrará gran parte de su atención en el uso del cine como mecanismo político e ideológico. No obstante, y gracias a una parcial consolidación de la industria, sí serán posibles estudios generales y específicos del cine español.

Los años 40 serán estudiados desde la relación entre la Guerra Civil y el cine: *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la Memoria* (2006)³⁹, *La memoria cinematográfica de la Guerra Civil Española (1939-1982)*⁴⁰, publicada por la Universidad de Valencia en 2008; *La guerra de España en la pantalla*, también de Gubern (1986)⁴¹...

Sobre los años 50 encontramos las primeras publicaciones que tratan directamente la comedia o los rasgos cómicos de nuestro cine. Es el caso de *Un bigote para dos. El eslabón perdido de la comedia cinematográfica española* (2015)⁴², *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor y melancolía* (1997)⁴³, *Del sainete al esperpento: relecturas del cine español de los años 50* (2011)⁴⁴, *José María Forqué. Un director de cine* (1993)⁴⁵, *Cine español, cine de subgéneros* (1974)⁴⁶, *Edgar Neville en el cine*, de Fernández

³⁷ CASTRO DE PAZ, José Luis, «Ramón Torrado, un asalariado del cine bajo el régimen franquista», en: VV.AA., *El paso del mudo al sonoro en el cine español*, Madrid, Asociación Española de Historiadores del Cine, 1993, pp. 291-298.

³⁸ GUBERN, Román, *El cine sonoro en la II República 1929-1936*, Barcelona, Lumen, 1977.

³⁹ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la Memoria*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

⁴⁰ NIETO, Jorge, *La memoria cinematográfica de la Guerra Civil Española (1939-1982)*, Valencia, Universitat de Valencia, 2008.

⁴¹ GUBERN, R., 1936-1939: *La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986.

⁴² AGUILAR, Santiago y CABRERIZO, Felipe, *Un bigote para dos. El eslabón perdido de la comedia cinematográfica española*, Bandaàparte Editores, 2015.

⁴³ CASTRO DE PAZ, J. L., *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*, Santander, Shangrilla, 2012.

⁴⁴ CASTRO DE PAZ, J.L., Cerdán, J., *Del sainete al esperpento, relecturas del cine español de los años 50*, Cátedra, Madrid, 2011

⁴⁵ CEBOLLADA, Pascual, *José María Forqué. Un director de cine*, Barcelona, Royal Books, 1993.

⁴⁶ EQUIPO CARTELERIA TURIA, *Cine español, cine de subgéneros*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, pág. 12.

Cuenca (1977)⁴⁷, “La comedia española de los años cuarenta: Una producción diferenciada” (incluido en el nº9 de los *Cuadernos de la Academia*) (2001)⁴⁸ o *Lo sainetesco en el cine español* (1997)⁴⁹.

Sobre los años 50, y centrándonos en el apartado de la comedia, destacan los numerosos estudios sobre Juan Antonio Bardem y José Luis García Berlanga.

Es el caso de *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*, de Abajo de Pablos (1996), *Testimonio y compromiso. El cine de Juan Antonio Bardem* (2013)⁵⁰, *La vida casi imaginaria de Berlanga* (1996)⁵¹, *Bienvenido Mr. Berlanga* (1993)⁵², *Diez Palabras sobre Berlanga* (1990)⁵³ o *En torno a Luis García Berlanga* (1981)⁵⁴.

También destacan los estudios sobre el actor y director Fernando Fernán-Gómez: *Fernando Fernán-Gómez, el hombre que quiso ser Jackie Cooper* (1993)⁵⁵ o *Fernando Fernán-Gómez* (2010)⁵⁶.

El cine de los años 60, marcado por el aperturismo y renovación de la mano de José María García Escudero, ha sido estudiado desde la fundamental figura de García Escudero, la repercusión de *Viridiana* de Buñuel y el Nuevo Cine Español.

⁴⁷ FERNÁNDEZ CUENCA, C., *Edgar Neville en el cine*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1977.

⁴⁸ ORTIZ, Áurea, «La comedia española de los años cuarenta: Una producción diferenciada», en: FERNÁNDEZ COLORADO, Luis y COUTO CANTERO, Pilar (coords.), *La herida de las sombras. El cine español en los años cuarenta*, *Cuadernos de la Academia*, nº 9, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, junio de 2001, pp. 115-125.

⁴⁹ RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, *Lo sainetesco en el cine español*, Universidad de Alicante, 1997.

⁵⁰ ABAJO DE PABLOS, Juan Eugenio Julio de, *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*, Valladolid, Quirón Ediciones, 1996.

⁵¹ ÁLVAREZ, Joan, *La vida casi imaginaria de Berlanga*, Prensa Ibérica, Barcelona, 1996.

⁵² CAÑEQUE, C. y GRAU, M., *Bienvenido Mr. Berlanga*, Barcelona, Destino, 1993.

⁵³ GALÁN, D., *Diez palabras sobre Berlanga*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1990.

⁵⁴ PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.). *En torno a Luis García Berlanga*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1981.

⁵⁵ ANGULO, J. y LLINÁS, F. (eds.), *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993.

⁵⁶ CASTRO DE PAZ, José Luis, *Fernando Fernán-Gómez*, Madrid, Cátedra, 2010.

Destacamos así, las reflexiones del propio García Escudero sobre el cine: *Una política para el cine español* (1967)⁵⁷, *Cine para el año 2.000* (1971)⁵⁸ y *La primera apertura. Diario de un director general* (1979)⁵⁹.

Sobre *Viridiana* y el impacto que tuvo, ya no tanto dentro de nuestras fronteras sino en el exterior, son esenciales las publicaciones de Herrera, *Luis Buñuel en su archivo. De Los olvidados a Viridiana* (2015)⁶⁰ y *La España de Viridiana*, coordinada por Amparo Martínez Herranz (2013)⁶¹.

Escasas son, sin embargo, las publicaciones que abordan la comedia de estos años.

El estudio de los años sesenta y ochenta se centra en el aperturismo democrático y los cambios sociales y su repercusión en el cine. Vemos aquí más publicaciones sobre la comedia, como es el caso de Álvaro del Amo en *La comedia cinematográfica española* (2009)⁶², *Aprobé en septiembre. Memorias de una conocida actriz y de una desconocida mujer* (autobiografía de Fiorella Faltoyano, 2014)⁶³, *Roberto Bodegas. El oficio de la vida. Los oficios del cine* (2007)⁶⁴.

Destaca además la importancia dada a la televisión y a otros medios audiovisuales en relación con el cine durante los años 80. Ejemplo de ello es *Las imágenes del*

⁵⁷ GARCÍA ESCUDERO, José María, *Una política para el cine español*, Madrid, Editora Nacional, 1967.

⁵⁸ GARCÍA ESCUDERO, J. M., *Cine para el año 2.000*, Madrid, Zero, 1971.

⁵⁹ GARCÍA ESCUDERO, J. M., *La primera apertura. Diario de un director general*, Barcelona, Planeta, col. Panorama, n° 8, 1978.

⁶⁰ HERRERA, Javier, *Luis Buñuel en su archivo. De Los olvidados a Viridiana*, Madrid, Fondo de Cultura económica de España, 2015.

⁶¹ MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (coord.), *La España de Viridiana*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2013.

⁶² AMO, Álvaro del, *La comedia cinematográfica española*, Madrid, Alianza, 2009.

⁶³ FALTOYANO, Fiorella, *Aprobé en septiembre. Memorias de una conocida actriz y de una desconocida mujer*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2014.

⁶⁴ FERNÁNDEZ, Ángel María, *Roberto Bodegas. El oficio de la vida. Los oficios del cine*, col. Octubre corto, n° 2, Arnedo (La Rioja), Aborigen, 2007.

cambio. Medios audiovisuales en las transiciones a la democracia (2013)⁶⁵ o *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición* (1999)⁶⁶.

Finalmente, y para abordar la comedia de los años 90, nos hemos centrado especialmente en *Los géneros cinematográficos. Usos en el cine español (1944-1999)*, de Miguel Ángel Huerta Floriano⁶⁷, donde se realiza una excelente labor de recopilación del cine español según sus géneros para dedicarse, después, al estudio de los años 90 siguiendo este mismo orden. Destacan además títulos como *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español* (2006)⁶⁸, *De Almodóvar a Amenábar, el nuevo cine español* (2005)⁶⁹ o *El cine del nuevo siglo (2001-2003)*, de Caparrós Lera (2004)⁷⁰.

La bibliografía monográfica sobre comedia se ha centrado en los aspectos más característicos de nuestro humor, como es lo sainetesco, el costumbrismo o la españolada.

Destacamos en primer lugar el estudio del sainete teatral de Cotarelo y Mori, publicado en 1899⁷¹ y donde se realiza una de las mejores definiciones de este género teatral. Siguiendo esta misma línea del sainete y lo sainetesco encontramos *Autenticidad y artificio en el costumbrismo español*, de Espejo-Saavedra⁷² y *Costumbrismo y novela: ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, de Montesinos (1980)⁷³.

⁶⁵ PALACIO, M. (ed.), *Las imágenes del cambio. Medios audiovisuales en las transiciones a la democracia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013.

⁶⁶ TRENZADO, M. (1999). *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.

⁶⁷ HUERTA FLORIANO, M.A., *Los géneros cinematográficos. Usos en el cine español (1944-1999)*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2005

⁶⁸ RODRÍGUEZ, Hilario J. (ed.), *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2006.

⁶⁹ LÓPEZ GARCÍA, José Luis, *De Almodóvar a Amenábar, el nuevo cine español*, Madrid, Notorius, 2005.

⁷⁰ CAPARRÓS LERA, J. M., *El cine del nuevo siglo (2001-2003)*, Madrid, Rialp, 2004.

⁷¹ COTARELO Y MORI, E., *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Perales y Martínez, 1899

⁷² ESPEJO-SAAVEDRA, R., *Autenticidad y artificio en el costumbrismo español*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2015

⁷³ MONTESINOS, J.F., *Costumbrismo y novela: ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia D.L., 1980

Igualmente interesantes son las publicaciones acerca del casticismo, como en *En torno al casticismo*, de Miguel de Unamuno⁷⁴; o *El torero héroe literario* (1988)⁷⁵.

Para el análisis, clasificación y estudio del siglo XXI, las publicaciones en prensa, entrevistas, críticas, datos de audiencia y recaudación en taquilla han sido fundamentales.

Revistas de cine como *Fotogramas*, *Cinemanía*, *Dirigido por* o *Caimán*, *cuadernos de cine*, pasando por las secciones de cine de diarios como *El País* o *El Mundo*, han sido las principales fuentes para conocer las críticas de las películas, la opinión de otros directores, entrevistas y declaraciones de sus actores y creadores... No obstante, y dado la inmediatez del tiempo que estudiamos, hemos de señalar también la importancia de las redes sociales para conocer, antes de que se publiquen en prensa, datos fundamentales para comprender las películas en su totalidad. Medios como Instagram o Twitter nos ponen en contacto directo con aquellos que queremos seguir, y saber, a través de ellos qué opinan de un tema en concreto, cuáles son sus gustos (y si luego se reflejan en sus obras), las relaciones y vínculos entre artistas y directores y cómo influyen en las producciones...

Hemos recurrido también a la prensa para llevar a cabo un estudio histórico del siglo XXI que permitiese enmarcar la comedia audiovisual, así como a encuestas del CIS y normativas legales recogidas en el BOE

En último lugar, ponemos en primera línea las películas y series de televisión e internet como fuente primaria para nuestro estudio, y como tal han sido analizadas.

⁷⁴ UNAMUNO, M., *En torno al casticismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1968

⁷⁵ GONZÁLEZ TROYANO, A., *El torero héroe literario*, Madrid, Espasa-Calpe (1988)

∞ OBJETIVOS

Con el presente TFM queremos llevar a cabo un estudio histórico-artístico de la comedia audiovisual española en el siglo XXI.

En primer lugar, se estudiará la comedia española desde los orígenes del cine, el recorrido histórico de nuestra risa, para así conocer sus pulsiones más constantes y las influencias más latentes.

A continuación, se trazará un recorrido histórico de la comedia del siglo XXI, que imbricará los diferentes apartados y clasificaciones que se llevarán a cabo: comenzaremos en los primeros 2000 con la televisión, siguiendo a partir del 2012 con la comedia más cinematográfica para volver, de nuevo en el 2017, a la televisión y las diferentes plataformas de difusión.

Así pues, buscamos rastrear y detectar las diferentes categorías de la comedia audiovisual española, cómo se estructura tanto en el tiempo como en sus temas: las principales corrientes y las que más éxito han tenido, junto con todo el bagaje histórico anterior.

Para conocer estos grandes bloques cómicos no solo se estudiarán los datos de audiencia o la crítica, sino que también analizaremos los factores sociales, económicos y políticos que han determinado el desarrollo de nuestra comedia durante el siglo XXI. Además, será esencial descubrir las constantes narrativas y dramáticas que definen cada tipo de comedia.

No obstante, y aunque la atención está puesta en la comedia, mantendremos siempre presente la idea de que la comedia no es un género cerrado y puro: no es posible una comedia total, sino que es necesaria y sana su mezcla e hibridación, su división en múltiples ramas y su reinención. Para ello, hemos tomado como referencia la cita de Buster Keaton, el cómico que, sin siquiera sonreír, hacía reír: "¿El humor? No sé lo que es el humor. En realidad cualquier cosa graciosa, por ejemplo, una tragedia. Da igual".

☞ METODOLOGÍA APLICADA

La ficción sirve para dar sentido a nuestro mundo. Bien desde el retrato más realista y crudo, bien desde la pura fantasía, el ser humano necesita de la narración y el arte para expresarse. Bajo esta premisa hemos estudiado el audiovisual español del siglo XXI, y más concretamente, la comedia.

En primer lugar, se ha llevado a cabo el estudio histórico y social de España, y cómo nuestra particular idiosincrasia ha sido reflejada en la ficción, y más concretamente, en la comedia. Este mismo análisis histórico se realizó después en torno al siglo XXI, apoyándonos en la bibliografía, la prensa y la consulta de ensayos de opinión y análisis socio-político y económico.

El estudio de la Historia del Cine español se ha llevado a cabo a través de la consulta de la amplia bibliografía y visionado de las obras fundamentales para el tema que nos ocupa.

A continuación, llevamos a cabo la selección de obras que se tratarían, escogidas todas ellas para dar cuerpo a los cuatro grandes bloques en los que finalmente dividimos la comedia del siglo XXI: la comedia sainetesca en la televisión y el cine; la comedia de tópicos o “la nueva españolada”; la comedia romántica y la crisis económica; y las comedias inclasificables, bien por su original argumento, bien por la fuerte personalidad de sus autores.

El visionado de las películas ha estado acompañado de un análisis pormenorizado y estudio de las mismas, a través de las cuales construir el cuerpo de estudio del presente TFM.

Después, vimos necesario el rastreo de la prensa cinematográfica especializada en busca de entrevistas o críticas que ayudasen a componer y reforzar esta selección y a trazar las líneas temáticas de nuestro estudio.

Finalmente, se llevó a cabo la puesta en común de todas las fuentes, y redacción del trabajo y sus conclusiones.

“¿El humor? No sé lo que es el humor. En realidad cualquier cosa graciosa, por ejemplo, una tragedia. Da igual”.

Buster Keaton

Una búsqueda simple en el diccionario online de la RAE nos ofrece seis entradas diferentes sobre la palabra “comedia”, y distingue, dentro de ella, hasta doce derivadas de dicho término: comedia de capa y espada, comedia de situación, comedia togada, comedia musical, comedia de situación, comedia de carácter, alta comedia... Así pues, y en una primera y superficial aproximación a este género cinematográfico, se nos revela la gran variedad de distinciones, términos, variantes e hibridaciones cómicas, un talante que mantendremos a lo largo del presente Trabajo de Fin de Máster: la comedia no es un género cerrado ni acotado, y sería un error enmarcarlo dentro de características generales o exclusivas. Como cualquier otro género cinematográfico y teatral, su evolución, mutación y crecimiento es una constante necesaria: ya que no siempre se puede ofrecer lo mismo, es necesario que el género se adapte a cada circunstancia, a cada momento y contexto social e histórico.

La comedia española ha sido, y es, uno de los grandes géneros de nuestra cinematografía: desde la larga tradición teatral de la que ha bebido y bebe, hasta las más recientes producciones, en las que, una siempre maltrecha industria, ha visto su salvación y conexión con el público, siendo este un género económicamente seguro⁷⁶.

La comedia depende enormemente del ámbito en el que surge y gesta: la cultura y tradiciones populares de un país, pero también la situación política, económica y social de cada momento llevan a determinados tipos de comedias⁷⁷. Este género, especialmente si pretende una crítica social, o una reflexión más profunda sobre su propio contexto, muta y se adapta a los cambios que se le imponen: la sociedad, el público y sus circunstancias demandan historias y tramas particulares. La risa, como vía

⁷⁶ HUERTA FLORIANO, M.A., *Los géneros cinematográficos. Usos en el cine español (1944-1999)*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2005, p. 192

⁷⁷ BENET, Vicente J., *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2012.

de escape, se convierte así en fiel reflejo de los problemas que acucian a un país, y que no son pocos en España.⁷⁸

Pero no solo un determinado contexto histórico determina el rumbo del cine en general, y de la comedia en particular. Los relevos generacionales entre actores y directores, figuras potentes y con entidad propia como Luis García Berlanga o Pedro Almodóvar, las diferentes políticas y leyes cinematográficas, o las propias relaciones entre los espectadores y el cine español, han condicionado su desarrollo y evolución.

Percibimos así un cambio en el curso del cine español en los últimos diecisiete años. A finales de la década de los noventa, tras lo que podríamos considerar una travesía por el desierto, en la que se fraguaron grandes clichés y prejuicios hacia el cine español (y hemos de reconocer el descenso de su calidad o la caída en temas y lugares muy repetitivos), nuevos directores comienzan a gestar una nueva época para el cine español a finales de los años noventa: Álex de la Iglesia, Icíar Bollaín, Julio Médem, Alejandro Amenábar...⁷⁹

⁷⁸ HUERTA FLORIANO, M.A., *Los géneros cinematográficos...* op.cit., p. 111

⁷⁹ Rodríguez, E., Gómez, C., “El cine de la democracia (1978-1995)”, en GUBERN, R. (coord.), *Un siglo de cine español, Cuadernos de la Academia*, nº1, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1997.

- *Quiqui, me revienta el cine, ¿qué tiene eso de bonito?*

- *[...] Que hace soñar. Las personas viven dentro de una película continua que se proyecta en el interior de sus cabezas; de cuando en cuando han de interrumpir la proyección y tomar contacto la realidad, pero luego vuelven a apagar las luces y a sumergirse en la película que ellos mismos van escribiendo, dirigiendo y protagonizando.*

Una comedia ligera, Eduardo Mendoza (1996)

I. HISTORIA DE LA COMEDIA AUDIOVISUAL ESPAÑOLA

⌘ LOS PRIMEROS AÑOS, LAS PRIMERAS COMEDIAS

Desde los inicios del cine en España, la comedia destaca por su “notable presencia [...] y su incuestionable tendencia al mestizaje”⁸⁰.

Durante la etapa muda, el cine español fue de escasa calidad, con abundantes dramas rurales, películas de temática folclórica, de toros o zarzuelas. El cine español comenzó de manera tardía y lenta, dando lugar a un prolongado pionerismo y retraso respecto a otras cinematografías⁸¹. El primer cine español se basó en documentales, reportajes de actualidad y filmes cómicos, siendo la comedia el gran género explotado en unos momentos en los que la industria no estaba ni remotamente configurada: la comedia era barata, se prestaba a la improvisación (lo que permite, en el cine mudo, una producción rapidísima) y sobre todo, conectó rápidamente con el público, acostumbrado al sainete y los espectáculos de variedades, donde el “chiste escénico”⁸² esta una fórmula constante.

El iniciador de la comedia en el cine español fue **Fructuoso Gelabert** con su *Riña en el café* (1897), seguido de grandes figuras como **Segunda de Chomón**, **Alberto Marro** o los **hermanos Baños**⁸³. Pronto revelaría el cine español su gran diversificación genérica y la constante búsqueda de aspectos propios de nuestra cultura como base cinematográfica. Así, en cuanto a la comedia, señalaremos tres conceptos clave para comprender su evolución, y que la hace genuinamente española: el sainete, el costumbrismo y el casticismo.

⁸⁰ HUERTA FLORIANO, M.A., *Los géneros cinematográficos...* op.cit., p. 185

⁸¹ CÁNOVAS BELCHI, J.T., «La Atlántida S.A.C.E. y otros...» op.cit., pp. 25-42

⁸² HUERTA FLORIANO, M.A., *Los géneros cinematográficos...* op.cit., p. 113

⁸³ CAPARRÓS LERA, José María, *Memorias...* op.cit.



Figura 1. *Riña en el café*, Fructuoso Gelabert (1897)



Figura 2. *Peladilla va al fútbol*, Benito Perojo (1914)

Sin embargo, las primeras comedias españolas también cayeron en la imitación de modelos extranjeros: es el caso de la serie *Clarita y Peladilla* (1915) o *Fulano de Tal* (1914), que imitaban los personajes de Charlot y Max Linder respectivamente.

El cine español acusará, a lo largo de toda su historia, la continua sucesión de breves periodos de esplendor seguidos de grandes crisis en la producción y en el número de espectadores. Crisis y ciclos que se reflejarán el surgimiento de nuevas fórmulas temáticas o de género⁸⁴, su explotación y sobreexplotación y nueva búsqueda de tramas y formatos que conecten con el espectador. Esto lo apreciamos en los primeros años con el caso de las zarzuelas, donde cineastas y productoras se limitaron a una traslación “empobrecida” y “mecánica” de las fórmulas de éxito⁸⁵; pero podríamos verlo también en la actualidad, con la explotación desmedida de las comedias sobre tópicos españoles, que se verá más adelante.

⁸⁴ SANZ FERRERUELA, F., «Los primeros pasos... op.cit. pp. 375-385.

⁸⁵ GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira, «El cine mudo en Barcelona», en: *Cuadernos de la Academia*, nº 1, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997, pp 40-41.

☞ LOS AÑOS 30: SONIDO, CRISIS Y GUERRA

Mediados los años 30, y tras una dura y difícil transición al sonoro, el cine español se vio desamparado ante la inestabilidad política y social, la tardía adaptación a los mecanismos del cine sonoro y la omnipotente fuerza del cine de Hollywood. Las dos únicas productoras capaces de levantar el cine español fueron CIFESA y Filmófono, destacando la primera por lograr sobrevivir a la Guerra Civil española gracias a su talante más conservador y afín al futuro régimen franquista⁸⁶.

A **CIFESA**⁸⁷ (1932-1963) se le debe la creación del primer *star system* español: Imperio Argentina (de la mano del director Florián Rey), Roberto Rey, Manuel Luna... El gran filón de esta productora fue el tratamiento de temas populares: zarzuelas, dramas rurales, comedias y dramas folclóricos... Muchas de estas zarzuelas se apoyaban en el sainete, y aportaban el elemento cómico necesario para su conexión con el público, con en **La Verbena de la Paloma de Benito Perojo** (1935).⁸⁸



Figura 3. *La verbena de la Paloma*, Benito Perojo (1935)
Fuente: CVC



Figura 4. Imperio Argentina en *Morena Clara*, Florián Rey (1936) Fuente: CVC

En cualquier caso, la comedia dominó el cine de la II República de la mano de autores ya consagrados como **Florián Rey** o Benito Perojo, como por nuevos

⁸⁶ PÉREZ PERUCHA, J., «Cine español: 1918-1929», en: *Historia general del cine, vol. V: Europa y Asia 1918-1930*, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 101. Estos mismos textos los reproduce su autor en: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 50-53 y 192.

⁸⁷ PÉREZ PERUCHA, J. (coord.), «Cifesa, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso», en: *Archivos de la Filmoteca*, nº 4, diciembre 1989-febrero 1990, Generalitat Valenciana.

⁸⁸ GUBERN, R., «El cine sonoro... op.cit., 123-179

realizadores: **Edgar Neville**⁸⁹, José Luis Sáenz de Heredia o Eduardo García Maroto. Éste último llevó a cabo abundantes parodias de géneros cinematográficos españoles (lo que da cuenta de su madurez: solo algo consagrado o perfectamente reconocible puede ser parodiado, versionado o imitado), mientras que Neville y Sáenz de Heredia demostraron un gran dominio de la metalingüística y autoreferencia genérica.

Junto con el musical, la comedia salvó al cine español del convulso panorama político y social, y se reveló como gran vía de escape para el gran público.

Estas comedias, además, contaban con una fórmula de éxito basada en el “tipismo referencial y el folclorismo de las zonas más deprimidas y premodernas de la España rural, como la Andalucía latifundista, que se presentaba poblada de gitanos y toreros, con criterios atávicos, reaccionarios y machista”⁹⁰. Es la **españolada**, tan reconocible como difícil de definir, y que aparece en títulos como *El sabor de la gloria* (Fernando Roldán, 1932), *Rosario la Cortijera* (León Artola, 1935), *María de la O* (Francisco Elías, 1936)

☞ **LOS AÑOS 40: AUTARQUÍA, NACIONALCATOLICISMO Y ESPAÑOLIZACIÓN DE LA COMEDIA**

Tras el paréntesis productivo de la Guerra Civil española, durante la cual el cine se convirtió en mecanismo de propaganda para ambos bandos, la producción cinematográfica fue absorbida por los nuevos mecanismos, ideología y pautas del régimen franquista, dentro del cual podemos diferenciar tres partes especialmente importantes para el cine: el periodo de autarquía, el triunfo del nacional socialismo y la paulatina apertura hacia el resto de las potencias de occidente, especialmente a través del turismo.

El cine español de los años cuarenta estuvo totalmente definido por las circunstancias sociopolíticas y por la evolución del régimen: es reflejo fiel de la evolución sociopolítica del régimen y de la implantación del nacionalcatolicismo (desde 1936 hasta 1953, con la firma del Concordato con la Santa Sede con Pío XII)⁹¹,

⁸⁹ RÍOS CARRATALÁ, J. A., *Una arrolladora...* op. cit.

⁹⁰ HUERTA FLORIANO, M.A., *Los géneros cinematográficos...* op.cit., pp. 122-123

⁹¹ CAPARRÓS LERA, J.M., *El cine español...* op.cit.

consistente en el establecimiento de un sistema de contraprestaciones mutuas, una retroalimentación entre el Estado militarizado y la Iglesia encaminado al reparto de las tareas de gobierno y del poder. Así, el Estado dio a la Iglesia una serie de prerrogativas y tratos de favor, mientras que la Iglesia refrendó ideológicamente al nuevo régimen. A partir de los sesenta comenzó su decadencia.

Durante el franquismo, el cine dependió primero del Ministerio del Interior y de Falange, después pasó a manos del Ministerio de Educación Nacional hasta 1951, cuando formó parte del Ministerio de Información y Turismo hasta los años 80.

Censura, autocensura, protección y refrenda de la ideología franquista dominan un periodo en el que el cine optó tanto por su mansa adaptación como por propuestas más contestatarias y críticas, que daría lugar a dos grandes tipos de comedia durante el primer franquismo, especialmente explotadas en los años 50: la comedia negra y la comedia rosa⁹².

Algunos autores, como Monterde, hablan de la “españolidad” del cine nacional como “elemento clave y obsesivo para la crítica de la época”⁹³, basada en la reivindicación de la racialidad hispana y su exaltación como sostén dramático, con escaso margen para la personalidad de los directores o de los actores⁹⁴.

En términos generales, los géneros cinematográficos, y la comedia en particular, tendieron a un clasicismo internacional, impulsado por el gran peso de Hollywood, buscando la diversión y el entretenimiento como aislantes de la realidad. La industria española no quiso reflexionar sobre su propio carácter en estos primeros años del franquismo, dando lugar a una hibridación muy particular, la “españolización de los géneros”.

Sí hubo, no obstante, honrosas excepciones que demuestran la posibilidad de crear comedias propiamente españolas, a través de la introducción de recursos como el absurdo del teatro de **Jardiel Poncela** (influyente en *Los ladrones somos gente honrada*,

⁹² CASTRO DE PAZ, J. L., «Conflictos y continuidades. Los turbios años cuarenta (1939-1959)», en: CASTRO DE PAZ, J. L., PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos (dirs.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, La Coruña, Vía Láctea Editorial, 2005, pp. 13-76.

⁹³ MONTERDE, J. E., «Hacia un cine franquista: La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945», en: FERNÁNDEZ COLORADO, Luis y COUTO CANTERO, Pilar (coords.), *La herida de las sombras. El cine español en los años cuarenta, Cuadernos de la Academia*, nº 9, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, junio de 2001, pp. 59-82.

⁹⁴ SANZ FERRERUELA, F., «El cine como catequesis durante el franquismo: la serie de documentales de Magister S. A. (1945-1947)», en: *Artigrama*, nº 21, Zaragoza, 2006, pp. 769-796.

de Ignacio F. Iquino, 1942) y **Miguel Mihura o “Tono”** (fundadores de la revista humorística *La Codorniz*); las fórmulas del sainete andaluz y madrileño o la adaptación de las novelas humorísticas de Wenceslao Fernández Flórez.

Así, el camino hacia el género cómico de resonancias españolas se forjó a través del sainete y el costumbrismo, unidos ante una situación política y social muy concreta, la del régimen dictatorial franquista, ante la cual la comedia adoptó dos posturas: la **crítica velada y sutil a través de la comedia de género** (de gran éxito en los años cincuenta y con una influencia del neorrealismo italiano) o la ignorancia de la misma y la huída hacia escenarios idílicos en la **comedia rosa o sentimental** (al estilo de la *screw ball comedy* de Hollywood y la comedia de teléfonos blancos italiana).

La industria se recuperó poco a poco de la mano de dos grandes productoras y distribuidoras: CIFESA y Suevia Films. No obstante, y como vendrá siendo una constante a lo largo de toda su historia, el cine español presentaba una terrible atomización de la producción, recabando en una industria débil y muy sensible a cualquier cambio económico, legislativo o social.

La gran excepción fue la de CIFESA, capaz de lograr, con una nómina fija de actores, directores y técnicos. No solo tomó de Hollywood este sistema de contratación, sino que también importó los géneros que más éxito tenían a mediados de los años cuarenta: la comedia y el drama burgués, a través de los cuales el público escapaba de los problemas de la realidad. El momento de mayor esplendor de estos géneros se dio entre 1943-45, cuando del 50% de la producción cinematográfica consistía en comedias.

La comedia tenía el favor del público, y era un género donde la censura era más permisiva: se consideraba un género menor y banal, intrascendente e importante, de manera que no estuvo sujeta a las férreas normas de la moral, siendo mucho más libre ideológicamente. Esta libertad se refleja claramente en el papel otorgado a las mujeres: en estas comedias sofisticadas, protagonizadas por una clase alta-media económicamente desahogada, la mujer no se ve sujeta a las restricciones de mujer-madre-ama de



Figura 5. *Ella, él y sus millones*, Juan de Orduña (1944) Fuente: CVC

casa que imponía la moral imperante, sino que es más moderna, desenfadada, frívola, autosuficiente, independiente, con criterio propio, que viajan solas, hacen deporte, van a casinos, salas de ocio, locales nocturnos, fuman, conducen coches, tontean con varios hombres, infieles... Un arquetipo femenino nada ajustado con su momento, e impensable en el drama, considerado género mayor y bajo el estrecho cerco de la censura⁹⁵.

Dentro de este periodo, muchos cineastas se dedicaron a la comedia, entre los que destacan **Rafael Gil**⁹⁶ (con comedia más humana e intimista, menos desenfadada), **Juan de Orduña** (maestro de la comedia de enredo)⁹⁷ e **Ignacio Iquino** (autor de comedias más alocadas, frenéticas y dinámicas. Con él empezó a trabajar Paco Martínez Soria).

Ejemplo representativo de este tipo de comedias lo encontramos en *Ella, él y sus millones* (1944), de Juan de Orduña, uno de los directores más influidos por la comedia norteamericana.



Figura 5. *La torre de los siete jorobados*, Edgar Neville (1944) Fuente: RTVE

Surgen en este momento, además, personalidades muy particulares, “rarezas”, que influirán posteriormente en otros autores cómicos. Destaca especialmente **Edgar Neville**, autor de títulos de puro entretenimiento, como *La torre de los siete jorobados* (1944), en la que une lo fantástico con tintes cómicos y castizos⁹⁸.

⁹⁵ ROMERO CAMPOS, David (ed.), *La historia a través del cine. Memoria e Historia de la España de la posguerra*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2002.

⁹⁶ VV.AA., *Rafael Gil y CIFESA. Catálogo de la exposición*, Madrid, Filmoteca Española-ICAA-Ministerio de Cultura, 2007.

⁹⁷ VIZCAÍNO CASAS, F. y JORDÁN, Ángel A., *De la checa a la meca. Una vida de cine (José Luis Sáenz de Heredia)*, Barcelona, Planeta, 1988.

⁹⁸ RÍOS CARRATALÁ, J. A., *Una arrolladora simpatía...* op.cit.

☞ LOS AÑOS 50: COMEDIA ROSA Y COMEDIA NEGRA

Durante los años 50, el cine español experimentó una serie de cambios que se reflejaron en la producción fílmica y la reorientación de los géneros. Un conflicto entre continuismo y renovación.

El continuismo vino dado por el mantenimiento de la férrea gestión cinematográfica por parte del régimen, la censura y los sistemas de protección (catastróficos y sin resultados positivos). Continuaron también ciertos temas y películas características: los dramas y comedias burgueses, las adaptaciones literarias, el cine religioso, el cine folclórico...⁹⁹

No obstante, la década de los 50, para el cine español, comenzó en julio de 1951, cuando el gobierno entró en crisis y se produjo un cambio del mismo que acentuó la deriva hacia las órbitas católicas del régimen franquista, siendo los 50 el momento de mayor auge del nacionalcatolicismo. No obstante, dentro del régimen se percibían estos intentos por aunar el continuismo con la necesaria evolución de una dictadura cada vez más aislada.

Así, el cine pasó a ser controlado por el Ministerio de Información y Turismo (hasta el gobierno de Felipe González estuvo en sus manos). El ministerio estaba regido por el ultraconservador ministro **Gabriel Arias Salgado**, quien tuvo en **José María García Escudero**, primer director general de cinematografía, su blanco de confrontación: el primer ministro de Información y Turismo había nombrado como primer director general de cinematografía a un hombre mucho más abierto que él.¹⁰⁰

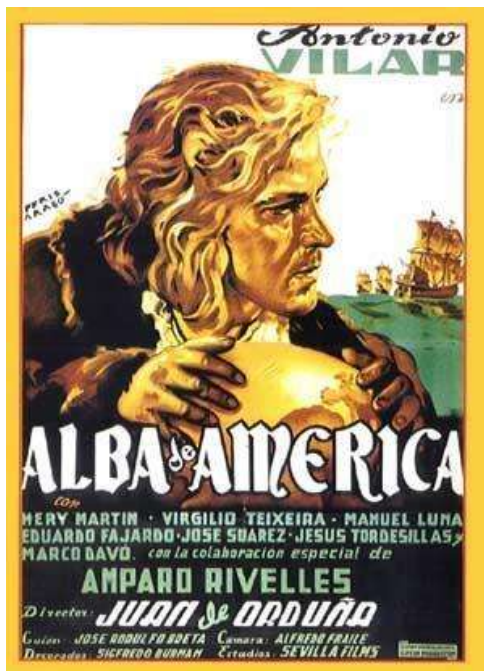
García Escudero tan solo duró en el cargo 6 meses (de septiembre de 1951 a marzo de 1952). Sería contratado nuevamente como director general de cinematografía de 1962 a 1967, debido a la incorporación de Manuel Fraga como nuevo ministro de

⁹⁹ HEREDERO, Carlos F., *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana y Filmoteca Española, Valencia, 1993.

¹⁰⁰ HEREDERO, C. F., «1951-1961: Conformismo y disidencia», en: GUBERN, Román (coord.), *Un siglo de cine español, Cuadernos de la Academia*, nº 1, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1997, pp. 135-149.

Información y Turismo. Cinco fructíferos años que dieron lugar a una gran renovación del cine español¹⁰¹.

El cine español de los años 50, así, está claramente marcado por la dicotomía entre continuismo y renovación, un conflicto claramente patente entre *Alba de América* (1951), gran producción de CIFESA y dirigida por uno de los cineastas oficiales del régimen, Juan de Orduña; y *Surcos* (1951), película deudora del neorrealismo italiano y muy renovadora que ponía sobre la mesa los conflictos sociales más dramáticos de la España del momento. García Escudero, en su calidad de director general de cinematografía, concedió la categoría de película de Interés Nacional (con los beneficios que ello reportaba) a *Surcos*, en vez de a *Alba de América*, que seguía fielmente los dictados del régimen y defendía sus valores. Ambas películas habían sido minuciosamente examinadas por la censura, y tal fue el escándalo, que García Escudero fue destituido. El nuevo director general de cinematografía le concedió la categoría de Interés Nacional a *Alba de América*, dejando patente que la defensa de los valores católicos e históricos seguía siendo primordial para las autoridades¹⁰².



Figuras 6 y 7. *Alba de América*, Juan de Orduña, (1951) y *Surcos*, J.A. Nieves Conde (1951)

¹⁰¹ CABERO, J.A., *Historia de la cinematografía española: Once jornadas. 1896-1948*, Madrid, Gráficas Cinema, 1949.

¹⁰² HEREDERO, C. F., «1951-1961: Conformismo...» op.cit.

A nivel industrial, en los años 50 se vivió la caída de la gran productora CIFESA y el ascenso de Suevia Films, la productora más importante de España hasta los años 60.

CIFESA había apostado desde los años 40 por un cine histórico, el llamado cine de cartón piedra, encarnado en la figura de Juan Orduña y caracterizado por grandes inversiones económicas. El modelo comenzó a dar muestras de agotamiento hasta el gran bache que supuso el fracaso de *Alba de América* (11 millones de pesetas): no convenció ni al público ni a la crítica, no cosechó ningún premio, se enfrentó a Surcos y perdió... fue la última película que Orduña hizo para CIFESA, y la penúltima producción de la misma: en 1951 CIFESA produjo su última película *Lola la piconera* (1952), de Luis Lucía. A partir de entonces, se dedicó a la distribución, cerrando definitivamente en 1962.

La caída de CIFESA dio paso a nuevas productoras, más pequeñas y promotoras de la diversificación del cine español: una constante a lo largo de toda su historia y su presente, será la atomización y fragilidad industrial de nuestro cine.

Suevia Films se alzó como la principal productora española. Al contrario de CIFESA, apostó por producciones más modestas y de modelos y temáticas más variadas: fue la responsable de las exitosas películas de Lola Flores, impulsó el cine de niños cantores como Marisol o Joselito, la películas anticomunistas...



Figura 8. Lola Flores, Carmen Sevilla y Paquita Rico en *El balcón de la luna*, Luis Saslavasky (1962)

Destacan también productoras como IFISA, especializada en cine policial de serie B, Pecsá, Ariel Films, Aspa Films...

Continuaron su labor los cineastas oficiales de la década anterior como José Luis Sáenz de Heredia, Rafael Gil o Juan de Orduña, aunque en progresiva decadencia frente al ascenso de nuevos directores afines al régimen como **Luis Lucia**, **Antonio del Amo** o **Ladislao Vajda**.

La comedia vivió en este momento una renovación en sus temas y protagonistas: de la comedia burguesa y sofisticada de los años 40, evolucionó hacia una comedia mucho más **sainetesca, irónica y popular**, tras la estela de Edgar Neville, con un marcado componente **castizo y costumbrista** de gran influencia en el cine español. Dos son las comedias que propiciaron este cambio: *Historias de la radio* (1955), de José Luis Sáenz de Heredia, y *Atraco a las tres* (1962), de José María Forqué. Ambas son comedias castizas apoyadas en potentes actores secundarios, todos ellos protagonistas, sobre los que recae todo el peso cómico: Pepe Isbert, José Luis López Vázquez, Alfredo Landa, Gracita Morales, Agustín González, Tony Leblanc...¹⁰³



Figura 9. *Historias de la radio*, José Luis Sáenz de Heredia (1955)



Figura 10. *Atraco a las tres*, José María Forqué (1962)

Se trata de nuestra particular “sainete neorrealista”¹⁰⁴, donde una miríada de personajes de extracción modesta y buena calidad humana giran alrededor de un conflicto común.

La comedia fue el género más explotado del cine español durante los 50, marcada, además, por su carácter transversal: no solo se adentró en otros campos genéricos, sino que abordó el humor desde diferentes parámetros y posturas, entre las que destacarán

¹⁰³ HUERTA FLORIANO, M.A., *Los géneros cinematográficos...* op.cit.

¹⁰⁴ AGUILAR C., *Cine cómico español 1950-1961: riendo en la oscuridad*, Ediciones Desfiladero, Bilbao, 2017, p. 142

por su mayor renovación las comedias llevadas a cabo por los cineastas más alejados del régimen.¹⁰⁵

Son comedias surgidas desde un panorama social, político y económico desolador: el éxodo rural, la sobreexplotación de las ciudades y la precariedad del empleo, la miseria del campo, el aislamiento internacional, las altas tasas de desempleo y pobreza... Si *Surcos* abordaba todo ello de manera descarnada y cruda, la comedia lo hace desde el sainete, el costumbrismo y la coralidad de historias y personajes, con películas claramente influenciadas por el sainete y la literatura picaresca española (*El Lazarillo de Tormes* no es sino la crítica de la sociedad y sus injusticias a través del humor pícaro y popular) y por el neorrealismo italiano.

El “encuentro entre las tradiciones humorísticas más castizas con un espíritu contestatario”¹⁰⁶ hicieron posibles renombrados títulos como *Bienvenido Mr. Marshall* (1951), *Novio a la vista* (1953) o *Los jueves milagro* (1957), todas ellas de Luis García Berlanga.



Figura 11. *Bienvenido Mister Marshall*, Luis García Berlanga (1951)

No solo los cineastas más críticos y disidentes como **Berlanga**, **Bardem** o **Ferreri** defendieron este nuevo modelo cómico, también el cine más oficialista se volcó hacia una estética más realista y recurrió a “los mecanismos del sainete y la picaresca” en películas como *De Madrid al cielo* (Rafael Gil, 1952), *Así es Madrid* (Luis Marquina, 1953) o *Historias de Madrid* (Ramón Coma, 1956).

Destacan en ellas, además, el protagonismo de la ciudad, y de Madrid concretamente: la sociedad cambia y el éxodo rural lleva a la población a las ciudades,

¹⁰⁵ HUERTA FLORIANO, M.A., *Los géneros cinematográficos...* op.cit., pp. 134-136

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 135

que se convierten en el nuevo plató de conflictos, historias, tragedias y comedias populares, en las que todo el mundo puede reconocerse.

En la segunda mitad de la década la comedia se diversifica y eclosiona la llamada “comedia rosa”, de gran éxito comercial, y que muestran, de nuevo, los cambios producidos en la sociedad española. El desarrollismo impulsado por el turismo y la paulatina flexibilización de las costumbres, el impulso económico o el cambio de los referentes culturales de la juventud genera nuevos temas y un público que demanda nuevas fórmulas y modelos.

Así, esta comedia rosa del desarrollismo mantiene el esquema coral del sainete, al que incorpora nuevos recursos cómicos procedentes de las comedias de Hollywood, y que adelantan las soluciones cómicas de la “tercera vía” de los años 70. Es el caso de títulos como *Las muchachas de azul* (1957) y *Ana dice sí* (1958) de Pedro Lazaga, *Las chicas de la Cruz Roja* (1958) de Rafael J. Salvia...¹⁰⁷



Figuras 12 y 13. *Las muchachas de azul* (1957) y *Las chicas de la Cruz Roja* (1958), Rafael J. Salvia

Esta renovación y los cambios posteriores producidos en el cine español no habrían sido posibles sin la evolución social y económica del régimen tendente hacia un desarrollismo mayor impulsado principalmente por el turismo, lo que supuso a su vez una tímida apertura al exterior y la recepción de nuevas influencias.

Además, hemos de tener en cuenta la creación, en 1947, del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, la actual Escuela Oficial de Cine. Supuso un gran cambio en cuanto a la profesionalización del cine: hasta su creación, todo lo relativo al cine se aprendía en los rodajes. Con el IIEC, y siguiendo el modelo

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 135

del Centro Experimental de la Cinematografía de Roma, se estableció un plan de estudios serio y perfectamente reglamentado, estructurado en diversas ramas de aprendizaje¹⁰⁸.

De su primera promoción, la de 1947, destacan dos potentes figuras de nuestro cine: **Juan Antonio Bardem** y **Luis García Berlanga**. Ambos cineastas comenzaron su carrera juntos, pero pronto se separaron: Bardem tendía hacia un drama de gran crítica social (lo que suponía graves problemas con la censura), con películas como *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle mayor* (1966); mientras que Berlanga apostó siempre y decididamente por una comedia irónica y ácida en la crítica social, y que, gracias a su tono humorístico, sorteaba mejor la censura¹⁰⁹.

Las primeras tres películas de Bardem y Berlanga las hicieron juntos: *Esa pareja feliz* (1951), *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) y *Novio a la vista* (1953). Todas ellas se destacan por la ironía, acidez y mordacidad de sus guiones y argumentos, a través de las cuales se critica los modelos sociales y los problemas de la España del momento.

Son comedias que apuntan y van fraguando ese llamado **estilo berlangiano**: situaciones esperpénticas y sainetescas, cargadas de grandes personajes secundarios que encarnan los diferentes estratos sociales para reírse de ellos y criticarlos. Recurren, además, a elementos costumbristas: el reflejo de la cotidianidad, todo un desafío para guionistas y directores. Costumbrismo y cotidianidad son conceptos estrechamente ligados con el sainete, y están basados en la selección de ambiente y tipos representativos de la realidad histórica y social, y especialmente de aquellos más propios de las clases populares¹¹⁰.



Figura 14. *Esa pareja feliz*, J.A. Bardem y Luis García Berlanga (1951)

¹⁰⁸ GARCÍA ESCUDERO, J. M., *La primera...* op.cit.

¹⁰⁹ CAÑEQUE, C. y GRAU, M., *Bienvenido...* op.cit.

¹¹⁰ FRANCO, J., *Bienvenido Mister Cagada: memorias caóticas de Luis García Berlanga*, Madrid, Aguilar, 2005.

Así, en *Esa pareja feliz*, Bardem y Berlanga presentan el problema de la vivienda en el Madrid de los años 50. Si Surcos lo hacía desde el drama, el humor sirve ahora para la misma causa. Y ambas películas explican por sí solas la renovación del cine español de los 50.

Encontramos, además, a un joven Fernando Fernán Gómez como protagonista, figura esencial de nuestro cine y sin el que no se entiende el devenir de nuestra comedia.

Además del humor irónico, Berlanga presenta otras dos características básicas de su cine: el componente metacinematográfico y la moraleja final. En el caso de *Esa pareja feliz*, la referencia al cine es directa: el personaje de Fernán Gómez trabaja en unos estudios de cine en los que se está rodando una pésima película de cartón piedra (crítica directa, por tanto, al cine más oficial del régimen).

Esa pareja feliz tuvo muchos problemas de censura, por lo que fue calificada a efectos económicos como una película de 2ªb. Tan baja fue su apreciación, que su estreno no fue posible hasta 1953, cuando el éxito de *Bienvenido Mr. Marshall* le abrió las puertas.

Bienvenido Mr. Marshall, con guión de Bardem y dirección de Berlanga, es considerada la primera gran obra de este último. El tema que trataba era peliagudo en cuanto a los filtros de censura: ridiculizaba al régimen español a través del microcosmos de un pueblo andaluz (de nuevo elemento costumbrista y propio del sainete) por su entusiasmo vano hacia el plan Marshall estadounidense. Tal fue su controversia que estuvo a punto de ser prohibida, sin embargo, el premio obtenido en el Festival de Cannes de ese año impidió que la censura vetase la película.

Finalmente, tras el rodaje de *Novio a la vista* (1953), su película más desideologizada, Bardem y Berlanga se separaron.

A lo largo de los 50, Berlanga mantuvo su mordaz e irónica comedia, lo que implicó grandes problemas con la censura y rodajes muy accidentados como el de *Los jueves milagro* (1956), donde estuvo obligado a rodar una secuencia que después tendría que eliminar, y es que su argumento no era fácil:



Figura 15. Pepe Isbert en *Los jueves milagro*, Luis García Berlanga (1956)

Los jueves milagro se centra en un pueblo asolado por la despoblación que intenta resurgir a través de un balneario, antaño gran reclamo turístico, pero que en medio de la crisis, está a punto de cerrar. Pero remediarlo, los habitantes del pueblo se inventan un milagro, la aparición de San Dimas, para atribuirle poderes curativos a las aguas del balneario.

Nuevamente, Berlanga retrata los estratos más populares de la sociedad con gran acierto y sagacidad: el boticario, el alcalde, el maestro...

⌘ LOS AÑOS SESENTA: EL NUEVO CINE ESPAÑOL, COMEDIA URBANA Y LOS PRIMEROS DESTAPES

Los años sesenta en el cine español estuvieron marcados por la producción de *Viridiana* en 1961¹¹¹, la vuelta de García Escudero como Director General de Cinematografía y un ambiente paulatinamente más aperturista y renovador, consecuencia de los cambios sociales y económicos de esta década. Una auténtica renovación del cine español que explica, junto con la literatura, el arte, teatro... cómo en España hubo una transición cultural antes que política.

En julio de 1962 se produjo un cambio de gobierno por el cual Manuel Fraga se convirtió en el nuevo Ministro de información y Turismo. Fraga, entre sus medidas, volvió a nombrar a José María García Escudero Director General de Cinematografía, cargo que ocupó hasta 1967¹¹².

¹¹¹ MARTÍNEZ HERRANZ, A. (coord.), *La España de...* op.cit.

¹¹² GARCÍA ESCUDERO, J. M., *La primera apertura...* op.cit.

Esta nueva etapa trajo consigo nuevos y notables cambios en el cine. La censura quedó reorganizada a través de la publicación de una serie de normas en 1963 (las primeras desde la emitidas durante la II República), y en 1964 se aprobaron las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía, un auténtico corpus legal que pretendía la renovación administrativa del cine.

Con las Nuevas Normas se eliminaron los sistemas de protección, la calificación a efectos económicos y la categoría de Interés Nacional. Además, se apoyó y favoreció la creación de los cineclubs y se reorganizaron la filmoteca Nacional y la Escuela de Cine, que pasó a llamarse Escuela Oficial de Cine.

La década de los sesenta es la década del llamado **Nuevo Cine Español**. Se produjo el debut de hasta 48 directores noveles como Basilio Martín Patino, Mario Camus, Francisco Regueiro, Miguel Picazo, Manuel Summers, José Luis Borau o Víctor Erice, caracterizados por una gran versatilidad formal y genérica. Como en la Nouvelle Vague francesa, no tenían un estilo unitario, sino que llevaron a cabo sus propias propuestas.

Desde el punto de vista ideológico, el Nuevo Cine español está marcado por el realismo crítico: los temas no son nuevos, pero sí la manera de abordarlos, pues ya no es una generación que haya vivido de pleno la Guerra Civil, sino la posguerra. Esto traerá consigo una mirada pesimista, frustrada y desencantada de España, por lo que la comedia no tendrá cabida en el Nuevo Cine Español¹¹³.

No obstante, otros cineastas trabajan más allá del Nuevo Cine Español, y la comedia se convertirá, como viene a ser habitual, en el género que mejor se ajuste a las características de su entorno y el que tenga una mayor aceptación popular.

En los sesenta desaparece poco a poco la comedia costumbrista y crítica que mezclaba elementos sainetescos, la picaresca y el humor negro, especialmente después del estreno de *Plácido*, de Berlanga (1961)¹¹⁴.

El cambio de década implica en la comedia un cambio de “color”: del blanco y negro y el costumbrismo a un tono más “rosáceo”, marcado además por la implantación del “**landismo**” y el inicio de la “**comedia sexy celtibérica**” que desembocará en el **Destape**.

¹¹³ JULIÁN, O. de, *De Salamanca a ninguna parte. Diálogos sobre Nuevo Cine Español*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2002.

¹¹⁴ ¹¹⁴ HUERTA FLORIANO, M.A., *Los géneros cinematográficos...* op.cit

Podemos diferenciar dos tipos de comedia en los años sesenta: las comedias urbanas, más coloristas y alegres; y las comedias con matices sexuales¹¹⁵.

Dentro de las primeras destacan las producciones de **José Luis Dibildos**¹¹⁶, impulsor de la **Tercera Vía**¹¹⁷ y Masó. Son comedias urbanas protagonizadas por personajes de clase media, y centradas en sus relaciones amorosas y conflictos sentimentales. Es el caso de títulos como *Fin de semana* (Pedro Lazaga, 1962) o *Vuelve San Valentín* (Fernando Palacios, 1962).

Se mantienen, así mismo, las comedias con estructuras corales y narraciones mixtas herederas del sainete en casos como *Eva 63* (1963), *Las amigas* (1969) o *Las secretarias* (1969), de Pedro Lazaga, caracterizadas todas ellas por un talante juvenil y desenfadado.



Figura 16. *Las secretarias*, Pedro Lazaga (1962)

El auge del turismo, la llegada de extranjeros atraídos por nuestro turismo de sol y playa, las modas más avanzadas y abiertas de Europa... supusieron una auténtica revolución cultural y social en una España férreamente encorsetada en la moral y costumbres católicas.

Resultado de este fenómeno fueron las comedias en las que se intuye el posterior y triunfante **landismo**: escenarios de playa y que incorporan el turismo a su universo

¹¹⁵ TORRES, Augusto M., *Cine español, años sesenta*, Cuadernos Anagrama, Serie Cine, nº 51, Barcelona, Anagrama, 1973.

¹¹⁶ RIAMBAU, Esteve, "El cine español durante la... op.cit., pp. 179-190.

¹¹⁷ FALTOYANO, F., *Aprobé en septiembre...* op.cit.

diegético, lleno de extranjeras insinuantes que vuelven locos a los ligones locales (muchos de ellos encarnados por Arturo Fernández). Es el caso de *Bahía de Palma* (1962) de Juan Bosch o *Playa de Formentor* (1965) de Germán Lorente.

Se mantienen, por otra parte, las comedias más blancas y que continúan con los modelos del sainete, el costumbrismo y las tramas y personajes corales, llenas de arquetipos dicharacheros, representantes del pueblo profundo. Se apoyan principalmente¹¹⁸ en el candor o ingenuidad de sus personajes, que suelen pertenecer a los ambientes sociales más populares. Especialmente recurrentes son las comedias protagonizadas por sacerdotes campechanos y monjas muy inocentes: *El padre Manolo* (Ramón Torrado, 1966), *Sor Citroën* (1967, Pedro Lazaga), *Sor Ye-yé* (Ramón Fernández, 1967)...



Figuras 17 y 18. *El padre Manolo*, Ramón Torrado (1966) y *Sor Citroën*, Pedro Lazaga (1967)

Sin embargo, el principal y gran representante de esta última tendencia, blanca e inofensiva pero con un poso moralizante, será **Paco Martínez Soria**. El actor encarnó como nadie al “individuo bondadoso, terco y paleta que defiende los valores tradicionales patrios frente a las nuevas tentaciones”¹¹⁹ en títulos como *La ciudad no es para mí* (1965) o *Hay que educar a papá* (1971), de Pedro Lazaga. Su homóloga femenina sería Lina Morgan, quien prolongaría este tipo de comedias blancas durante los años 70.



Figura 19. Lina Morgan y Paco Martínez Soria en *¿Qué hacemos con los hijos?*, Pedro Lazaga (1967)

¹¹⁸ HUERTA FLORIANO, M.A., *Los géneros cinematográficos...* op.cit., pp. 138-139

¹¹⁹ *Ibidem.*, p. 140

No hay que olvidar, por otra parte, la comedia musical de los años 60 protagonizada por niños y niñas cantores como Marisol, Rocío Durcal y Ana Belén, así como otras estrellas como Manolo Escobar, Julio Iglesias, Raphael, Massiel o El Dúo Dinámico.

En cualquier caso, la comedia fue el género que menos se benefició de la política renovadora de García Escudero: “lejos de adoptar una apariencia más refinada o elaborada, siguió alimentándose de los mismo tópicos y de idéntica racanería industrial”¹²⁰. Este carácter tampoco cambiaría en el futuro más cercano: la principal diferencia entre la comedia de los años 60 y la de los 70 es la progresiva laxitud sexual y erótica.

⊗ LOS AÑOS SETENTA: DEMOCRACIA, APERTURISMO Y TRES VÍAS

Los años setenta se presentan como convulsos y muy críticos para el cine español, marcados por el tardofranquismo, la transición, y una industria terriblemente atomizada y débil que no supo imponerse al nuevo empuje de la televisión¹²¹.

Desde el punto de vista de los géneros, el cine español del tardofranquismo continuó produciendo abundantes subgéneros, tan débiles e indefinidos como la propia industria.

Si existe un cine representativo del tardofranquismo es el de la comedia de “variante sexy o celtibérica”¹²², el Destape y el landismo, cuyo origen ya lo veíamos en los años 60. A pesar de que la censura se mantuvo hasta 1977, se centró en cuestiones ideológicas y políticas, despreocupándose por la moral y lo sexual, brecha que aprovechó este tipo de comedias.



Figura 20. Manolo, *La Nuit*, Mariano Ozores (1973)

¹²⁰ GARCÍA ESCUDERO, J. M., *La primera apertura...* op.cit.

¹²¹ PALACIO, M. (ed.), *El cine y la transición política en España (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.

¹²² *Íbidem*, p. 145

El landismo, en referencia al actor Alfredo Landa, quien protagonizó gran parte de estas películas, parodiaba los tópicos propios de la España del momento, con intenciones moralistas.

El cine español de los años 70 parecía dividirse en dos grandes grupos: el cine intelectual, contestatario e independiente, conocido como Cine Metafórico; y el cine del Destape y el landismo.

Nació, sin embargo, la llamada **Tercera Vía**¹²³, una nueva forma de entender el cine impulsada por el productor y guionista **José Luis Dibildos** y por **José Luis Garci**, también guionista. Sus directores más representativos fueron Alberto Bodegas y Antonio Drove.

A través de la productora Ágata Films, ofrecieron una alternativa entre el cine completamente comercial y el cine metafórico e intelectualizado: una mezcla entre el cine comercial y el cine de autor, con comedias entorno a la emigración, las relaciones en pareja, el divorcio, la corrupción política y empresarial...¹²⁴

Títulos como *Vida conyugal sana* (1974), *Los nuevos españoles* (1974) o *Asignatura pendiente* (1977) cosecharon grandes éxitos en taquilla: la narración de la productora Ágata Films, deudora de la comedia americana, unía diálogos eficaces con situaciones rápidamente identificables por un público que se veía reflejado en los personajes a menudo interpretados por José Sacristán, Ana Belén o Fiorella Faltoyano. Los diálogos eficaces, junto con las situaciones cotidianas, se unían a una sensualidad si bien no chabacana como en el caso del landismo o el Destape, sí a menudo gratuita.¹²⁵



Figura 21. *Asignatura pendiente*, J.L. Garci (1977)

¹²³ RIAMBAU, E., “El cine español durante la transición. Una asignatura pendiente”. en GUBERN, R. (Coord.), *Un siglo de cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997, pp. 179-190.

¹²⁴ ASIÓN SUÑER, A., “La Tercera Vía del cine español: Relecturas del periodo tardofranquista”, *AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, n.º. 26 (Marzo), 2014

¹²⁵ HUERTA FLORIANO, M.A., *Los géneros cinematográficos...* op.cit., p.146

El fin de la dictadura franquista la transición democrática provocó una gran incertidumbre social y política reflejada en el cine a través de diferentes vías.

Los géneros más explotados de este momento fueron el thriller y la comedia (los mismos que en la actualidad): dos propuestas diferentes para encarar una misma realidad.

Podemos distinguir dentro de esta comedia una más continuista y otra mucho más novedosa, cuya prolongación se vería en los años 80.

En cuanto a la subcomedia continuista, destacan las parodias y críticas, por parte de realizadores más antidemocráticos, sobre los cambios que se estaban operando en la sociedad española: presupuestos como el divorcio, las autonomías, la democracia...eran parodiadas en títulos como *La boda del señor cura* (1979) ...*Y al tercer día resucitó* (1979), *Las autosuyas* (1982)... todas ellas de Fernando Vizcaíno Casas.

∅ **LOS AÑOS 80: MOVIDA MADRILEÑA Y RELEVO GENERACIONAL**

La variante cómica más novedosa de los setenta desembocaría en los ochenta de la mano de un nuevo relevo generacional marcado por la libertad expresiva y una gran cultura audiovisual: **la comedia madrileña**.

En 1982 comenzó a fraguarse un intento real por renovar y regenerar el cine español. Durante el gobierno de Felipe González, Pilar Miró fue nombrada Directora General de Cinematografía, e instauró la llamada Ley Miró en 1983.

La Ley Miró, y el gobierno socialista, buscaban sentar las bases de una industria más racional y protegida por los poderes públicos. Quiso, además, primar la calidad frente a la cantidad de las producciones españolas, y así competir con las extranjeras. Además, se impulsó la presencia de España en festivales internacionales y la promoción global de las películas¹²⁶.

Sin embargo, el nuevo planteamiento administrativo no logró sus objetivos: la crisis del cine era patente, y más aún con el descenso de espectadores, un fenómeno

¹²⁶ VV.AA., *Escritos sobre el cine español...* op.cit.

internacional provocado por la competencia de la televisión y el uso del vídeo doméstico. Los videoclubes recogían los espectadores que las salas de cine perdían.

La Ley Miró quiso apostar por la calidad, pero la industria había quebrado.

En 1989 se aprobó el “decreto Sempurn” en un nuevo intento por potenciar las bases de la industria por encima de los criterios artísticos, favoreciendo la inversión privada y la producción independiente, lejos del proteccionismo de la Ley Miró.

Los años 80 también trajeron aspectos positivos a nuestro cine: en 1986 se creó la Academia de Cine Español y en 1987 se celebró la primera ceremonia de los Premios Goya. Además, la gestión del cine pasó a manos de ICAA, en sustitución de la Dirección General de Cinematografía¹²⁷.

Pero si hemos de hablar la comedia de los 80, un gran nombre se cuele entre la crisis industrial, los cambios sociales y culturales y los nuevos planteamientos y modelos de género: **Pedro Almodóvar**.

Pedro Almodóvar, cineasta único en la historia del cine español, ha sido considerado como uno de los primeros y más importantes miembros de la posmodernidad cinematográfica. Su obra, no obstante, es profundamente hispana, y recoge en sus películas la influencia de todos los géneros y rasgos del audiovisual español: el sainete, lo castizo, las tradiciones y cultura populares...



Figura 22. Pedro Almodóvar, Rossi de Palma y Verónica Forqué en el rodaje de *Kika* (1993)

Con un cine marcado por su **naturalismo costumbrista**, exagerado y muy al límite en muchas ocasiones, Almodóvar presenta un humor irreverente entorno a los temas de la **movida madrileña**, la **cultura pop** y la **estética kitsch**, a lo que suma muchos tintes autobiográficos.

¹²⁷ RODRÍGUEZ, E., GÓMEZ, C., “El cine de la democracia (1975-1995)” en GUBERN, R. (coord..) *Un siglo de cine español*, Cuadernos de la Academia, Madrid, 1997, p. 199

El contexto de la transición española y el propio concepto que de ella se tiene ha condicionado el cine de Almodóvar y su valoración. Y al respecto es importante considerar que no existe una sola cultura de la transición, sino varias: la política, la económica, la social... y en el caso que nos ocupa, más allá del cine de la memoria, se gestó un cine de la risa y la fiesta, la llamada comedia madrileña.

La comedia madrileña de los años 80 presentaba un aire espontáneo y “progre”¹²⁸ en títulos como *Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1977), *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* (1978 y en la que, por cierto, hace un cameo Almodóvar), *Opera prima* (Fernando Trueba, 1980)...

Son comedias de bajo presupuesto protagonizadas por jóvenes desencantados ante una realidad sin esperanzas. Las historias generan situaciones de enredo, siempre buscando conectar con el espectador joven a través de una nueva visión de las relaciones personales, las drogas o las estructuras familiares.

Los años 80 fueron también los años de la **Movida Madrileña**, que no es más que un reflejo de la fiesta colectiva y el arrebató popular y creativo que trajo consigo la transición. Esta cultura del carnaval y la movida tenía como objetivo la liberación y la fiesta, siendo más importante la propia fiesta que los logros artísticos derivados de la misma: tras la grandilocuente seriedad del franquismo, la sociedad necesitaba una catarsis festiva, una necesaria conmoción estética y social pareja a otros fenómenos internacionales como la cultura *underground*, el punk británico, el pop...

Almodóvar emergió y se alimentó de este universo: rescató la risa popular destrozada por el franquismo desde el declive de Berlanga, y es que el propio director afirma que sus maestros son Poncela, Arniches, Berlanga, Miura, Bardem, Fernán Gómez... Es decir: el sainete, el esperpento, la astracanada, la revista musical...

Su figura, tan fundamental en el cine español, se nutre, además, de dos raíces básicas y fundamentales: sus orígenes rurales y su madre.

Almodóvar nació en Calzada de Calatrava, un contexto rural y campesino en la España de la posguerra, donde toda la cultura existente es la cultura popular: romerías,

¹²⁸ ¹²⁸ RODRÍGUEZ, E., GÓMEZ, C., “El cine de la democracia...” op.cit.

poesías populares, la radio, los sainetes, los toros, la religiosidad y creencias populares... y el carnaval: el momento del año en el que la gente se disfraza, y a través del disfraz se libera y hace todo aquello que está prohibido.

Por otro lado, la madre de Almodóvar sabía leer y escribir, algo excepcional en su contexto: así, leía y escribía cartas para sus vecinas, en las que incluía detalles o historias que se inventaba para alegrar las noticias: Almodóvar entiende así la ficción como una manera de hacer más soportable la vida.



Figura 23. *Entre tinieblas*, Pedro Almodóvar (1983)

Otro aspecto fundamental en Almodóvar será Madrid, su involucración en la movida, en la gran fiesta popular que aglutinó una gran amalgama de rupturas, la celebración de la diversidad, la heterodoxia, el pluralismo... frente al anterior protagonista franquista, los nuevos protagonistas serán las mujeres, homosexuales, el disfraz...

La Movida Madrileña fue fundamental por su irreverente sentido de fiesta y risa y el deseo de unirlo todo en una gran cultura de masas: la música, los videoclips, los cómics, fotonovelas, fancines, la Escuela Madrileña de pintura... Toda una revolución y replanteamiento de los géneros y sus protagonistas fundamental para la cultura audiovisual posterior.



Figura 24. El skyline de Madrid en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Pedro Almodóvar (1988)



Figura 25. *Tacones lejanos*, Pedro Almodóvar (1991)

La primera película de Almodóvar *Pepi, Luci y Boom y otras chicas del montón* (1980) fue denigrada en el Festival de San Sebastián, pero caló hondamente en la cultura *underground*.

Después, Almodóvar se profesionalizó y evolucionó a través de sus películas para ser una de las grandes figuras de nuestro cine, tal vez la más reconocida tanto a nivel nacional como internacional, y al respecto no podemos olvidar la reciente exposición que le MoMA de Nueva York a organizado en torno a su cine.

Almodóvar destaca por su comedia y su drama, siempre salpicados de una miríada de influencias, contaminaciones genéricas y variantes, aunque también con rasgos comunes y constantes basados en esta cultura popular, rural y de masas.

Podemos destacar, así, dos de sus mejores comedias de estos años: *Entre tinieblas* (1983) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988)¹²⁹.

En estos mismos años, además, Berlanga rodó otro de sus títulos más célebres: *La vaquilla* (1984). Y es que la **Guerra Civil adquiere un nuevo enfoque**, queda desdramatizada: como ocurrirá en el siglo XXI con ETA y el terrorismo, será posible hacer comedia de un gran drama, o tomar la guerra como telón de fondo para otras historias: *Las bicicletas son para el verano* (1984) o *Las cosas del querer* (1989), ambas de Jaime Chávarri.¹³⁰



Figura 24. *La vaquilla*, Luis García Berlanga (1984)

⊗ LOS AÑOS 90: UNA DÉCADA MISCELÁNEA

¹²⁹ MORA, E., *El cine de Pedro Almodóvar en su contexto* (Mayo de 2016), Jornada monográfica sobre Pedro Almodóvar dentro de la asignatura “Historia del Cine español”, Universidad de Zaragoza, 6/V/2017

¹³⁰ RODRÍGUEZ, E., GÓMEZ, C., “El cine de la...” op. cit., p. 205

A partir de los años 90, los grandes cambios o tendencias vendrán marcados por la continua renovación de directores y realizadores de cine: entre 1990 y 1995 se produce, por ejemplo, el debut de 80 directores que exploran, principalmente, los recursos del thriller y de la comedia.

Destacan dentro de esta nueva generación Julio Medem, Icíar Bollaín, Alejandro Amenábar, Isabel Coixet o Álex de la Iglesia. Todos ellos continuarán una exitosa carrera que llega hasta la actualidad y marcada no solo por el reconocimiento nacional, sino que también por su gran repercusión internacional¹³¹.

En el caso particular de Álex de la Iglesia, que se estudiará más adelante, destaca su ópera prima *El día de la bestia* (1995), toda una declaración de intenciones y punto de partida ya no solo para una particular y especial visión de la comedia, sino que también para toda una generación de directores posteriores que beberán de su particular revisión el género fantástico: Álex de la Iglesia “españoliza” la ficción a través del humor, del esperpento, el costumbrismo, el análisis y retrato de la sociedad...

La comedia, junto con el thriller, será uno de los géneros más seguidos por los espectadores españoles en los años noventa, a pesar del delicado momento que la industria vivió en esta década: *El amor perjudica seriamente la salud* (1996), *La niña de tus ojos* (1998), *El día de la bestia* (1995) o la saga *Torrente* (1998) serán algunas de las películas más taquilleras del momento.

No obstante, el carácter misceláneo de los años 90 y la producción de una comedia no tanto deficiente pero sí inconexa y sin rasgos comunes, nos llevará, una vez en el siglo XXI, a abordar por primera vez el estudio de la ficción televisiva en España como uno de los grandes reductos de la comedia: mientras que el cine dará lugar a títulos poco relevantes o recordados (salvo excepciones), la televisión recogerá el testigo y sentará las bases para todo lo que vendrá después.

¹³¹ LÓPEZ GARCÍA, José Luis, *De Almodóvar a Amenábar, el nuevo cine español*, Madrid, Notorius, 2005.

⌘ “LOS ÚLTIMOS AÑOS DE LA HISTORIA SON CRÓNICA”: EL SIGLO XXI

“Los últimos años de la historia son crónica’. La afortunada reflexión de André Maurois nos sirve como justificación inicial para la difícil tarea de resumir [...] los avatares y vaivenes de los últimos e intensos años del cine español. La paradoja temporal de la historia impide precisamente disponer de la suficiente perspectiva para abordar concienzudamente el estudio de aquello que nos resulta más contemporáneo, de lo sucedido durante nuestra época y delante de nuestros propios ojos: el futuro ya es pasado.”¹³²

El cine y la ficción en general es una evasión, un reflejo y una explicación de la realidad y de nosotros mismos. Estos 17 años que contamos del siglo XXI han sido lo suficientemente intensos como para descubrir cambios, nuevas tendencias y tradiciones mantenidas a pesar de los tiempos.

El siglo XXI se iniciaba con el cambio de la peseta al euro; el triunfo de Pedro Almodóvar en los *Oscars* de 2000 con *Todo sobre mi madre*; el atentado de las Torres Gemelas de Nueva York el 11 de Septiembre de 2001; el nacimiento de la página web Wikipedia en 2001; la aprobación del matrimonio homosexual en los Países Bajos en ese mismo año (a los que siguieron España y Canadá en 2003); el avance de las redes sociales en Internet, siendo la primera MySpace en 2003 y Facebook en 2004; los atentados del 11 de marzo de 2004 en la Estación de Atocha de Madrid y el triunfo del PSOE en las elecciones generales tan solo 3 días después; el comienzo y la creciente hinchazón de la burbuja inmobiliaria; el nacimiento de YouTube en 2005 y de Twitter en 2006; el anuncio de un alto el fuego permanente por parte de la banda terrorista ETA en marzo de 2006 (roto ese mismo año, con la explosión de una furgoneta en la T4 del Aeropuerto de Barajas); la segunda guerra del Líbano en 2006, el inicio de la emisión de televisión y series a través de Internet en 2007, mismo año en el que aparecen los *smartphones*; el inicio de la crisis económica en 2008 con la caída de la casa “Lehman Brothers” y el estallido de la burbuja inmobiliaria, con fatales consecuencias a nivel mundial (especialmente duras en España, donde provocaría cambios sociales, de modelos e ideales); el triunfo de Barack Obama en las elecciones de EEUU en 2009; el aumento del paro, la recesión y el emigración de españoles (principalmente jóvenes) en

¹³² RODRÍGUEZ, E., GÓMEZ, C., “El cine de la democracia... op.cit. p. 185

busca de trabajo; las filtraciones de información por parte de *Wikileaks* en 2010; el estreno de *Juego de Tronos* en abril de 2011; el anuncio del fin de la lucha armada de ETA en ese mismo año; la aprobación de la Ley Sinde; el desempleo en España a más del 25% en 2012; el Movimiento 15M y la Primavera Árabe; el avance imparable de productoras como *Netflix* o HBO; la aparición de *WhatsApp* en 2012; la Guerra Civil en Siria; el avance de ideologías y discursos políticos cada vez más extremistas y radicales ante la situación global de incertidumbre y crisis; la creación del Estado Islámico y la escalada de violencia terrorista que llega hasta los ataques de Cataluña en agosto de 2017; el Brexit en 2016; la inestabilidad política en España; el proceso independentista catalán; la victoria de Donald Trump en las elecciones estadounidenses de 2017...

Y además, tenemos el sainete, cuya continuidad la asegurará la televisión a través de series como *Siete vidas*, *Aquí no hay quien viva* o *La que se avecina*; una industria cinematográfica genuinamente arruinada que a pesar de todo sigue adelante; nuevos directores, y afortunadamente, cada vez más directoras y mujeres implicadas en los procesos creativos de ficción; la comedia coral, el esperpento y el folletín revisados por los nuevos personajes y situaciones que ahora les dan vida; la mezcla, cada vez más sana y necesaria, de géneros audiovisuales; la alargada sombra de los grandes nombres de nuestro cine, pero también la nostalgia por otras épocas que ahora se convierten en mentoras, como serán los años 80 y 90; nuevas comedias que actualizan modelos anteriores; y la constatación, cada vez más clara y evidente, de que el cine español vive una nueva época de esplendor, respaldado tanto por el público como por los premios y reconocimientos tanto nacionales como internacionales.

Dentro de este gran paraguas de la comedia, y manteniendo siempre la idea de que la mezcla de géneros es una realidad, distinguiremos tres grandes bloques a través de los cuales descubrir los derroteros por los que se mueve la risa española en los primeros años del siglo XXI: la comedia sainetesca a través de la televisión, la comedia de los tópicos y los traumas, la comedia romántica y de la crisis de los treinta y la comedia de los universos propios.

Sin el desarme de ETA no puede entenderse el estreno de *Ocho apellidos vascos*, su éxito y toda la escuela de grandes tópicos regionales que ha creado (retomando la españolada de los años 50 y 60), sin la crisis económica y la emigración en busca de trabajo, no habría argumento para títulos como *Buscando el norte* o *Requisitos para ser*

una persona normal; sin la irrupción de Internet y la implicación de la televisiones privadas como productoras de cine no tendríamos *Kiki, el amor se hace* o *Paquita Salas*. Y sin la larga tradición histórica y cultural de la risa española, tampoco.

II. LA COMEDIA SAINETESCA: TEATRO, TELEVISIÓN Y CINE

Los comienzos del cine español se asientan en la tradición y en las fórmulas de ocio más populares de la cultura española: literatura, teatro, zarzuelas, entremeses... El sainete, como género teatral de relevancia indiscutible, fue uno de los pilares de la producción cinematográfica española anterior a la Guerra Civil, y su peso e influencia se mantiene incluso en la actualidad, pues forma parte de nuestra risa tradicional.

Hablar de sainete en el cine supone hablar de lo sainetesco: **el sainete es un género exclusivamente teatral, mientras que lo sainetesco son aquellos elementos tomados del teatro y aplicados a otros lenguajes audiovisuales.** “El sainete como conjunto organizado de una serie de elementos o constantes nunca puede ser cine, pero la utilización aislada de los mismos es perfectamente posible en el marco de unas películas donde su presencia puede ser hegemónica o no.”¹³³

Hecha esta importante distinción, cabe señalar que el sainete, en su variante exclusivamente teatral, permite una definición global clara y bastante cerrada. Valga como ejemplo la tesis de **Emilio Cotarelo y Mori en 1899**: “Drama sin argumento, pero no sin atractivo, reduce a un simple diálogo en el que predomina el elemento cómico. Elige sus personajes muchas veces en las últimas capas sociales, cuyo lenguaje y estilo adopta, y por tan sencillo medio lanza sus dardos contra los vicios y ridiculeces comunes, viniendo a ser entonces una de las más curiosas manifestaciones de la sátira. La nota maliciosa es cualidad esencial en estas piezecillas.”¹³⁴

Figura 25: CRUZ, RAMÓN DE LA, *Sainetes*, Barcelona, Biblioteca Arte y Letras, E. Domenech y cía., 1882, vol. I, ilustraciones de J. Llobera.
Fuente: Biblioteca Virtual Cervantes



¹³³ RÍOS CARRATALÁ, J. A., *Lo sainetesco en el...* op.cit., p. 23

¹³⁴ COTARELO Y MORI, E., *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Perales y Martínez, 1899, p. 4

variaciones a lo largo del tiempo y diversos subgéneros, mantiene una esencia y rasgos muy característicos y propios.

No obstante, la introducción de lo sainetesco en el cine, que no del sainete, traerá consigo nuevos significados y matices: lo sainetesco se adapta a un nuevo lenguaje, lo que implica cambios, transformaciones e hibridaciones con otros géneros, dando lugar a nuevos resultados que no habrían sido posibles en el teatro.

Además, es importante señalar cómo la introducción de lo sainetesco en el cine coincide, precisamente, con la decadencia del sainete en el teatro, lo que implica que “lo incorporado es una materia que ya no tiene la cohesión propia de una obra teatral ajustada a unos determinados cánones genéricos.”¹³⁵

Es así un caso muy notable el de la influencia del sainete en el cine: un género teatral perfectamente conocido, estable y delimitado, caracterizado por una comicidad verbal y crítica, convertido en un “componente repartido por las más heterogéneas manifestaciones del cine español.”¹³⁶

El sainete quedó establecido y asentado como género en la segunda mitad del siglo XVIII, dentro de una amplia y heterogénea oferta teatral y con una particular relación entre el escenario y los espectadores. Aquí viene la primera diferencia respecto a la comedia sainetesca en el cine: la relación con el espectador es muy diferente entre el teatro y el cine.

Desde el siglo XVIII, el sainete fue cobrando fuerza e importancia¹³⁷, y dejó de ser un entremés para convertirse en uno de los géneros fundamentales del “teatro chico.”¹³⁸

Más allá de las adaptaciones del sainete teatral al cine, especialmente en los primeros años de la historia de nuestro cine, lo sainetesco como adjetivo y rasgo ha sido una de las constantes más ricas del cine español, con diversas lecturas y combinaciones que no eran posibles en el teatro. Precisamente por ello, por su adaptabilidad, ha impregnado todas las épocas del cine español (a pesar de su práctica desaparición en el

¹³⁵ RÍOS CARRATALÁ, J. A., *Lo sainetesco en el cine español*, Universidad de Alicante, Alicante, 1997, p. 11

¹³⁶ *Ibidem*, p. 3

¹³⁷ Para más información sobre la evolución del teatro breve y del sainete: HUERTA, J., *El nuevo mundo de la risa*, Olañeta, Palma de Mallorca, 1995

¹³⁸ Obras de una hora de duración distribuida en un solo acto y ofrecidas mediante el sistema de funciones o teatros por horas. ESPÍN TEMPLADO, P., *El teatro por horas en España, 1870-1910*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños y Fundación Jacinto Guerrero, 1995, p. 37

teatro), destacando su más reciente incorporación a la televisión, donde lo sainetesco vuelve a cobrar fuerza y protagonismo.

Lo sainetesco ha sido entendido de diferentes maneras por los cineastas españoles, y su presencia es desigual a lo largo de nuestra historia cinematográfica: durante la II República como una búsqueda de la identidad nacional, en los años cuarenta de la mano de Edgar Neville y su “dandi en la taberna”¹³⁹; en los años cincuenta con Berlanga, Bardem o Fernán Gómez en comunión con la búsqueda del realismo y la crítica social; las primeras comedias costumbristas de los años sesenta.



Figura 26: *Domingo de carnaval*, Edgar Neville (1945)



Figura 27: *Bienvenido Mister Marshall*, Luis García Berlanga (1953)

¹³⁹ Así definía Fernando Fernán Gómez a un personaje muy reconocible en las obras de Edgar Neville, e incluso en su libro *La Niña de la calle del Arenal*, donde su protagonista, Manolito, está fascinado por las actrices de varietés y frecuenta los cafés y tabernas en busca de su enamorada. GARMENDIA, I., “Un dandy en la taberna”, *Diario de Sevilla*, 2-VIII-2017, http://www.diariodesevilla.es/delibros/dandy-taberna_0_611938842.html (consultada: 10/IX/2017)

Lo sainetesco surge en el cine cuando se buscan ambientes populares y costumbristas, personajes tipos y anónimos que sirven para retratar diversos sectores de la población entorno a historias sencillas y cotidianas. El humor sainetesco se convierte en una fórmula para acercarse a la realidad no siempre agradable ni sencilla, a menudo vulgar, y así criticarla, aunque no mordazmente: se acerca un contexto conocido y cotidiano, inmediato y sencillo, que permita su fácil conexión con el espectador.

Los rasgos sainetescos más característicos en el cine serían los siguientes:

∅ **Estructura coral:** lo colectivo se impone sobre los personajes individuales, a menudo débiles y de personalidad estereotipada

∅ **Unión de situaciones aisladas o discontinuas** que permiten reflejar ambientes, tipos y momentos cómicos, en detrimento del argumento, más débil y convencional.

∅ **Uso de estereotipos definidos y conocidos**, con personajes de escaso arco de crecimiento.

∅ **Reflejo más o menos exacto de la vida cotidiana**, tanto en sus personajes como en sus ambientes, siempre populares (que no marginales) o propios de la clase media.

∅ **Caracterización de los personajes a partir de sus vivencias externas y ambientes**, no por su vida interior. Se recurre, además, a rasgos someros y de rápida identificación como tics, coletillas o gestos.

∅ Como resultado de este esquematismo, el verismo del sainete no es tanto fruto del reflejo de la realidad como de su **acertada estilización**.

∅ **La acción dramática es secundaria** frente al amplio abanico de tipos y a la omnipresencia del diálogo: la coralidad se impone sobre unos protagonistas que muchas veces quedan reducidos a la función de nexos para las diferentes situaciones.¹⁴⁰

El origen teatral de estos rasgos es innegable, y además, podemos diferenciar otros propios del sainete trasvasados al cine, como son el regionalismo o localismo cercano a

¹⁴⁰ RÍOS CARRATALÁ, J. A., *Lo sainetesco en el cine...*op.cit., pp. 24-27

lo folclórico (andalucismo, madrileñismo, baturrismo¹⁴¹), la creación de personajes-tipos recurrentes a partir del retrato elemental y externo del personaje; la deformación del lenguaje; las escenas estáticas debido a la omnipresencia del diálogo (que recurre además a los chistes y retruécanos) y el popularismo pintoresco, que permite dar una imagen más global de la realidad social.

Como ya se ha señalado, la presencia de lo sainetesco en el cine español es irregular y es que “en el cine español es difícil mantener una trayectoria fiel a sí misma”¹⁴².

Sería durante las décadas de los 50 y los 60 cuando lo sainetesco tendría una presencia destacada de la mano de autores como Berlanga, Bardem o Fernán Gómez, y sustentado, a su vez, por actores fácilmente reconocibles en sus personajes y caracterizaciones: José Luis López Vázquez, Pepe Isbert, Gracita Morales, el propio Fernán Gómez... los grandes secundarios del cine español que apoyaron la coralidad de estas comedias sainetescas.

Tras los sesenta, lo sainetesco iría dando paso al costumbrismo, cada vez más alejado de lo popular: nuevos protagonistas sociales y nuevas iconografías resultado del desarrollismo económico y del empuje del turismo desembocarían en el “landismo”¹⁴³.

Figura 27: *No desearás al vecino del 5º*, Ramón Fernández (1970)



Figura 28: *La ciudad no es para mí*, Pedro Lazaga (1966)



¹⁴¹ Sobre la imagen costumbrista de Aragón: GARCÍA GUATAS, M., “La imagen costumbrista de Aragón”, <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/18/61/06garciaguas.pdf> (consultada: 5/VIII/2017) y FLORES PALOMAR, J.L., “El baturrismo en el discurso de la nación española” <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/12/25flores.pdf>, (consultada: 5/VIII/2017),

¹⁴² CASTRO DE PAZ, J.L., Cerdán, J., *Del sainete...* op.cit.

¹⁴³ Para más información sobre el landismo: GUERRA GÓMEZ, A., “El rostro amable de la represión. Comedia popular y ‘landismo’ como imaginarios en el cine tardofranquista”, *Hispania Nova*, nº10, 2012, <http://hispanianova.rediris.es/10/dossier/10d009.pdf> (consultada: 2/X/2017)

Tampoco serían completamente sainetescas las comedias de Paco Martínez Soria: a pesar de las apariencias, la potente omnipresencia del actor y su excesivo moralismo borran componentes básicos de lo sainetesco como la coralidad o el costumbrismo¹⁴⁴.

Lo sainetesco se irá diluyendo a tenor de las nuevas propuestas del cine español, en ocasiones más centradas en aspirar a la intelectualidad y tono europeo que a conectar con el público, como ocurrió con el Nuevo Cine Español.

Durante los años 80, el interés por la cultura popular y costumbrista y la tradición mezclada con lo pop, el punk y la cultura de masas (Movida Madrileña¹⁴⁵), haría reflotar algunos aspectos de lo sainetesco a través de la comedia madrileña: escenarios y ambientes populares y fácilmente reconocibles, juegos con el lenguaje y omnipresencia del diálogo...siendo el máximo renovador Pedro Almodóvar con brillantes comedias como *Entre tinieblas* (1983) o *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988).



Figura 29: *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Pedro Almodóvar (1988)
El “mambo taxi”

A partir de entonces, y debido a los nuevos modelos de comedia y de ficción y producción en general, el componente sainetesco del género cómico español iría decayendo o no sabría adaptarse a esa nueva sociedad que debía retratar de manera estilizada.

¹⁴⁴ Sobre Paco Martínez Soria destaca el documental *El precio de la risa*, presentado en el 14 Festival de Cine de Comedia de Tarazona y el Moncayo: <https://teatrodeltemple.com/project/precio-la-risa/> (consultada: 2/X/2017)

¹⁴⁵ Sobre la Movida Madrileña, su cultura e influencia posterior, destacamos el breve y conciso estudio de Bernabé Sarabia: SARABIA, B., “La Movida Madrileña quince años después”, *Cuenta y razón*, nº 92, 1995, pp. 66-68, http://www.cuentayrazon.org/revista/pdf/092/Num092_011.pdf (consultada: 3/IX/2017) y la visión de QUINTANA PAZ, M., *Alaska, Heidegger y los Pegamoides, en torno a la Movida Madrileña con* *tono* *culturalista*, https://www.academia.edu/9966433/Alaska_Heidegger_y_los_Pegamoides._En_torno_a_la_movida_madrile%C3%B1a_de_los_80_con_tono_culturalista (consultada: 3/IX/2017)

Al fin, lo sainetesco encontraría refugio en la televisión, y es que no pocos factores favorecían su incursión y asentamiento.

⌘ LA TELEVISIÓN PRIVADA: ANTENA 3, TELECINCO Y CANAL +

A principios de los 90, entre enero y marzo de 1990, iniciaron sus emisiones las dos primeras televisiones privadas gratuitas en España, Antena 3 (25 de enero de 1990) y Telecinco (3 de marzo de 1990). A ellas se unió Canal Plus (4 de septiembre de 1990), la primera televisión de pago en España.

Tras cuatro décadas de una televisión única y privada, las emisiones en España se diversificaban y se abrían a nuevos formatos y fórmulas siempre pendientes del público y las audiencias. Estas nuevas cadenas de televisión tomaban el modelo estadounidense de financiación basado en la publicidad, y con una programación orientada al puro entretenimiento y diversión, no tanto al desarrollo cultural.¹⁴⁶

Durante los años 90 y principios de los 2000, cuando la producción y financiación del cine en España sea caótica y de resultados poco satisfactorios en el terreno de la comedia, la televisión será el gran bastión de la comedia, desde la cual reorganizarse para después saltar de nuevo al cine.

Ya durante los años 90 aparecieron algunos programas y series que anticipan lo producido a partir de 1999, con la aparición de *7 vidas* en Telecinco y de *Aquí no hay quien viva* en Antena 3.

Es el caso de *Hostal Royal Manzanares* y de *Los ladrones van a la oficina*, de TVE.

Hostal Royal Manzanares fue estrenada el 15 de febrero de 1996, y estaba protagonizada por Lina Morgan en el papel de Reme, una mujer de pueblo de “taytantos” años que llega a Madrid con su padre y su gallina Cristal. En Madrid, Reme

¹⁴⁶ FERNÁNDEZ PEÑA, E., IBÁÑEZ SERNA, J.L., “Televisión digital y programación: de la televisión de siempre a la televisión de pago y multicanal”, *Ámbitos: Revista Internacional de comunicación*, nº1, 1998, pp. 61-70 <https://issuu.com/ambitoscomunicacion/docs/revista-comunicacion-ambitos-01> (consultada: 6/VIII/2017)

Vive en el hostel de su tía, donde también viven su prima Elena, una prostituta, dos solteras, un dandi, dos jóvenes enamorados...¹⁴⁷

La serie, aunque con afán coral por la gran variedad de personajes que la poblaban, quedaba totalmente dominada por Lina Morgan y su personaje, en la línea de interpretación de esta actriz, basado en una gran gestualidad propia del clown y expresiones cómicas continuamente repetidas extraídas de su formación y trabajo en el teatro. Lina Morgan sería, por sí misma, una actriz sainetesca.



Figura 30: Lina Morgan en *Hostal Royal Manzanares*. Fuente: RTVE

Además, *Hostal Royal Manzanares* era rodada en directo con público, logrando un resultado muy cercano al del teatro que lo une al género del sainete teatral.

Por otro lado, *Los ladrones van a la oficina*, emitida por Antena 3 entre 1993 y 1996, recuperaba lo sainetesco gracias, en primer lugar, a sus actores: José Luis López Vázquez, Fernando Fernán Gómez, Manuel Alexandre, Agustín González y la esporádica colaboración de Paco Rabal. Es decir, los grandes actores de las comedias sainetesca y costumbristas de los años 50 y 60¹⁴⁸. A ellos se unieron actores más jóvenes como Anabel Alonso o Antonio Resines cuya trayectoria posterior en la comedia televisiva sería fundamental.



Figuras 30 y 31: *Los ladrones van a la oficina*. Fuente: Antena 3

¹⁴⁷ Wikipedia, "Hostal Royal Manzanares", https://es.wikipedia.org/wiki/Hostal_Royal_Manzanares (consultada: 8/IX/2017)

¹⁴⁸ Espinof, "Los ladrones van a la oficina, Nostalgia TV", <https://www.espinof.com/entretenimiento/los-ladrones-van-a-la-oficina-nostalgia-tv> (consultada: 7/VII/2017)

La ambientación de la serie era, ante todo, castiza y costumbrista: un bar llamado “La oficina” de Madrid situado en la calle San Esteban de Pravia número 12, en el que se reúnen veteranos ladrones para recordar viejos timos y planear otros nuevos mientras son torpemente vigilados por el Comisario García y el Inspector Gutiérrez.

Con estos grandes éxitos como precedentes, era evidente que la fórmula de triunfo en la televisión de España era la de una serie cómica con un reparto coral, con tramas episódicas en torno siempre a la convivencia de personajes-tipo en un espacio concreto.

En la actualidad, la televisión es el gran refugio de lo sainetesco, y veremos cómo series como *7 vidas* o *Aquí no hay quién viva*, y sus respectivos *spin-offs*¹⁴⁹, *Aída* y *La que se avecina*, han dado lugar a nuevas comedias sainetescas de las que, después, se han tomado elementos, personajes y temas llevados al cine.



Figuras 32, 33, 34 y 35: (de derecha a izquierda y de arriba abajo) *7 vidas*, *Aquí no hay quien viva*, *Aída* y *La que se avecina*



¹⁴⁹ Un *spin-off* (o serie derivada) es el anglicismo acuñado para referirnos a las secuelas de series, películas, programas de radio, videojuegos o trabajos narrativos creadas a partir de una obra ya existente. Toman algún elemento principal de lo ya existente: un personaje que fue parte del elenco protagonista, el lugar o universo ficticio de la obra original...

II.I. 7 VIDAS, 1999-2006, TELECINCO

“EN OCASIONES, OIGO RISAS”

7 vidas trajo consigo una nueva forma de escribir comedia para televisión en España. Su equipo, consciente del éxito del formato de *sitcom*¹⁵⁰ estadounidense, adoptó una nueva forma de producción y escritura del guión basada en el trabajo de un equipo: la reunión de todos los guionistas (entre cinco y ocho normalmente) en la *writersroom*¹⁵¹. Este nuevo sistema era necesario por el propio ritmo de la *sitcom*, donde se producen entre 2 y 3 gags cómicos en cada página del guión.

La actriz Anabel Alonso, que en *7 vidas* encarnaba a Diana afirma que la serie “no era costumbrista, porque era muy urbana, pero era muy cruel y muy tremenda, era la casa de las dagas voladoras [...] y yo creo que eso es una característica del humor español”¹⁵². Vemos así, como algunos de los elementos más propios de lo sainetesco se van colando entre esta *sitcom* copiada de lo americano, y recordemos la definición de sainete de Cotarelo y Mori: “[...] La nota maliciosa es cualidad esencial en estas piececillas.”

La relación de *7 vidas* con lo sainetesco, y con el sainete, sería incluso más profunda: era una *sitcom* grabada en directo y con público. Tras cuatro días de ensayo, lo que se producía no era sino teatro filmado, con una interacción entre el público asistente y los actores propia del teatro y que llegaba a los hogares españoles a través de la televisión. Y más aún, gran parte de sus actores procedían del teatro: Carmen Machi (cuyo personaje, Aída, generaría una serie propia), Amparo Baró, Javier Cámara, Blanca Portillo... Este fenómeno, por otra parte, el de la ficción en directo en televisión, no era nuevo ni ajeno a los espectadores españoles, por lo que su éxito y aceptación fue natural y orgánica.

¹⁵⁰ Una *sitcom* o *Situation Comedy*, cuya traducción literal es “comedia de situación”, es un tipo de serie televisiva cuyos episodios se desarrollan regularmente en los mismos lugares y con los mismos personajes,¹ y en donde se suelen incluir risas enlatadas o en vivo. La acción que se narra es autoconclusiva: presentan historias que comienzan y finalizan dentro del mismo capítulo, acompañadas además de otras tramas secundarias y paralelas. Su humor se basa en el lenguaje, en los gags visuales y las propias situaciones que se desarrollan, enredados a sus personajes y reacciones. Para más información: PADRILLA CASTILLO, G., “La *sitcom* o comedia de situación: orígenes, evolución y nuevas prácticas”, <http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/viewFile/12882/13245> (consultada: 12/VII/2017)

¹⁵¹ Literalmente, “sala de escritores”

¹⁵² *España en serie*, Capítulo 3, Canal +, 2012, https://www.youtube.com/watch?v=bOMp7V_wBeE (consultada: 13/X/2017)



Figuras 36 y 37: El plató y rodaje de *7 vidas*. Fuente: Canal+

7 vidas presenta una comedia coral, llena de pequeñas tramas de un capítulo de continuidad (2-3 como mucho) y cuyos personajes continúan el retrato del “españolito medio” que habíamos visto en Pepe Isbert, Alfredo Landa, José Sacristán, Tony Leblanc... Tenemos, por tanto, una nueva característica sainetesca: hasta 14 personajes fijos que retratan la sociedad española del momento en todo su espectro generacional y centrado en la clase media urbana. El creador de la serie, Víctor García, reconoce la fundamental influencia de grandes títulos de la comedia sainetesca y costumbrista de los años 50: *El pisito*, *El cochecito*, *El verdugo*... siendo su denominador común ese “españolito medio”, especialmente reflejado, en el caso de *7 vidas*, en el personaje de Javier Cámara, Paco Gimeno.¹⁵³



Figura 38: *7 vidas*. Fuente: Telecinco



Figura 39: Javier Cámara como Paco Gimeno en *7 vidas*. Fuente: Telecinco

¹⁵³ *Ibídem*

II.II. AQUÍ NO HAY QUIEN VIVA, ANTENA 3, 2003-2006

“TEN UN POQUITO DE POR FAVOR”

Aquí no hay quien viva, serie emitida en *prime time*¹⁵⁴ por Antena 3 entre los años 2003 y 2006 ha sido una de las ficciones televisivas más influyentes de la historia de nuestra televisión: sus frases y coletillas, sus personajes, actitudes y conflictos forman hoy parte de nuestro ideario común.



Figura 40: “Junta urgente de vecinos”, *ANHQV*. Fuente: Antena 3

“Un poquito de por favor” es lo que pedía esta propuesta cuando fue estrenada el 7 de septiembre de 2003, y es que sus creadores proponían una *sitcom* de *sitcoms*: el gran éxito de *7 vidas* había demostrado que la comedia española gozaba de una salud de hierro en la televisión. En un momento en el que la inversión en el cine era escasa, muy arriesgada y con resultados que no terminaban de convencer al público, la televisión era el gran reducto de nuestra ficción, y caldo de cultivo para fenómenos posteriores.

En Telecinco triunfaban *7 vidas* y *Los Serrano*, la primera de ellas una *sitcom* con público en directo y la segunda una *pseudo sitcom* centrada en la familia, sus nuevos modelos y en fin, los conflictos propios de la clase media española.

¹⁵⁴ Horario de máxima audiencia en la televisión. En España se sitúa alrededor de las 22:00 o 22:30, aunque recientemente, su retraso generalizado hacia las 23:00 ha generado abundantes críticas: RUIZ GIMÉNEZ, E., “El ‘prime time’ que no llega hasta las 22:50”, *El País*, 3/IX/2017, https://elpais.com/cultura/2017/09/28/television/1506618937_903923.html (consultada: 3/IX/2017)

Antena 3, y bajo la producción de José Luis Moreno, lanzó, por su parte *Aquí no hay quien viva* (a partir de ahora ANHQV). En un principio, la cadena buscaba emular el éxito de *Los Serrano* o *Cuéntame cómo pasó* (TVE) ambas centradas en la familia, pero sus creadores, los hermanos Caballero, definieron rápidamente una comedia coral entorno a la convivencia de un grupo de vecinos.

Si algo hemos de destacar en ANHQV es la fácil y rápida caracterización e identificación de los personajes: el portero de sustrato humilde, “la pija”, el padre de “la pija” que encima es constructor (no obviemos el boom inmobiliario de principios de los 2000), las señoras mayores y cotillas, un divorciado ligón, un ama de casa maruja, la adolescente, el “friki” de videoclub...



Figuras 41 y 42: Loles León, Mariví Bilbao, Gemma Cuervo y Emma Penella asomadas al patio de vecinos en pleno “Radio patio” ANHQV. Fuente: Antena 3

Todos estos personajes estuvieron brillantemente encarnados por un reparto de lo más variado, entre el que se incluían grandes nombres de nuestra ficción como Emma Penella (*El verdugo*, 1963, *La estanquera de Vallecas*, 1987), Gemma Cuervo (gran actriz de teatro y muy popular en televisión gracias a los teatros filmados de *Estudio 1*), Mariví Bilbao (*Malena es un nombre de tango*, 1995, *La comunidad*, 2000), Loles León (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988, *Átame*, 1989)... pero también actores más desconocidos, que favorecían que el espectador no viese al actor famoso en un papel, sino al personaje directamente: Fernando Tejero como Emilio, el portero; María Adán como Lucía, “la pija”; Luis Merlo como Mauri... personajes tiernos, casi siempre perdedores o con la vida patas arriba, que imbricaban sus pequeñas tramas en la

gran historia que era la convivencia entre seis pisos de un “decimonónico” edificio de la calle Desengaño 21, en el centro de Madrid.

II.III. LOS PERSONAJES COMO SOSTÉN CÓMICO

A través del humor, de la sátira y el sainete, *7 vidas* y ANHQV demostraron no solo que nuestra ficción televisiva estaba al mismo nivel que la estadounidense, sino que era capaz de retratar la sociedad española brillantemente, criticarla y reírse de ella.

Lo mismo ha ocurrido con los dos spin-offs que han surgido de ellas, *Aída* (estrenada en enero de 2005) de *7 vidas*, a partir del personaje que Carmen Machi interpretaba en esta última; y *La que se avecina* (estrenada en abril de 2007), continuadora de ANHQV.

La transición de las originales a las continuadoras ha estado favorecida por los personajes y ambientes

Por ser series de personajes-tipo, el estudio que haremos de ellas será a través de estos mismos: si durante la historia del teatro español y del sainete se han ido manteniendo arquetipos como el del bobo, la criada y el criado, el donjuán o la alcahueta; ahora veremos al empresario casposo y retrógrado, al yonqui, “los pijos” y “los pijos” caídos en desgracia, la familia desestructurada, la actriz fracasada, “la mística”, la maruja...



Figura 43: Isabel, “la hierbas” (Isabel Ordaz) ANHQV.
Fuente: Antena 3



Figura 44: Lucía, “la pija” (María Adán) y Roberto (Daniel Guzmán) en casa de Vicenta (Gemma Cuervo). ANHQV.
Fuente: Antena 3

En el caso de ANHQV y *7 vidas*, y tal vez por haber coincidido en el tiempo, estos personajes son más reales y menos esperpénticos que en los casos de *Aída* y *La que se avecina*, donde se convierten en una auténtica parodia estilizada de la realidad.

∅ **El portero de ANHQV, el camarero de *7 vidas*, Amador en *La que se avecina***

Aparecen en estas series un tipo de personaje muy característico, siempre entrañable y muy recordado y querido por el público: el fracasado que parece que va a triunfar pero que siempre termina perdiendo o hundiéndose en un problema nuevo.

Suele ser un personaje con un bajo nivel de estudios, bonachón al que todo le sale mal, pero también con un punto de picaresca que siempre cae bien al espectador.

A menudo encarnan los anhelos y deseos de la clase media española en su momento. Así, el caso de Emilio, el portero de ANHQV, cuya principal obsesión a lo largo de las temporadas es lograr ser propietario de una vivienda, aunque sea la portería del edificio o compartiendo piso con Belén, vecina alquilada siempre ahogada en problemas económicos y desempleada.



Figura 45: Fernando Tejero como Emilio en *ANHQV*.
Fuente: Antena 3



Figura 46:
Emilio y su padre, Mariano (Eduardo Gómez) viviendo en la portería del edificio. *ANHQV* Fuente: Antena 3

Amador de *La que se avecina*, por su parte, es un personaje más anodino en las primeras temporadas, pero que cobra comicidad y relevancia cuando empieza a tener problemas económicos y familiares. Junto a su familia, apodados “los Cuquis”, Amador

representa al principio a un tipo de español más o menos acomodado, una clase media desahogada: trabaja en un banco, se acaban de comprar un piso en una nueva urbanización, sus hijos van a un colegio privado y juegan al pádel... Sin embargo, sus problemas no tardarán en aparecer, y es entonces cuando comenzarán a aparentar lo que no tienen: es el sueño español de los primeros años del siglo XXI que ha estallado, el hipotecamiento y el vivir “por encima de nuestras posibilidades”.

Después, Amador se sumirá en una espiral de “sinsudores” como él mismo repite continuamente, y es a partir de este momento cuando su personaje empieza a acuñar las frases que lo han hecho más famoso: se convierte en un estereotipo sainetesco, fácilmente reconocible para una sociedad que lo convierte en referente popular.



Figura 47: Pablo Chiapella como Amador en su alter ego de “Capitán Salami”, *La que se avecina*. Fuente: Telecinco



Figura 48: “Los Cuquis”, arruinados y viviendo en una plaza de garaje, *La que se avecina*. Fuente: Telecinco

∅ La actriz fracasada

Un actor o actriz fracasados siempre son cómicos: por su propio fracaso y por sus vanos y casi siempre ridículos intentos por triunfar. Sus personajes sirven, además, para parodiar los formatos de ficción más exitosos de cada momento: un ejercicio metatelevisivo mordaz y descarado en los tres casos.

En el caso de *7 vidas* nos encontramos con **Diana Freire (Anabel Alonso)**, protagonista de una serie sobre adolescentes llamada *Aulas vacías, corazones llenos*.

Aulas vacías, corazones llenos parodia series de gran éxito como *Compañeros* o *Al salir de clase*: ficciones en torno a la vida de adolescentes siempre acuciados por

problemas que se suponen típicos de esta etapa como la anorexia, las drogas, el alcohol, relaciones sexuales, bandas urbanas criminales...

En su serie, intencionadamente mediocre y exagerada, Diana Freire interpreta a Luna Sastre, quien condensa todos esos problemas propios de la telenovela adolescente.



Figuras 49 y 50: Anabel Alonso como Diana Freire, interpretando al personaje de Luna Sastre dentro de la falsa serie *Aulas vacías, corazones llenos, 7 vidas* Fuente: Telecinco

En ANHQV tenemos al personaje de **Alicia (Laura Pamplona)**, actriz mediocre que solo logra protagonizar anuncios, pero de un ego propio de diva de Hollywood cuya correspondencia en *La que se avecina* estaría en el personaje de **Estela Reynolds (Antonia San Juan)**.

Estela Reynolds es, por su parte, una “musa del Destape” según ella, famosa porque “Fernando Esteso me chupó un pezón”.

Si Diana Freire parodiaba las series de adolescentes, Estela Reynolds (cuyo verdadero nombre es Paca Pacheco) nos remite a la época del Destape y su cuestionable calidad tanto en sus películas como formas de contratación. Reynolds es un esperpento de cabaret, una mujer de vodevil que nunca fue buena ni exitosa, pero que se aferra a su aparición en la película *Desembraga a fondo* y a esta particular relación con Fernando Esteso. Además de sus continuos intentos por retomar su “exitosa carrera artística” (truncada por una “mano negra”), Estela se aferra a una actuación estrella, *La mar está fresquibiris*. Esta canción no es casual: se trata de un tema que aparecía en *Charleston* (Tulio Demicheli, 1959) bajo el título *Fresquibilis-sur-mer* y que versionó Laura

Valenzuela en los años 70 con el título de *La mar está fresquibiris*¹⁵⁵. Se trata así de una actuación muy propia del cabaret o de la revista musical en la que Estela Reynolds podría haber triunfado.

Además, su hija, Lola (Macarena Gómez) también se convertirá en actriz, protagonista en este caso de una parodia de las películas y series de vampiros adolescentes, *Internado sangriento*: tramas disparadas y sin sentido, directores tiránicos y déspotas y ritmos de producción imposibles...Denunciando, como en el caso de Diana Freire y su *Aulas vacías, corazones llenos*, la sobreexplotación de un género y su pérdida de calidad.



Figura 51: Estela Reynolds (Antonia San Juan) en su versión de *La mar está fresquibiris*. *La que se acerca*. Fuente: Telecinco



Figura 52: Estela Reynolds con su vídeo beta de *Desembrada a fondo*, *La que se acerca*. Fuente: Telecinco



Figuras 53 y 54: Laura Valenzuela interpretando *La mar está fresquibiris* (1970). Fuente: Nostalgia TV

¹⁵⁵«La mar está fresquibiris», *Revista musical española*, <http://revistamusicalespanola.blogspot.com.es/2010/10/spanish-musical-la-mar-esta.html> (consultada: 20/XI/2017)

§ El empresario

La figura del empresario, hombre de negocios o dueño de algún establecimiento se corresponde con un personaje sin escrúpulos con tal de ganar dinero, al que no le importa que la calidad de su producto sea mínima siempre y cuando saque algún beneficio y cuya ideología es siempre cerrada y conservadora.

En ANHQV el empresario es **Andrés Guerra**, de “Deportes Guerra: campo, playa y sierra”. Andrés llega a Desengaño 21 junto con su mujer, Isabel “la hierbas” y sus dos hijos, una familia arruinada y que se ha visto obligada a abandonar su chalet.

Desde el primer capítulo en el que aparece, *Érase una derrama*, Andrés se revela como un auténtico embaucador y liante: un empresario experto en chapuzas, cobros en B y negocios redondísimos con cuentas en Andorra a largo plazo e intereses del 22% que nunca llegarán. Así, en el primer momento, consigue que la comunidad le de 3.000€ para que su “cuñado” les pinte la fachada a un precio mucho más reducido. Ni el cuñado ni el dinero volverán a aparecer.



Figura 55: Andrés Guerra (Santiago Ramos). ANHQV. Fuente: Antena 3

En esta espiral de engaños, Andrés ve en Juan Cuesta, presidente de la comunidad, su perfecto pardillo al que colarle todas las patrañas posibles para conseguir dinero. Su principal excusa será siempre la de que conoce a alguien que siempre hará el trabajo por mucho menos dinero y encima en B y que el dinero hay que moverlo continuamente, porque si no, “no vale nada”.

Los personajes de *La que se avecina* y *Aída* serán mucho más similares en su parodia y construcción: **Antonio Recio** por un lado y **Mauricio Colmenero** por otro, son dueños de un negocio más o menos solvente (una empresa distribuidora de pescado, “Mariscos Recio: el mar al mejor precio” y un bar respectivamente) pero con aires de grandeza y superioridad propios de altísimos ejecutivos.

Son, en ambos casos, déspotas y retrógrados, de mentalidad casposa y cerrada: representan a un sector social muy conservador, homófobos, racistas, acosadores,

machistas y explotadores de sus empleados, pero que deberán enfrentarse continuamente a todo eso que odian o temen.

Antonio Recio, de *La que se avecina*, se define a sí mismo como “mayorista” y creador de “un imperio de la nada”. Sus “problemas” serán resultado de su enfrentamiento continuo con la sociedad y el desmoronamiento del modelo familiar que él considera el correcto: comenzará a despuntar en su comicidad cuando descubra que su hijo Álvaro es homosexual y se quiere casar con un dubatí, un “moro” según Antonio.



Figuras 56 y 57: Antonio Recio (Jordi Sánchez). *La que se avecina*. Fuente: Telecinco

Mauricio Colmenero de *Aída* encarna a este mismo personaje: es dueño de un bar, mal encarado y avaro, igualmente homófobo, déspota y machista.

Especialmente en el caso de *La que se avecina* y de *Aída*, por su mayor estilización y parodia, este tipo de personaje es uno de los más cómicos y celebrados de las ficciones: son reflejo de la sociedad atrasada y cerrada cuyos intentos por mantener el orden que ellos consideran lógico son cada vez más ridículos y absurdos.



Figura 58: Mauricio Colmenero (Mariano Peña García). *La que se avecina*. Fuente: Telecinco

Con todo ello, se revela que lo sainetesco en la comedia española del siglo XXI reside en los personajes corales puestos a convivir en un espacio determinado y cerrado, en el cual tendrán que enfrentarse a sus prejuicios continuamente. Apreciamos este fenómeno especialmente en la televisión, que durante los primeros años de los 2000

supo mantener características y esencias propiamente españolas junto con el formato de la sitcom norteamericana que tanto éxito había cosechado.

La comunidad, la convivencia de tipos fácilmente reconocibles y característicos, ya sea en un edificio del centro de Madrid, a sus afueras o un barrio de la misma ciudad, sirve para condensar y reunir todos los problemas de la sociedad española, ponerlos en evidencia y reírse de la misma.

II.IV. LO SAINETESCO EN EL CINE ESPAÑOL DEL SIGLO XXI

Sin dar la espalda al cine en materia sainetesca, debemos señalar grandes excepciones en las que, de nuevo renovando los tipos populares y adaptándolos a su momento histórico, encontramos rasgos puramente sainetescos y propios de la comedia más coral e histriónica.

Es el caso de *La comunidad* (2000) de **Álex de la Iglesia**. De nuevo una comunidad de vecinos que encierra entre sus muros todo un muestrario de la sociedad española. La coralidad de esta comedia se ve un poco eclipsada por el mayor protagonismo de Julia (Carmen Maura).

Figura 59: *La comunidad*, Álex de la Iglesia (2000)



La trama no es sino un pretexto para señalar nuestros defectos, la codicia y lo bajo que se puede llegar a caer por dinero: Julia, agente inmobiliaria con problemas económicos, acostumbra a pasar las noches en los pisos que muestra a los clientes. En un vetusto edificio del centro de Madrid (sus localizaciones exteriores son muy cercanas a la Puerta del Sol) descubre 300 millones de pesetas en el piso de un anciano recientemente fallecido. Sus problemas comenzarán cuando descubra que todos los vecinos estaban confabulados para robarle el dinero al anciano, y que no se detendrán ante nada para conseguirlo.

En esta comunidad, un auténtico avispero, Álex de la Iglesia plasma sus propias obsesiones y su sello característico: la mezcla de la comedia más castiza y sainetesca, el humor negro y tintes propios del cine de terror, conjugados para situar a sus personajes en espacios cerrados y claustrofóbicos en los que mostrarán lo bajo que pueden caer por su ambición o por pura supervivencia.¹⁵⁶

Siguiendo esta línea, destacamos otras dos comedias más recientes con rasgos sainetescos cada vez más deformados y adaptados a los cambios sociales. Este componente cómico, además, irá contaminándose por otros rasgos que se han ido imponiendo en los últimos años en nuestra comedia, como el recurso continuo a los tópicos regionales.

Vemos, en primer lugar, un intento fallido por recuperar la comedia más sainetesca y ácida de los años 50 y 60, *Villaviciosa de al lado* (2016).

Dirigida por Nacho García Velilla, también director y guionista de *7 vidas* y *Aída*, *Villaviciosa de al lado* destaca por recoger todos los problemas y temas candentes de nuestra sociedad y llevarlos al microcosmos de un pueblo (cuyas localizaciones se sitúan en Graus, Huesca). La trama es sencilla: un pueblo en crisis por la quiebra de su balneario, principal motor económico de la región; un premio gordo de la Lotería de Navidad que cae en el puticlub al que todos los hombres acuden en secreto y las cábalas de éstos por obtener su premio de las participaciones de lotería sin que se enteren sus mujeres.

El muestrario de personajes es variado y rápidamente reconocible: desde el tonto del pueblo al político corrupto, pasando por un gay reprimido, un chica joven que se inicia en la prostitución para poder sacar a su familia adelante y una trama amorosa

¹⁵⁶ El humor de Aléx de la Iglesia se caracteriza por su hibridación total con otros muchos géneros, siendo especialmente constantes el cine negro, el terror y el thriller. Sus películas llevan siempre a sus personajes hasta unos límites insospechados: los somete a las situaciones más ridículas o estresantes para sacar de ellos una comicidad entre ridícula e incómoda. *La comunidad*, y más recientemente *El bar*, reflejan claramente sus obsesiones y marcas características: personajes encerrados en espacios pequeños o reducidos (un vetusto edificio del centro de Madrid en el primer caso, un bar castizo y tipiquísimo también de Madrid), llevados hasta sus límites psicológicos y siempre movidos por una ambición que se convierte rastrera y enfermiza: dinero, sobrevivir a un ataque terrorista o incluso a un virus mortal. Álex de la Iglesia refleja su entorno más cercano, y suele situar sus tramas en Madrid (salvo en *Las brujas de Zugarramurdi*, donde se traslada a su País Vasco natal). Sus personajes condensan, si no la sociedad española en su conjunto, la visión que el director tiene de diversos grupos sociales o tribus urbanas (un “fiki” de *Star Wars* en *La comunidad*, un “hipster” en *El bar*). A pesar de que presenta gran cantidad de rasgos sainetescos (la corralidad de las tramas, la atención y sátira del momento social...), su fuerte personalidad y particularísimas características lo alejan de una definición acotada y cerrada.

“interclasista”. Se suman a ello nuevos y más actuales estereotipos, como el alcalde, de izquierdas y con coleta (en una remembranza a Pablo Iglesias que no deja nada a la imaginación) o una “pija de ciudad” que se muda al pueblo en busca de aire sano y alimentos ecológicos (esta misma vuelta al medio rural la vemos en títulos como *Las ovejas no pierden el tren*, 2014, o *Bendita Calamidad*, 2015).



Figura 60: *Villaviciosa de al lado*, Nacho G. Velilla (2016)

Los esfuerzos disparatados del pueblo por recuperarse económicamente a través de la reactivación del balneario (localizado en el Balneario de Alhama de Aragón) nos remiten a *Los jueves milagro* (1957), de Luis García Berlanga. Sin embargo, y aunque la “realidad es nueva, el chiste es viejo.”¹⁵⁷

A pesar de la calidad de los actores de esta película, que serían por sí mismos un gran elenco de secundarios ya conocidos por el público (Carmen Machi, Macarena García, Arturo Valls, Leo Harlem, Carlos Santos, Yolanda Ramos, Belén Cuesta...) y de su intento por reflejar la realidad, la película no termina de resolver bien su sátira ácida y la denuncia de la doble moralidad de la sociedad.

La película, a pesar de las malas críticas generales¹⁵⁸, recaudó 10 millones en taquilla y superó los 1,5 millones de espectadores según Atresmedia cine.¹⁵⁹

¹⁵⁷ OCAÑA, J., “Realidad nueva, chiste viejo”, *El País*, 1/XII/2016 https://elpais.com/cultura/2016/11/30/actualidad/1480527972_117150.html (consultada: 20/IX/2017)

¹⁵⁸ ZURBANO, J., “Villaviciosa de al lado”, *Cinemanía*, 20/X/2017, <http://cinemanía.elmundo.es/peliculas/villaviciosa-de-al-lado/critica/> (consultada: 20/XI/2017) y CASAU, G., “Villaviciosa de al lado”, *Timeout*, 2/XII/2017, <https://www.timeout.es/barcelona/es/cine/villaviciosa-de-al-lado>

¹⁵⁹ Atresmedia Cine, “Villaviciosa de al lado' supera los 10 millones de euros de recaudación en su octava semana en cines”, <http://cine.atresmedia.com/peliculas/villaviciosa-de-al-lado>

Finalmente, destacaremos otro título de reciente estreno en nuestro cine que demuestra que lo sainetesco sigue como uno de los pilares básicos de nuestra risa, aunque siempre sujeto a cambios e hibridaciones.

Es el caso de *Toc, toc*, dirigida por Vicente Villanueva y estrenada en octubre de 2017, una película cuyos orígenes nos llevan de nuevo al teatro.

Toc, toc es una obra de teatro estrena en París en el año 2005 y escrita y dirigida por Laurent Baffie. Tras cuatro años de gran éxito en el extranjero, la obra fue traducida y adaptada por Esteve Ferrer en el año 2009. Desde entonces, *Toc, toc* ha sido representada ininterrumpidamente en el Teatro Príncipe-Gran Vía de Madrid¹⁶⁰.

La trama teatral y cinematográfica trae de nuevo a colación la convivencia, en este caso, de un grupo de personas en la sala de espera de un psicoterapeuta, todos ellos para tratar su Trastorno Obsesivo Compulsivo o TOC.



Figura 61: *Toc toc*. Imagen de la representación teatral



Figura 62: *Toc toc*, Vicente Villanueva (2017)

Si bien los TOCs no son ridiculizados, sino tratados con gran respeto y desde la voluntad de darlos a conocer y concienciar a la sociedad; las situaciones que generan la unión de todos los personajes con sus respectivos TOCs genera situaciones satíricas y con un gran poso sainetesco: la coralidad y la gran gestualidad y mímica, propia del sainete más teatral.

Aunque la obra fuese escrita en un contexto francés, la adaptación ha tenido en cuenta las particularidades de la sociedad española y nuestro humor, trasladando

lado/noticias/villaviciosa-lado-supera-millones-euros-recaudacion-octava-semana-cines_20170127588b26a10cf2d32115fb0467.html (consultada: 20/IX/2017)

¹⁶⁰ EFE, "Laurent Baffie, autor de 'Toc, toc': "Todos tenemos trastornos compulsivos", *La Vanguardia*, 10/II/2016, <http://www.lavanguardia.com/vida/20160210/302056156010/laurent-baffie-autor-de-toc-toc-todos-tenemos-trastornos-compulsivos.html> (consultada: 10/XI/2017)

algunos personajes a contextos más castizos como es el taxista madrileño (Paco León) o la beata piadosa, supersticiosa y obsesionada con comprobar todo hasta 30 veces que interpreta Rossi de Palma.

Toc, toc, demuestra, además, cómo desde el humor se pueden mostrar temas escabrosos y delicados, en este caso, los Trastornos Obsesivos Compulsivos y problemas mentales¹⁶¹.

La risa es el resorte fundamental y casi primario con el que enfrentarnos a lo más dramático o complejo. Durante el régimen franquista, la comedia más sainetesca y ácida logró eludir la censura (en ocasiones con grandes dificultades) y denunciar temas imposibles desde el drama.

Con la transición, la comedia sirvió para explicarle a la sociedad qué estaba pasando, o para retratarla en su desorientación, sin necesidad ya de guiones extremadamente finos y agudos que eludiesen la censura.

La comedia televisiva de los primeros años del siglo XXI, y a través de las fórmulas sainetesca y de la sitcom, ha servido para seguir reflejando a la sociedad española y los cambios operados en ella. Al respecto, señalamos cómo *7 vidas* o ANHQV han tomado la vanguardia en cuanto al reflejo de la homosexualidad y los nuevos modelos familiares: el personaje de Diana (Anabel Alonso) en *7 vidas* es la primera lesbiana de nuestra televisión, con relaciones más o menos estables y lejos de los estereotipos más casposos. ANHQV, por su parte, presentó no solo a una pareja gays, sino que también a dos lesbianas, y los cuatro juntos acabarían formando una familia con un niño. El testigo lo recogería *La que se avecina*, con un personaje transexual, Alba, que opera su cambio de sexo a lo largo de varios capítulos.

En los últimos años, además, el cine se ha asomado a temáticas que hasta el momento eran tabú, a través de la comedia y del thriller, los dos géneros más boyantes en la actualidad. Temas tabú y extremadamente delicados para una sociedad traumatizada como son el terrorismo de ETA y los nacionalismos exacerbados.

¹⁶¹ EFE, "El reparto de *Toc Toc*: "La risa tiene como primera consecuencia la empatía", 20 minutos, 3/X/2017)
<http://www.20minutos.es/noticia/3151388/0/toc-toc-pelicula-estreno-paco-leon/> (consultada: 3/X/2017)

III. TRAUMAS Y TOPICAZOS: LA RISA COMO TERAPIA

En el año 2014, el cine español superó su récord de recaudación en taquilla con 123 millones de euros, rompiendo el techo de los 119,8 millones del año 2012.

Este impulso y crecimiento estuvo favorecido por el estreno de películas especialmente vinculadas a las productoras televisivas, tales como **Telecinco Cinema** o el grupo **Atresmedia**. Ambas productoras, junto con Televisión Española, han apostado durante los últimos 10 años por fórmulas de éxito y se han convertido en expertas en taquillazos, bien gracias a sus directores, a sus actores (a menudo ya reconocibles por las series de televisión) o por saber explotar géneros y temáticas novedosas en sus películas.

III.I. OCHO APELLIDOS VASCOS: LA NUEVA ESPAÑOLADA



El año 2014 vivió el estreno de uno de los mayores fenómenos de nuestra comedia más reciente, con un éxito entre el público casi sin precedentes: *Ocho apellidos vascos*.

Ocho apellidos vascos, dirigida por Emilio Martínez Lázaro (*El otro lado de la cama*, *Los dos lados de la cama*) y escrita por Borja Cobeaga y Diego San José, recaudó en su primer fin de semana de estreno 2,5 millones de euros, cifra duplicada al fin de semana siguiente con 4,3 millones¹⁶². La película llegó a los 56 millones de euros de recaudación, y 9,5 millones de espectadores la vieron en las salas de cine¹⁶³. *Ocho apellidos vascos* no tardó en convertirse en todo un fenómeno social. Si el primer fin de semana triunfó en taquilla por la excelente campaña de promoción de Telecinco, el éxito de las siguientes semanas fue

¹⁶² “Ocho apellidos vascos’ duplica su taquilla en su segundo fin de semana”, *El País*, 24/III/2014. https://elpais.com/cultura/2014/03/24/actualidad/1395663646_520785.html (consultada: 2/IX/2017)

gracias al boca a boca, a las críticas (tanto positivas como negativas¹⁶⁴) y a los tempranos análisis que de ella se hicieron.

La trama de la película plantea una comedia romántica entre dos protagonistas opuestos y en principio antagónicos, que deberán luchar contra la sociedad y sus prejuicios (y sus propios prejuicios) para salvar su amor. Hasta aquí nada nuevo en una comedia romántica de enredo al uso.

La novedad y la revolución venía del contexto de la trama, la procedencia de sus personajes y el retrato y relato que a través de ellos se hacía de España: Rafa (Dani Rovira) es un sevillano pijo y engominado, de jersey sobre los hombros, patillas, paseo en calesa y zalamería flamenca; mientras que Amaia (Clara Lago) es una vasca, con flequillo vasco, bruteza e insensibilidad vasca y rigidez norteña.

Ambos encarnan los tópicos más arraigados y reconocibles sobre la sociedad española, la radical diferencia entre el norte y el sur, la Sevilla del color especial y el País Vasco independentista y lluvioso. Dos regiones retratadas sin matices, desde la pura sátira y estilización, para reírse, desde ella, del nacionalismo y el terrorismo de ETA.



Figura 63: Rafa (Dani Rovira) como “sevillano” *Ocho apellidos vascos* (2014)



Figura 64: Rafa (Dani Rovira) como “vasco” y Amaia (Clara Lago). *Ocho apellidos vascos* (2014)

¹⁶⁴Destacamos aquí algunas de las críticas publicadas en prensa: Europa press, “Récord de taquilla del cine español en 2014 con el impulso de *Ocho apellidos vascos*”, *Mediaset*, 10/XII/2014, http://www.mediaset.es/telemania/comunicacion/Record-taquilla-cine-espanol-impulso-ocho-apellidos-vascos_0_1905750479.html (consultada: 2/IX/2017), COSTA, J., “Amor y hecho diferencia”, *El País*, 14/III/2014, https://elpais.com/cultura/2014/03/13/actualidad/1394738075_270755.html (consultada: 10/IX/2017) y BERNAL, F., “8 apellidos vascos”, *Dirigido por..*, nº 442, III/2014

Estos anhelos no eran desconocidos para los dos guionistas de *Ocho apellidos vascos*: Cobeaga y San José había cosechado un gran éxito con EITB (la televisión autonómica vasca) con *Vaya semanita*. En este programa semanal de sketches, estrenado en septiembre de 2003, Cobeaga y San José ya se reían de ETA y sus miembros o de la izquierda abertzale a través de los “Batasunis” (muñecos de guiñol muy similares a los infantiles “Lunis”) o recreando vídeos terroristas con situaciones absurdas.

Ambos guionistas, además, habían cosechado un gran éxito en taquilla con la película *Pagafantas* (2009), dirigida por Cobeaga.

Ocho apellidos vascos surgió al calor de otras películas europeas entorno al costumbrismo y los tópicos nacionales como la francesa *Bienvenidos al sur*, en las que se caricaturizaba a la sociedad, junto con la fórmula y esquema propios de la comedia romántica. A ello se sumaba el componente esencialmente español entorno a nuestros relatos e iconografías, alimentados desde la obra Francisco de Goya: la España castiza, costumbrista, tan propia y particular como maniquea y estilizada, el *Spain is different*.

Constituía así la unión entre la comedia romántica, el costumbrismo y la españolada junto con los más recientes acontecimientos de nuestra historia y un trauma que había que superar a través de la risa: **el terrorismo de ETA**.

La españolada, que no es sino la base fundamental de *Ocho apellidos vascos* y de la ola creativa posterior, es la imagen que se ha creado de España desde el siglo XVIII, cuando los viajeros europeos empezaron a verse atraídos por nuestro país tras la Guerra de Independencia¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Claro ejemplo de este fenómeno fascinador de España durante el siglo XIX es *La Biblia en España* de George Borrow, resultado de su estancia en España entre 1835 y 1840. Borrow, conocido popularmente en Madrid como *Jorgito el inglés*, estuvo en España en pleno apogeo del mito romántico y la explosión del genio del Romanticismo, cuando percepción de la naturaleza se inclinó hacia un pensamiento más exótico y pintoresco, una expresión “irracional del sentimiento”. El Romanticismo tenía como gran temática la Edad Media, cuando se desarrolla el cristianismo, con gran predilección por los lugares exóticos: Oriente, España, algunas regiones de Italia... La tradición católica y el prestigio medieval, el paisaje agreste...despertaron el interés y atrajeron poderosamente a los románticos europeos. La imagen de España es insólita y fascinante para el viajero extranjero. España se ofreció con tema y contenido para el Romanticismo, destino obligado para el “rito romántico”, tal y como atestiguan viajeros como Victor Hugo, Washington Irving, Mérimée, Inglis, Quinet, Dumas o el propio George Borrow. La Guerra de Independencia desencadenó el interés de Europa por España, especialmente de los franceses e ingleses, quienes destacaban el atraso, el fervor y la vitalidad de España, así como su cultura popular y sus

El relato sobre la expulsión de Napoleón de España y la difusión de un país mítico, tópico y exótico, con sus bandoleros, toreros, majas y flamencas, quedó plasmado en los libros y relatos de viajeros extranjeros, en cuadros costumbristas e incluso en la música, con ópera como *Carmen*, de Bizet.

La españolada, como relato mítico y exótico de nuestro país, fue también explotado por el cine, y especialmente a partir de la llegada del sonoro: a la imagen iconográfica de una sevillana, por ejemplo, se unía la música y los acentos regionales. Este recurso fue ampliamente recurrido por el franquismo, en su idea de lograr una España única y de exaltar el nacionalismo y los regionalismos propios, de manera que a lo largo de la dictadura encontramos una gran cantidad de películas de temática nacional y regional, a menudo ligadas a la música: españoladas como *Morena Clara* en sus dos versiones (1936 y 1954), *Pan, amor y Andalucía* (1958), *Lola la Piconera* (1952), *La niña de la venta*, *María de la O*, películas de niños cantores como *Marisol* o *Joselito* (siempre defensoras de los valores más tradicionales)... Hubo, además, una españolada mucho más crítica, como es *Bienvenido Mister Marshall* de Luis García Berlanga (1953).

Con la transición, la españolada perdió impulso, aunque en los 80 volvió, revisada, gracias a autores como Bigas Luna o el fundamental Pedro Almodóvar.



Figura 65: *Pan, amor y Andalucía* (1958)



Figura 66: Lola Flores en *La niña de la venta* (1951)

tradiciones. Para más información: ÁLVAREZ JUNCO, J. *Mater dolorosa*, Madrid, Taurus, 2001
CALVO SERRALLER, F., *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza y *The George Borrow Society*, "George Borrow", <http://georgeborrow.org/home.html> (consultada: 14/V/2017)

***Ocho apellidos vascos* impulsó de nuevo la explotación de los tópicos, estilizados y simples**, creados desde el siglo XVIII, en una nueva revisión del costumbrismo para atacar, desde la risa, un trauma colectivo que había subyugado durante décadas la sociedad española: el terrorismo de ETA.

El terrorismo de ETA, que solo había sido tratado desde el drama, era abordado desde la comedia, resultando así una terapia colectiva: la risa, el poder hacer bromas y reírse del conflicto vasco, refleja la capacidad de una sociedad por cerrar heridas y superar sus miedos.

No obstante, y tal y como afirman sus autores, la crítica no es mordaz ni hiriente: se trata de una película pensada, desde el principio, para gustar a todos los públicos, de nietos a abuelos (lo que se refleja en su gran éxito en taquilla). Es por ello que sus chistes son previsibles (aunque no por ello malos, sino simplemente predecibles para una sociedad que ya ha superado su miedo) y las actuaciones caricaturescas aunque brillantes: Dani Rovira ganó ese año el Goya a actor revelación, y además de Clara Lago, completaban el elenco Karra Elejalde, Carmen Machi¹⁶⁶.

Es, además, una comedia que sigue el esquema clásico de relato de Lope de Vega, en el que se plantea primero la diferencia de comunidad (Rafa, sevillano, y Amaia, vasca). Se presenta al senex que marca las diferencias entre los anteriores: en este caso Koldo (Karra Elejalde), padre de Amaia y representante del nacionalismo vasco más cerrado y excluyente (menciona a un anterior novio de Amaia de Vitoria, lo que él considera despectivamente “del sur”, y solo un auténtico vasco, con sus ocho apellidos vascos, puede estar a la altura de su hija). Koldo es un pescador (arranzale¹⁶⁷ en vasco) duro, que descuida la relación con su hija haciendo ambos gala de la frialdad del norte, y para el cual, nada existe fuera del País Vasco.



Figura 67: Amaia y Koldo (Karra Elejalde, *Ocho apellidos vascos* (2014))

¹⁶⁶ Destacamos la crítica de *Caimán, cuadernos de cine*, donde se señala cómo 8 apellidos vascos propone un choque cultural con “cierta languidez”: ALARCÓN, T., “*Ocho apellidos vascos*: quiero ser algo más que eso”, *Caimán, cuadernos de cine*, nº 251, III/2014

¹⁶⁷EiTB, *Las ocho claves de “Ocho apellidos vascos”*, <https://www.youtube.com/watch?v=25w3edlN-vI> (consultada: 12/VIII/2017)

Este senex, no obstante, es el encargado de reconciliar y unir a la comunidad (Rafa y Amaia) a través de su modernización y actualización. Quien “le quite la txapela” a Koldo será Merche: una extremeña (de Cáceres concretamente) que se casó con un vasco y vive en el pueblo de Koldo y Amaia. Para ayudar a Rafa, Merche se hace pasar por su madre (rebautizada como Anne Igartiburu, en referencia a la presentadora de televisión). Koldo y Merche se enamoran, y al descubrir Koldo que ella no es vasca, asume y acepta a Rafa.

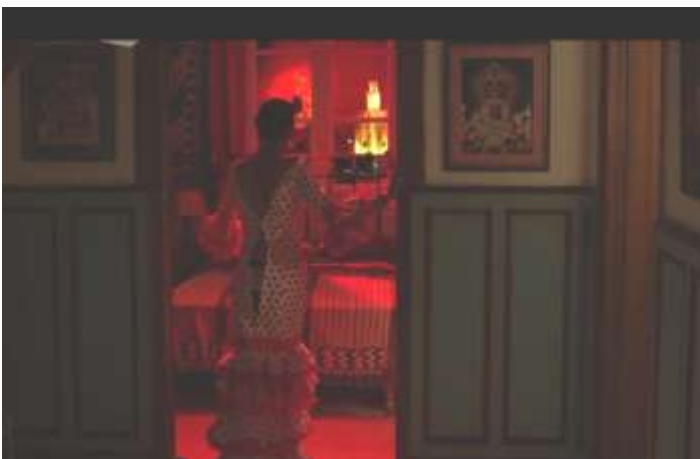
El principio de la película sienta ya todas las bases y presupuestos con los que se jugará: Amaia está de falsa despedida de soltera en Sevilla (falsa porque su prometido la ha dejado), en un tablao flamenco harta de “rebuje”, de gomina y de sevillanas, cuando Rafa sube al escenario para contar chistes de vascos. Los primeros tópicos son revelados: los vascos son muy brutos y su idioma infernal. Amaia salta y se enfrenta a Rafa, y saca a la luz los tópicos andaluces: incultura y vagancia.

AMAIA: Vascongadas dice...de verdad, la incultura de esta gente, tío, panda de vagos, que solo os levantáis de la siesta para ir de juerga, ¡qué pasa!

RAFA: Oye, ¿por qué no te vas pa' tu casa a levantar piedras o lo que quiera que hagáis los vascos para relajaros? Venga, se acabó la fiesta.

AMAIA: No me toques españolazo que te denuncio eh. ¡Gora Euskadi!

(Diálogo entre Amaia y Rafa al principio de *Ocho apellidos vascos*)



Figuras 68 y 69: Amaia en casa de Rafa, Sevilla; y Rafa en casa de Amaia, Zumaia. La diferencia entre los personajes no se establece solo por su personalidad o acentos, también en su manera de vestir e incluso en la decoración de sus casas. La de Rafa tiene vistas a la Torre del Oro y una Virgen de la Macarena enmarcada, mientras que Amaia vive en un caserío rústico. *Ocho apellidos vascos* (2014)

Algunos sectores tomaron la película como una fábula política sobre la unidad de España, y es que solo dos meses después, en Cataluña se celebró un referéndum por la independencia el 29 de noviembre.

Ocho apellidos vascos triunfó en Andalucía y en el País Vasco, algo que sus autores ya se esperaban: Martínez-Lázaro afirma que, incluso rodando en Zarauz, ya percibía las ganas que tenía la sociedad de reírse de sí misma¹⁶⁸

La película no solo ha sido importante en nuestro cine por haber pulverizado los récords de recaudación y tratar en clave de humor el nacionalismo etarra: ha creado una auténtica corriente de películas y series de televisión entorno a estos mismos temas, los tópicos y los regionalismos. De la misma manera que anteriormente veíamos la reactivación y reelaboración del sainete, **asistimos ahora a una nueva oleada de españoladas y títulos de temática costumbrista.**

III.II. LAS SECUELAS DE *LOS APELLIDOS*

⊗ *Allí abajo*, Antena 3 (2015)

El 7 de abril de 2015 se estrenaba en **Antena 3** *Allí abajo*, un remake televisivo y en formato de serie de *Ocho apellidos vascos*: en este caso, en torno al romance entre un vasco, Iñaki (Jon Plazaola), y una andaluza, Carmen (María León).

Como en *Ocho apellidos vascos*, el conflicto surge por el choque entre opuestos y la defensa de sus diferencias y sus prejuicios: Iñaki tiene que acompañar a su madre a Sevilla, en principio para una semana, lo que ya es un trauma para él y su alrededor. Las cosas se complican cuando su madre entra en coma debido a una caída e Iñaki se ve forzado a quedarse en Sevilla donde “nadie habla su idioma”, cuestiona continuamente la profesionalidad o los estudios de quienes le rodean (personal sanitario especialmente), el griterío y efusividad sevillanos le perturban...

¹⁶⁸ PAZOS, P., “*Ocho apellidos vascos*: radiografía de un fenómeno sociológico”, ABC, 4/V/2014, <http://www.abc.es/cultura/cine/20140504/abci-ocho-apellidos-vascos-fenomeno-201405032030.html> (consultada: 20/VIII/2017)



Figuras 70 y 71: Sevillanos y vascos nuevamente en conflicto. *Allí abajo* (2015), antena 3

Entorno a los dos protagonistas, su corrillo clásico de amigos, defensores de su propia región e inamovibles en sus costumbres, que servirán para resaltar la continua lucha entre comunes y opuestos.

⊗ ***Ocho apellidos catalanes*. Martínez-Lázaro (2015): la estilización de los estereotipos**

Tras *Allí abajo* llegó a la cartelera *Ocho apellidos catalanes* (18 de noviembre de 2015). Planteada como la continuación de *Ocho apellidos vascos*, y manteniendo su mismo director y guionistas (Martínez-Lázaro, Cobeaga y San Juan), así como su reparto (Dani Rovira, Clara Lago, Carmen Machi y Karra Elejalde), a la anterior ecuación del enfrentamiento y ridiculización de vascos y andaluces se sumaba el tercer elemento lógico de la ecuación: el nacionalismo y los tópicos catalanes a través de los actores Rosa María Sardá, Berto Romero y Belén Cuesta.



Figura 72: Un sevillano, dos vascos, una gallega y dos catalanes. *Ocho apellidos catalanes* (2015)

La excelente campaña publicitaria de Telecinco, junto con la fama popular de la anterior, aseguraron para *Ocho apellidos catalanes* un nuevo éxito en taquilla: si la anterior se había estrenado en 350 pantallas, la segunda lo hizo en más de 800, y en su primer fin de semana había alcanzado los 8,08 millones de recaudación en taquilla, con

una media de espectadores del 75%¹⁶⁹. Como en la anterior, y con lo que se constata que estamos ante un auténtico fenómeno, la acogida del público no coincidió con la crítica¹⁷⁰, que tal vez esperaba de ambas una sátira más ácida e hiriente.

El telón de fondo de *Ocho apellidos catalanes* es el nacionalismo e independentismo catalán, aunque, y tal y como señala su guionista Borja Cobeaga, no es tanto una película sobre catalanes sino sobre la visión que los vascos pueden tener de los catalanes, basándose en su propia experiencia¹⁷¹. Si en *Ocho apellidos vascos* la tensión social recaía en la mención a ETA o el independentismo abertzale, *Ocho apellidos catalanes* ponía sobre la mesa la situación política de Cataluña, el creciente independentismo (en este caso por la vía “democrática”) y los engaños y mentiras de la clase política o de la sociedad en general entorno a este conflicto.

Las diferencias regionales o “nacionales” entre los personajes se resaltan a través de la manera de vestir y de los acentos: Koldo y Amaia siguen su estética “vasca” (especialmente el primero, que sigue vestido de arranzale), Rafa viste polos, pantalones ajustados de colores llamativos y siempre va repeinado con gomina, y Pau (el novio catalán de Amaia) es un hipster¹⁷², moderno y muy “postureta”, que se identifica con la Barcelona más metropolitana.

¹⁶⁹ BELINCHÓN, G., “*Ocho apellidos catalanes*, el mejor arranque del año”, *El País*, 26/XI/2015, https://elpais.com/cultura/2015/11/21/actualidad/1448114339_895236.html?rel=mas (consultada: 8/X/2017)

¹⁷⁰ QUINTANA, A., “Regionalismo y simulacro: *8 apellidos catalanes*”, *Caimán, cuadernos de cine* n°44, XII/2015. En su artículo, Quintana señala que la película queda “en tierra de nadie” a pesar de que las fórmulas utilizadas para lograr la comedia son conocidas y de sobras exitosas. Vincula *8 apellidos catalanes* con *Bienvenido Mr. Marshall* en el engalanamiento falso de un pueblo o con *Historias de Philadelphia* por la trama de enredo en torno a una boda, pero señala, finalmente, que “fallan los cimientos de una buena comedia”

¹⁷¹ EFE, “Borja Cobeaga, guionista de *8 apellidos catalanes*: ‘Nos van a machacar’”, *El Mundo*, 21/VII/2015, <http://www.elmundo.es/pais-vasco/2015/07/21/55ae6e51ca474176558b4588.html> (consultada: 22/X/2017)

¹⁷² El término “hipster”, surgido en EEUU en la década de los 40 para definir a todo aquel con conocimientos de música afroamericana (el término partiría de hep o hip, y ambos de hipi, en idioma wolof, del oeste africano). En la actualidad, los hipsters conforma una “subcultura de jóvenes bohemios de clase media-alta [...] Se asocian a tendencias musicales indie y alternativas, a una moda alejada de las corrientes predominantes, basados más en lo independiente (que incluye artículos vintage), a posiciones políticas progresistas, al consumo de alimentos orgánicos, productos artesanales y ropa de segunda mano. Se caracteriza por una sensibilidad variada, alejada de las corrientes culturales predominantes (mainstream) y afín a estilos de vida alternativos”.

Para más información: *Wikipedia*, “Hipster: subcultura contemporánea”, [https://es.wikipedia.org/wiki/Hipster_\(subcultura_contempor%C3%A1nea\)#cite_note-haddow-1](https://es.wikipedia.org/wiki/Hipster_(subcultura_contempor%C3%A1nea)#cite_note-haddow-1) (consultada: 10/X/2017)

AYÉN, X., “Barcelona, la capital de los gafapasta”, *La Vanguardia*, 22/V/2011, <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110522/54159466422/barcelona-capital-de-los-gafapastas.html> (consultada: 10/IX/2017)

La trama se desata cuando Koldo va a Sevilla a buscar a Rafa (eso sí, en barco desde el País Vasco y sin pisar suelo español, atravesando el Guadalquivir con su pescante) para que juntos impidan que Amaia se case con un catalán, Pau (Berto Romero).



Figura 73: Rafa, engominado y con polo y Koldo como arranzale. *Ocho apellidos catalanes* (2015)



Figura 74: Pau (Berto Romero) como un hipster y Amaia con su “flequillo vasco”. *Ocho apellidos catalanes* (2015)

La boda, no obstante, va a celebrarse en un pueblo de Gerona que ha declarado ya su independencia: el pueblo entero finge ser parte ya de una Cataluña independiente para contentar a la abuela de Pau, Roser (Rosa María Sardá).

A ellos se une la *wedding planner* y asistente de Pau, Judith, una gallega que finge ser catalana para encajar en la sociedad que le rodea.

La acogida de la película no fue tan calurosa como en *Ocho apellidos vascos*, tal vez porque el efecto sorpresa ya se había perdido, pero, ante el actual recrudecimiento de la situación independentista catalana y las noticias más recientes (el referéndum ilegal del 1 de octubre de 2017, el efecto nacional desatado en el resto de España, el encarcelamiento de políticos catalanes, los juicios y actos políticos de Carles Puigdemont y otros alcaldes en Bélgica reivindicando ante Europa si nacionalismo...) nos planteamos desde aquí una pregunta: si *Ocho apellidos catalanes* se hubiese



Figura 75: La plaza del pueblo decorada celebrando la falsa independencia de Cataluña. *Ocho apellidos catalanes* (2015)

estrenado ahora, y no hace dos años, ¿qué efecto habría tenido, habría recibido críticas más feroces desde el independentismo catalán y desde España, habría sido boicoteada?

∅ *Cuerpo de élite*, Joaquín Mazón (2016)

Siguiendo la línea de películas sobre tópicos españoles y nacionalismos, en 2016 se estrenó *Cuerpo de élite*, dirigida por Joaquín Mazón y producida por Atresmedia Cine: un policía urbano de Madrid (Miki Esparbé), un mosso d'esquadra (Jordi Sánchez), una guardia civil andaluza (María León), un ertzaintza (Andoni Agirregomezkorta) y un legionario ecuatoriano (Juan Carlos Andurivi), reunidos como un cuerpo especial para desactivar una célula terrorista internacional.

Cada uno, haciendo gala de su propio patriotismo (el catalán, el vasco y el más andaluz y costumbrista), junto con el policía madrileño, que intenta mediar entre todos ellos y el legionario ecuatoriano, que exagera y exacerba su nacionalismo español, son obligados a convivir y a trabajar en equipo, teniendo que superar sus diferencias. El grupo, además, está coordinado por una murciana (Pepa Aniorte) a la que, por su particular acento, no se le entiende nada.



Figura 76: *Cuerpo de élite* (2016)



Figura 77: Una de las primeras imágenes de la serie de Antena 3 *Cuerpo de élite*

La película, de nuevo con éxito en taquilla gracias a la campaña publicitaria de Atresmedia Cine (6,5 millones de recaudación y más de un millón de espectadores durante sus once semanas en cartelera) ya está preparando, como ocurrió con *Ocho apellidos vascos*, su adaptación televisiva. El rodaje de la serie, que arrancó el 22 de

septiembre en Málaga, estará dirigida igualmente por Joaquín Mazón y escrita por Cristóbal Garrido y Adolfo Valor¹⁷³

Las películas hablan de su momento histórico, *re-presentan* una historia en la que la sociedad se ve reflejada, pues en el cine se reflejan sus sentimientos y es capaz de expresarlos.

El cine es testimonio de las inquietudes, de los deseos y valores de una sociedad: si la izquierda abertzale y ETA sembraban el pánico en nuestro país, el cine primero lo reflejó desde el drama, y después desde la comedia, reflejando con ello que se había perdido el miedo a un tabú tan pesado; si el procés catalán copa nuestros telediarios, periódicos y redes sociales, el cine nos alivia y evidencia lo más ridículo de los pensamientos radicales (de ambos bandos).

¹⁷³ “Antena 3 arranca el rodaje de su nueva serie, *Cuerpo de élite*”, *El Confidencial*, 22/IX/2017, https://www.vanitatis.elconfidencial.com/television/series-tv/2017-09-22/antena-3-inicia-rodaje-serie-cuerpo-de-elite_1448209/ (consultada: 20/X/2017)

VI. TENGO TREINTA Y ESTOY EN CRISIS: LA COMEDIA ROMÁNTICA

Más allá de las tribulaciones nacionalistas, graves problemas económicos y sociales han marcado estas dos primeras décadas del siglo XXI en España: la crisis económica, la corrupción, las desigualdades sociales y precariedad económica de gran parte de la población, que han puesto en jaque muchos de nuestros patrones sociales y modos de vida. El cine, como testigo de nuestros cambios, también reflejará con la comedia nuestros grandes problemas sociales: una juventud emigrante, el problema de la vivienda o la precariedad laboral, que a menudo tomarán forma de comedia romántica.

El cine español se asoma a la crisis. Lo azota, pero él responde y denuncia. Critica, analiza y retrata a través de múltiples plataformas y fórmulas.

Desde los dramas más descarnados y de rabiosa actualidad como *Techo y comida* (2015) (en torno al desahucio de una madre soltera y su hijo de cinco años, que terminan por caer en la pobreza y exclusión social) o *El olivo* (2016) (una metáfora sobre la locura inmobiliaria, la venta descontrolada de nuestra tierra y el hipotecamiento, tanto económico como ecológico de las generaciones futuras), pasando por thrillers sobre corrupción, explotación laboral (*La punta del iceberg*, 2016, o *Contratiempo*, 2017) o como reflejo de la situación de tensión y crisis general que vive nuestra sociedad (*Celda 211*, 2009, *La isla mínima*, 2014).

Como veíamos en el caso de los independentismos, el terrorismo y el ataque a los tópicos más hirientes de nuestra cultura, este gran monstruo llamado crisis también ha sido tratado desde la comedia como un bálsamo curador: la comedia se convierte de nuevo en una terapia colectiva donde reírnos de los dramas más cruentos de nuestra realidad.

Comprender la crisis económica, política y social es necesario para entender los nuevos protagonistas y motores culturales, los nuevos chistes y parodias. Al respecto, veremos como un sector social se impone en este tipo de comedias en las que el trasfondo de crisis está claramente patente: son treintañeros en crisis económica, laboral, amorosa y familiar, que han visto cómo el futuro que habían imaginado ha sido truncado.

En el año 2000, el sector de la vivienda comenzó a crecer sin precedentes. Los precios subían al ritmo de un 17% anual y la construcción de casas rondaba la media de una 600.000 al año (el récord se produjo en 2006, cuando se inició la edificación de 762.540 viviendas).

En 2008, cuando en los cines españoles se estrenaban *Los crímenes de Oxford* o *Los girasoles ciegos*, el metro cuadrado alcanzó la media de 2.100€, las viviendas eran más caras que nunca: hipotecas fáciles, especulación, construcción sin límites y desahogada, todo entraba en una burbuja de crecimiento. Para poder asumir tales costes, la sociedad española inició un endeudamiento hipotecario sin precedentes: de 800.000 hipotecas en 2002 a 1,06 millones en 2007. Los créditos eran baratos y los bancos anunciaban sus hipotecas con lemas como: “Hipoteca libre Caja Madrid le permite pagar tranquilamente su casa nueva y después, todo lo que vaya necesitando”, “con el nuevo préstamo estrella, tienes todo el dinero en un periquete”, “La deshipoteca”, “Hipoteca joven”. La euforia invadía a los bancos, cajas de ahorros y a la sociedad: la demanda aumentaba, los precios subían, la deuda engordaba.

La importancia de la construcción sobre el PIB supuso una importante creación de empleo: el sector generó el 25% de los nuevos empleos, con el efecto multiplicador sobre los otros sectores. El empleo en la construcción era fácil y atractivo, y parecía infinito. Miles de jóvenes dejaron sus estudios a una edad muy temprana para volcar todos sus esfuerzos en este sector, y España, que se ofrecía a los inmigrantes como un paraíso laboral, vio incrementada su población en un 12% en apenas una década¹⁷⁴. Dentro de esta intensa inmigración podemos distinguir dos grupos. El primero y más numeroso compuesto por inmigrantes en busca de la mejora de su calidad de vida respecto a sus países de origen. Fueron los potenciales demandantes de vivienda, primero en alquiler, luego en compra. El segundo grupo abarca a inmigrantes procedentes en su mayoría de la UE que adquirían en España viviendas como segunda residencia o residencia vacacional, especialmente británicos y alemanes en zonas de costa. En 2006, la burbuja inmobiliaria dio los primeros síntomas de pinchazo: los precios de las viviendas comenzaron a caer, el Euribor aumentó, y con él las cuotas de

¹⁷⁴ OCÓN GALILEA, F.J., *La crisis económica española a partir del 2007*, Trabajo de Fin de Grado, Universidad de La Rioja, 2012-2013 (en línea) : http://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE000224.pdf (consultada: 4/IV/2017)

las hipotecas, afectando negativamente al consumo y a la confianza de los consumidores.

Las empresas constructoras quedaron sin financiación por las restricciones del crédito: especulación, exceso de oferta y descenso de la demanda, incapacidad de asumir los elevados precios de los inmuebles, fueron los apellidos de la burbuja reventada. Desempleo y quiebra de empresas de construcción, sus primeros hijos.

En el verano de 2007 estalló la crisis de las hipotecas americanas de baja calidad (subprime). Economistas, bancos, promotores y políticos hablaban de un soft landing, de una caída suave¹⁷⁵. Pero la caída no solo no fue suave, sino que estalló y reventó por los cuatro costados: era (y es) la gran crisis española de 2008, cuyas consecuencias económicas, sociales, políticas y culturales aún vivimos, y cuyo poso será hondo.

Con una inflación del 4% y un Euribor por primera vez superior al 5% en mayo de 2008, la cuota mensual de la hipotecas se encareció. Los préstamos fáciles, las hipotecas “jóvenes” a 50 años, pasaban del sueño a la pesadilla. De manera paralela, el 29 de diciembre de 2007 se aprobaba una ley del cine que impulsaba, entre otras medidas el “fomento e incentivos [...] ayudas para la creación y desarrollo, para la producción, distribución, conservación y promoción, así como otras ayudas e incentivos relacionados con el acceso al crédito, el empleo de nuevas tecnologías y la promoción en el exterior”¹⁷⁶

En julio de 2008 el Gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero reconoció que la economía española estaba en crisis: las ventas en el sector inmobiliario estaban estancadas, el crédito se había restringido y la economía estaba en recesión. A ello se unió uno de los grandes monstruos que a día de hoy asolan aún nuestra sociedad: el paro, el terrible y devorador desempleo. En 2008 se situó en los 3 millones, y en 2010 ya alcanzaba los 4,6.¹⁷⁷

El Gobierno, en primer lugar, adoptó una política de estímulo de la economía, el Plan Español para el Estímulo de la Economía y el Empleo (Plan E), dotado de 3.000

¹⁷⁵ “La burbuja que embriagó a España”, http://economia.elpais.com/economia/2015/10/20/actualidad/1445359564_057964.html (consultada: 5/III/2017)

¹⁷⁶ Ley 55/2007, 28 de Diciembre, BOE núm. 312 29/12/2007, Jefatura del Estado, <http://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-22439&p=20150515&tn=1> (consultada: 5/III/2017)

¹⁷⁷ OCÓN GALILEA, F.J., La crisis...op. cit.

millones de euros, así como un fondo de inversión local de 8.000 millones de euros para obras públicas.

En 2010, el déficit público de España alcanzó el 11,2%. La elevada deuda de los países miembros de la Unión Europea (UE) provocó un cambio de rumbo en la política española con el objetivo principal de evitar la intervención directa de la troika: Comisión Europea (CE), Banco Central Europeo (BCE) y Fondo Monetario Internacional (FMI), las Tres Gracias del temido rescate.

Así, en mayo de 2010, comenzaron los recortes: lo primero fueron los gastos sociales, que se redujeron en 15.000 millones de euros. Hubo también una reforma laboral: entre sus medidas, estaba la de eximir a empresas en crisis de cumplir con el régimen salarial del convenio colectivo. En los premios Goya de ese año, *Celda 211* arrasaba y mostraba un ambiente cerrado, asfixiante y a punto de estallar: un motín carcelario, un polvorín peligrosamente caldeado.

La indignación social ante la crisis económica de 2008, los recortes sociales y las ayudas públicas a los bancos provocaron el descrédito de las instituciones públicas y de los políticos. El descontento social general llevó al surgimiento del Movimiento 15M bajo el lema “Sin casa, sin curro, sin pensión, sin miedo”¹⁷⁸. Las manifestaciones, comunes y multitudinarias a toda España, ocurrieron días antes de las Elecciones Generales Autonómicas y Municipales del 22 de mayo de 2011, durante el Gobierno de José Luís Rodríguez Zapatero.

La crisis continuó su camino, y de este Movimiento heredamos el panorama político actual, con nuevos partidos y propuestas.

Los Presupuestos Generales del Estado de 2012 trajeron consigo un recorte del gasto público de 13.400 millones de euros (3.000 millones para Educación y 7.000 millones para Sanidad) y una nueva subida de impuestos. Se impuso una subida del IVA: del 18% al 21% el tipo general, del 8% al 10% el tipo reducido. Así, la entrada de cine para ver *Blancanieves*, de Pablo Berger, pasaba de costar unos 6€, a los 7’50€ de media.

¹⁷⁸ Movimiento 15M, “¿Qué propone el Movimiento 15M? El programa político de los indignados”, <http://www.movimiento15m.org/2013/07/que-propone-el-movimiento-15m-el.html> (consultada: 14/III/2017)

En 2013 entró en vigor una reforma de las pensiones, aumentando la edad de jubilación de los 65 a los 67, mientras que el paro juvenil alcanzaba datos históricos: el 57 % hasta los 25 años y el 44% hasta los 30 años. En abril de ese mismo año, se produjo una nueva subida de los impuestos. El paro total en España a finales de 2013 afectaba al 27,16% de la población (en 2007 estaba en el 8,6%)¹⁷⁹. *Los lunes al sol* (2002), de profecía, había pasado a realidad, y *Un franco, 14 pesetas* (2016), había vuelto en toda su actualidad a través de *Perdiendo el norte* (2015).

IV.I. LAS PRIMERAS CRISIS ROMÁNTICAS

Nos centraremos ahora en la comedia romántica como mecanismo para abordar la crisis: un género perfectamente consolidado y con un público fiel, desde el cual, el tratamiento de los temas más escabrosos queda edulcorado y es más liviano.

Más allá de las dificultades de financiación y producción del cine español (agravadas con la crisis), pero que parece endémico y genuino de nuestro audiovisual, los primeros síntomas de esta crisis se reflejan en tramas como la de *Fuga de cerebros*, de Fernando González Molina (2009).



Figura 78: *Fuga de cerebros* (2009)

Aunque su argumento y calidad sean más bien pobres, la película, como viene a ser habitual, logró un gran éxito en taquilla (apoyado, en parte, a las actuaciones de Mario Casas y Amaia Salamanca, dos actores muy reconocidos gracias a la televisión).

Una simple búsqueda en Internet o en la hemeroteca de los periódicos nos sirve para reconocer el tema de la “fuga de cerebros” como uno de los grandes problemas de nuestra sociedad y de la juventud en concreto: la emigración de jóvenes formados dentro de nuestro sistema educativo, altamente cualificados, pero que vuelcan su talento y formación en otros países, donde la investigación o el trabajo en su campo es más fácil¹⁸⁰.

¹⁷⁹ OCÓN GALILEA, F.J., *La crisis...* op. cit.

¹⁸⁰ Sirva como ejemplo la búsqueda de noticias con el concepto “fuga de cerebros” en la página web de El País, donde podemos remontarnos hasta los años 80 o hasta el año 2009, cuando se estrenó *Fuga de*

En noviembre de 2013 se estrenaba *Tres bodas de más* (Javier Ruiz Caldera), protagonizada por Inma Cuesta y Martín Rivas. De manera velada se alude en ella a la dificultad de financiación de los proyectos de investigación (en este caso de biología), pero sí es más evidente el reflejo de una edad (o una generación) en crisis a través de la



comedia romántica más pura: se trata de una treintañera, Ruth, desubicada en su entorno, que lucha por sacar adelante su investigación en torno a las langostas, pero que ve su mundo desmoronarse cuando recibe las invitaciones a las bodas de sus tres ex novios.

Figura 79: *Tres bodas de más* (2013)

IV.II. TREINTAÑEROS DESUBICADOS Y EN CRISIS

A partir de aquí, veremos como la comedia romántica se decanta claramente hacia estos jóvenes de treinta años, desubicados en una sociedad muy diferente a la que les prometieron. De la misma manera que en los años ochenta encontramos la comedia madrileña, impulsada por grupo de jóvenes cineastas “que intentaban apostar por un tipo de comedia más espontánea y desenvuelta, con un cierto aire progre y una serie de elementos comunes”¹⁸¹, este mismo fenómeno se repite en la actualidad.

La comedia madrileña de los años 80 contaba con un bajo presupuesto, y sus tramas estaban dominadas por “personajes con cierto pasado progresista y desencantados ante una realidad que se vislumbra carente de esperanzas”. Títulos como *Tigres de Papel* (Fernando Colomo, 1977) o *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* (Fernando Colomo, 1978) presentaban situaciones de enredo y un claro deseo de conectar con el público joven.

Esta comedia madrileña de los ochenta se traslada a la actualidad con abundantes paralelismos: los **jóvenes** que retrata suelen vivir en Madrid o una gran ciudad, y si bien

cerebros: “Fuga de cerebros”, *El País*, https://elpais.com/tag/fuga_cerebros/a/1 (consultada: 2/VIII/2017) y

RIVERA, A., “Los colectivos de jóvenes científicos denuncian que el recorte del presupuesto de I+D perjudica a la ciencia y a la sociedad”, *El País*, 21/XI/2009, https://elpais.com/elpais/2009/11/21/actualidad/1258795029_850215.html (consultada: 2/VIII/2017)

¹⁸¹ RODRÍGUEZ, E., GÓMEZ, C., “El cine de la democracia (1978-1995)”, op.cit., p. 199

antes eran “progres”, ahora son **modernos y hipsters**, amantes de lo retro, de barrios como **Malasaña** o el barrio **gótico de Barcelona**. Además, un nuevo componente se sumará a estas comedias: **la nostalgia por los años 90**, cuando sus protagonistas eran adolescentes a los que se les prometía un futuro esperanzador.

Este tono lo recogen claramente *Requisitos para ser una persona normal* (Leticia Dolera, 2015) y *No culpes al karma de lo que te pasa por gilipollas* (María Ripoll, 2016).



Figura 80: *Requisitos para ser una persona normal* (2015) **Figura 81:** *No culpes al karma de lo que te pasa por gilipollas* (2016)

Requisitos para ser una persona normal (a partir de ahora *Requisitos*) nos presenta a su protagonista, María de las Montañas (Leticia Dolera) con una fallida entrevista de trabajo, un desahucio (porque lleva meses sin pagar el alquiler) y la deshonrosa vuelta a la casa de su madre.

Requistos refleja precisamente que no existe una vida perfecta, que no hay que ser normal porque no se puede ser normal. El principal anhelo de María de las Montañas es hacer amigos, triunfar en el amor, en el trabajo, tener aficiones, familia y una casa. Esos son los requisitos que desde pequeña le inculcaron como fórmula de la felicidad.

La misma línea sigue *No culpes al karma de lo que te pasa por gilipollas*. Adaptación de la novela homónima de Laura Norton, muestra de nuevo a una treintañera, Sara, con un negocio tan moderno y vintage como catastrófico y ruinoso: una tienda de complementos de moda hechos con plumas. Su novio trabaja en París, lo que dificulta enormemente su relación, y la situación empeorará cuando sea destinado a China y todos los planes de Sara se vengán abajo. Como los requisitos María de las Montañas, los planes de Sara no llegan a buen puerto, y sus frustraciones y ruinas no

cesarán hasta que se acepten a sí mismas y decidan vivir de acuerdo a sus propias ideas, y no las que desde fuera les han impuesto.

Siguiendo esta línea de protagonistas femeninas catastróficas, y con una nostalgia por los años 90 mucho más patente encontramos *Nacida para ganar* (Vicente Villanueva, 2016).

Nacida para ganar nos lleva a una estética completamente noventera ambientada en Móstoles. La primera referencia a estos años la encontramos en su protagonista: Encarna (Alexandra Jiménez), irremediabilmente Encarna de Móstoles, en recuerdo al famoso sketch de *Martes y trece* durante la gala de Nochevieja de TVE en 1986.

Encarna está atascada en su adolescencia, en su relación con un profesor del instituto (en su momento una auténtica audacia, en la actualidad un lastre) y en el continuo abandono y posposición de sus sueños.



Figura 82: *Nacida para ganar* (2016)

Su vida cambiará cuando se reencuentre con una amiga de la adolescencia, María Dolores (Cristiana Castaño), una aparente triunfadora, que la sumergirá en el corrosivo negocio de las estafas piramidales: María Dolores es la encarnación de la fachada del éxito, del aparentar más de lo que se tiene, del engaño con tal de no parecer una fracasada a ojos de los demás. Exige que le llamen Felicidad, porque según ella, hay que visualizar el éxito para lograrlo.

Sin embargo, María Dolores solo se acerca a Encarna para captarla dentro del timo piramidal y poder sobrevivir a su ruina económica un poco más.

El cuadro lo terminan de componer Victoria Abril, que se interpreta a sí misma como la dueña de “Say Life”, la empresa piramidal que compagina como su intensa carrera artística en Francia, y las Supremas de Móstoles¹⁸² como tías de Encarna.

La estética y vestuario de *Nacida para ganar* nos traslada a un mundo de impostura y pura fachada: peinados de peluquería (sí, pero barata y cutre), mucha laca y trajes de dos piezas que solo a la vista demuestran una calidad e incomodidad más que cuestionables: una sensación de que todo lo que rodea a las protagonistas brilla pero solo porque es plástico. *Nacida para ganar* defiende, finalmente, la dignidad de los perdedores, o de los resignados que igual no lo son tanto: tal vez la felicidad de algunos esté en su burbuja acomodada, y la de otros en su sarta de mentiras.

Siguiendo la misma línea de economías catastróficas encontramos *Tenemos que hablar* (David Serrano Peña, 2016), protagonizada por Hugo Silva y Michelle Jenner junto a Verónica Forqué y Óscar Ladoire.

En *Tenemos que hablar* se condensan todos los desatinos económicos de la sociedad española en los últimos diez años: la compra de un **piso en Seseña** (vendida en 2006 como “el nuevo centro de Madrid”); una inversión seria en 2007, sin trampa ni cartón en el **Forum Filatélico** (que “si fuera un timo, no le pondrían el nombre en latín”); y finalmente, la compra de **hipotecas preferentes** en 2012 (porque “con esta, nos forramos”).



Figura 83: Hugo Silva y Ernesto Sevilla en *Tenemos que hablar* (2016)

Jorge (Hugo Silva), arrastra a su mujer, Nuria (Michelle Jenner), y a los padres de ésta hacia la espiral de negocios que dejarán arruinados tanto a su familia política como su matrimonio.

Como en *Nacida para ganar*, el dinero aparentemente fácil y las inversiones “seguras” se convierten en una ruina económica y familiar. La estafa del Fórum Filatélico ha sido uno de los timos más grandes de nuestra historia reciente, tanto por la

¹⁸² Grupo musical formado por las hermanas Bodega, Vicky, Luisi y Susi, oriundas de Móstoles y famosas por su tema *Eres un enfermo* en el año 2005. Para más información: Gallardo, V., “Las Supremas de Móstoles: ‘Cantar *Eres un enfermo* nos dejó un sabor agridulce’”, *El Mundo*, <http://www.elmundo.es/cultura/musica/2017/08/09/595ab11fca47418e658b4575.html> (consultada: 9/X/2017)

cantidad de dinero estafado como por el número de personas afectadas: en mayo de 2006, Forum Filatélico y Afinsa (grupo empresarial especializado en la inversión en sellos y otros bienes tangibles fundada en 1980 por Alberto Figueiredo) eran intervenidos por una supuesta estafa piramidal, “blanqueo de dinero, insolvencia punible, administración desleal, delitos contra la Hacienda pública y falsedad documental”. Ambas empresas acumulaban unos 400.000 clientes, con un total de 350.000 pequeños inversores, a los que “ofrecían altos intereses (entre el 12% y el 6%), utilizando como garantía lotes de sellos de valor consolidado y bienes inmuebles, en la mayoría de los casos sobrevalorados”¹⁸³.

Diez años después, las víctimas de esta estafa siguen exigiendo justicia e indemnizaciones, considerado éste un “problema emergencia social que afecta al 1% de la población”¹⁸⁴.



Figura 84: Manifestantes afectados por la estafa del Forum Filatélico, Julio de 2015. Fuente: ABC.es

IV.III. LOS NUEVOS EMIGRANTES

Finalmente, destacamos el caso de *Perdiendo el norte* (Nacho García Velilla, 2015), cuya trama gira en torno al paro juvenil y la emigración como una solución para encontrar trabajo.

El sistema estadístico alemán (Detalis) recogía el aumento significativo de la emigración española entre 2010 y 2012, de una cifra estable entorno a los 4.000-5.000 españoles afiliados al registro de extranjeros alemán, a los 16.564 en 2012. La edad

¹⁸³ EFE, “Los jueces intervienen dos sociedades de inversión por un agujero de 3.500 millones”, *El País*, 10/VI/2006, https://elpais.com/diario/2006/05/10/portada/1147212001_850215.html (consultada: 18/VIII/2017)

¹⁸⁴ EFE, “Miles de afectados de Forum y Afinsa exigen una solución”, *El País*, 7/VI/2016, https://elpais.com/economia/2016/05/07/actualidad/1462633588_665788.html (consultada: 18/VIII/2017)

media de ellos estaba entre los 25 y los 45 años (periodo 2006-2012), siendo el grupo de jóvenes entre los 20 y 25 años los que más emigran¹⁸⁵.

Esta es la situación que recoge *Perdiendo el norte*: Hugo (Yon González) y Braulio (Julián López) son dos universitarios que ven imposible conseguir un trabajo en España, por lo que deciden emigrar a Alemania, donde están convencidos de que podrán dedicarse a lo que quieren y lograr un empleo acorde a su cualificación.

Sin embargo, y como será lógico, esta tierra prometida del empleo alemán no será tal: pronto se revela la precariedad laboral y el pluriempleo (tanto de españoles emigrados como de alemanes).



Figura 85: Hugo (Yon González) y Braulio (Julián López) recién llegados a Alemania. *Perdiendo el norte* (2015)



Figura 86: Andrés (José Sacristán), un emigrante español en los años 50-60 y Carla (Blanca Suárez), otra emigrante que con los años ha descubierto la verdadera cara del trabajo en Alemania. *Perdiendo el norte* (2015)

Esta nueva generación de emigrantes (jóvenes, universitarios y con altas expectativas), choca radicalmente con los anteriores emigrantes españoles en Alemania, cuya máxima aspiración era encontrar un trabajo, el que fuese, y mejorar no su calidad de vida, sino las de sus familias en España. El contraste generacional y la bofetada de realidad está encarnada, en el caso de *Perdiendo el norte*, en el personaje de José Sacristán: un emigrante en los años 60 que sabe que ninguno de los recién llegados está preparado para lo que les espera. Precisamente Sacristán participó en *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971): una comedia, en la línea de la Tercera Vía, que contaba la historia de Angelino (José Sacristán), un español que volvía a su pueblo conduciendo un

¹⁸⁵ NAVARRETE MORENO, L. (coord.), *La emigración de los jóvenes españoles en el contexto de la crisis*, Madrid, Catálogo General de Publicaciones Oficiales, 2014, pp. 47-55 http://www.injuve.es/sites/default/files/2014/17/publicaciones/Emigracion%20jovenes_0.pdf (consultada: 25/IV/2017)

Mercedes y con un claro nivel de vida superior, y que convencía a otro amigo, Pepe (Alfredo Landa) para que fuese a trabajar a Alemania, donde el éxito y la riqueza parecían cosa de un día. La realidad de la que nos reíamos, más de cuarenta años después, sigue siendo la misma.

Como en *Villaviciosa de al lado*, Nacho G. Velilla cosechaba un gran éxito en taquilla con *Perdiendo el norte*: con 10'3 millones de recaudación, se sitúa dentro del top ten de las comedias más taquilleras de la historia del cine español¹⁸⁶.

Como viene siendo habitual (y ya hemos visto este mismo caso con *Ocho apellidos vascos* y *Cuerpo de élite*), el grupo Atresmedia, productora de *Perdiendo el norte*, llevó a cabo su adaptación televisiva, *Buscando el norte* (2016)¹⁸⁷.



Figura 87: Belén Cuesta y Silvia Alonso en *Buscando el norte* (2016), adaptación televisiva de *Perdiendo el norte*

Así pues, vemos todo un fenómeno de comedias románticas con un trasfondo triste y muy oscuro: el de la gran crisis económica, que es también social, cultural y política, y que desde hace 10 años impera en nuestro país. El cine no podía dejar de lado un drama que ha cambiado tanto nuestras formas de vida y aspiraciones: es una comedia que “nace del drama, de la pena”¹⁸⁸, y que, desde la carcajada colectiva en una sala de cine, se convierte en bálsamo.

Crítica y público no siempre coinciden en la valoración de estas comedias: la crítica para buscar siempre un punto más, una acidez más aguda o un mayor ensañamiento; mientras que el público disfruta con los chistes, las situaciones absurdas más o menos previsibles y el retrato de una sociedad que parece deshacerse en pedazos, pero que aún así es divertida

¹⁸⁶ *El Blog de cine español*, “Las 10 comedias españolas más taquilleras de la historia”, 11/VII/2017, <http://www.elblogdecineespanol.com/?p=23679> (consultada: 3/X/2017)

¹⁸⁷ MORALES, F., “Buscando el norte: 50 años después, la misma historia es otra”, *El País*, 11/02/2016 https://elpais.com/cultura/2016/02/09/television/1455041335_998927.html (consultada 3/X/2017)

¹⁸⁸ Belén Cuesta, actriz de *Buscando el norte*, *ibídem*

V. PORQUE NO TODO PUEDE CLASIFICARSE: PACO LEÓN Y “LOS JAVIS”

La comedia española actual goza de una salud de hierro. Clara muestra de ello es la clasificación en tres grandes bloques que hemos visto anteriormente: la comedia sainetesca, la nueva españolada y la comedia de treintañeros en crisis.

Sin embargo, y como es natural en cualquier arte, la existencia de fenómenos inclasificables, o que beben de múltiples fuentes, es un hecho que debemos aceptar y valorar. En el caso que nos ocupa, atenderemos a dos ejemplos de cómo la comedia puede impregnarse de su contexto y de las tendencias más boyantes del momento y aún así, gracias a la fuerte personalidad de sus autores, al marcado carácter de sus intérpretes o simplemente por querer contar una historia nueva, dar lugar a nuevas fórmulas y a reinventar el concepto de comedia.

La selección que aquí presentamos de estas comedias más libres, que se salen de toda clasificación por su pura originalidad, tienen, no obstante, rasgos comunes, que nos servirán para su estudio comparado: nada surge de la nada, ni siquiera lo más original.

En ambos casos, la marcada personalidad de sus autores, el elemento puramente natural y el deseo de contar una historia esencialmente propia, hacen que nos encontremos ante comedias complejas y renovadoras: son el llamado “díptico *Carmina*”¹⁸⁹, formado por las películas dirigidas por Paco León, *Carmina o revienta* (2012) y *Carmina y amén* (2014); junto con la serie *Paquita Salas*, dirigida por “los Javis” (Javier Ambrossi y Javier Calvo).

Ambas comparten una triple innovación: en cuanto al guión, en cuanto al género dramático al que se adscriben, y en cuanto a las plataformas de difusión y distribución.

¹⁸⁹ Término tomado de: RTVE, <http://www.rtve.es/noticias/20140322/paco-leon-se-hace-profesional-su-segunda-pelicula-carmina-amen/902121.shtml> (consultada: 7/II/2017)

V. I. *CARMINA O REVIENTA Y CARMINA Y AMÉN.* **GÉNEROS, ¿PARA QUÉ OS QUIERO?**

Carmina o revienta (2012) y *Carmina y amén* (2014) son los dos primeros largometrajes de Paco León.

En ambos, la protagonista es su propia madre, Carmina Barrios, de la cual hace un retrato fiel y real, sin caer en la idealización. En torno a ella configura una atmósfera totalmente familiar apoyada en su hermana, la también actriz María León, su hermano Alejandro León o su tío, Paco Casaus.



Figuras 88 y 89: Carteles de *Carmina o revienta* (2012) y de *Carmina y amén* (2014), Paco León

El “díptico *Carmina*” surge a partir de la arrolladora personalidad de Carmina Barrios, rotunda y decidida como un torrente, rebotante por los cuatro costados.

Afirma Paco León que en un principio pensó hacer la película con actores “profesionales”¹⁹⁰. Pero en el proceso de casting se dio cuenta de que no buscaba personajes, sino personas.

¹⁹⁰ RTVE, “*Carmina o revienta*”. *Presentación y coloquio*, (programa de televisión), *Versión Española*, La 2, 22/IV/2014, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/version-espanola/version-espanola-carmina-revienta-presentacion-coloquio/2525068/> (consultada 4/II/2017)

De esta manera, y siendo la familia el núcleo principal de ambas películas, el director buscaba veracidad en los vínculos, las reacciones, la naturalidad..., y es por ello que recurrió a sus familiares, unos actores como María León, pero otros completamente inexpertos como la propia Carmina.



Figura 90: *La familia León*. (abajo) Paco Casus, Carmina Barrios y María León. (arriba) Yolanda Ramos, Ana Mª García, Antonio León, Paco León y Teresa Casanova

Paco León hacía así una historia “de verdad”¹⁹¹, pero se embarcaba a la vez en un proyecto experimental: el de poner a su madre delante de una cámara aprovechando su capacidad de comunicación, y dejar que fuese ella quien crease la película.

En *Carmina o revienta* se nos presenta a este gran personaje que es Carmina Barrios a través de las anécdotas que ella cuenta al espectador a lo largo de una noche. Estas historias están hiladas por una trama principal con la que guardan relación.

Carmina y amén, por su parte, mantiene una unidad temporal mayor, aunque la trama transcurre a lo largo de un fin de semana. Nuevamente, Carmina se convierte en narradora de su historia.

Es necesario, no obstante, hacer una distinción entre ambas películas: si bien las dos mantienen su esencia, el inevitable refinamiento y madurez de la segunda presenta cambios que después se analizarán.

¹⁹¹ *Ibidem*

Pero si por algo se caracteriza la saga *Carmina* es por la triple ruptura que ha protagonizado en el panorama cinematográfico español: en cuanto al género, en cuanto al guión y en cuanto a la distribución.

V.I.I. GÉNERO: “LA SIMPLE OBSERVACIÓN DE LA REALIDAD”

“Combinar cosas tan antitéticas como la comedia y el drama, la improvisación y lo textual, el documental y la ficción, lo profesional y lo amateur, lo mediático y lo alternativo es lo que más me ha conectado con hacer esta película. Si hago más, seguiré en esa línea, que es lo que me gusta: mezclar los géneros. Todo parte de la simple observación de la realidad. Cuando fuimos a localizar al cementerio, había un entierro real, y una mujer que estaba con su hija, rotas de dolor las dos, y cuyo sentimiento no podía ser más de verdad, se detuvo un segundo en su llanto, me miró al pasar y me dijo: Ay, perdón, tú eres el Luisma, ¿no? Así es la vida: una confusión, una mezcla. En la vida no hay géneros”.¹⁹²

La realidad es la referencia absoluta para Paco León, y, junto a lo cotidiano, es lo que busca reflejar en sus películas.

La realidad, no obstante, carece de género único y propio: es inherente a ella la falta de géneros, o la mezcla de los mismos.

El “díptico *Carmina*” no es cómico ni dramático en su totalidad: el inicio de ambas películas es dramático, y la trama subyacente en ellas es prácticamente trágico (especialmente en la segunda, con la propia muerte), pero no podemos decir de ellas que sean dos dramas, puesto que reímos y nos emocionamos a partes iguales.

Por esto mismo, tampoco podemos clasificar las historias de *Carmina* como comedias completas: hay momentos hilarantes cuya comicidad, por otra parte, no reside en lo absurdo, sino en la simple realidad. Pero no dominan los largometrajes.

¹⁹² LEÓN, P., *Las diez claves de ‘Carmina y amén’, por Paco León, Fotogramas*, <http://www.fotogramas.es/Cinefilia/Las-10-claves-de-Carmina-y-Amen-por-Paco-Leon> (consultada: 4/II/2017)

Ejemplo de ello es cuando, en *Carmina o revienta*, su protagonista le cuenta a una vecina que un medicamento que se ha tomado le ha sentado muy mal: se trata de un lavado vaginal que ha ingerido con “dos deditos de agua”. La vecina, alarmada, lee el prospecto del medicamento, y entonces ambas acuden al hospital para que examinen a Carmina. Allí, le explica al médico todo lo que ha tomado junto con el sobre de lavado vaginal: un *Nolotil*, un ibuprofeno y un “*Bacardi con cola*”¹⁹³

Especialmente *Carmina y amén*, por su madurez, ofrece un viaje mayor a través de los géneros: casi del nivel paródico al *thriller*, al terror, o a la metafísica hablando con el muerto, y por supuesto también al melodrama¹⁹⁴.



Figura 91: *Carmina o revienta* (2012). Carmina y la vecina (Ana María García)

Podrían considerarse tragicomedias, género más propio del teatro que del cine, pero que refleja la posibilidad de mezclar gran cantidad de géneros y visiones sobre una misma realidad.

Especialmente notable, en este ejercicio de desdramatización, es la escena del entierro del marido de Carmina en *Carmina y amén*. No hay llanto ni se busca un drama descarnado: la escena, al ralentí y acompañada por una música lenta, resulta pastosa¹⁹⁵, como evocando el efecto de abotargamiento que se producen en este tipo de situaciones¹⁹⁶.

¹⁹³ *Carmina o revienta* (2012), Paco León

¹⁹⁴ “*Carmina o revienta*”. *Presentación y coloquio...op.cit.*

¹⁹⁵ *Ibidem*

¹⁹⁶ LEÓN, P., *Las diez claves de 'Carmina y amén'*, *op.cit.*

∅ El falso documental¹⁹⁷

Carmina o revienta presenta, además, un formato novedoso en nuestro cine, el del falso documental.

Carmina, a lo largo de una noche, nos cuenta diversas anécdotas de su vida, sus pensamientos y reflexiones, intercaladas con los acontecimientos que se han sucedido en los días previos a esa noche. Como si se tratase de un telediario, *Carmina* habla a la cámara desde su cocina.



Figuras 92 y 93: el falso documental en *Carmina o revienta* (2012)

No es casual, por otra parte, que este monólogo se desarrolle en una cocina, con una estética popular, kistch o “de barrio” perfectamente estudiada: la cocina es, como en la mayoría de las casas españolas, el centro neurálgico de las familias, refugio y confesionario.



Figura 94: *Carmina y amén* (2014). La cocina de Carmina

En *Carmina y amén* se produce un cambio. Ya no es un falso documental: *Carmina* ya no se dirige al espectador directamente, sino que habla con el cadáver de su marido, a lo *Cinco horas con Mario*¹⁹⁸. Cuenta también anécdotas

¹⁹⁷ “El falso documental o 'mockumentary' es un género cinematográfico que emplea las técnicas convencionales del documental para presentar una historia como si fuera veraz. Con intención de cuestionar, o en ocasiones, parodiar la realidad se crea una historia donde **los límites de la ficción y lo real se diluyen.**” CASILDA, A., “El falso documental, un juego entre la verdad y la ficción”, *Cadena Ser*, http://cadenaser.com/ser/2012/09/01/cultura/1346455030_850215.html (consultada 9/II/2017)

¹⁹⁸ Novela escrita por Miguel Delibes, publicada en 1966. Su protagonista es Carmen Sotillo, de 44 años, quien, a la muerte de su marido, y tras haber recibido a todos sus familiares y amigos en su casa durante

relacionadas con sus hijos o con el propio marido, intercaladas por la llegada de gente a su casa.



Figura 95: *Carmina y amén* (2014). Carmina hablando con el cadáver de su marido Antonio (Paco Casus)

V.I.II. CREACIÓN: GUIÓN

La improvisación de los actores es clave en el cine de Paco León, no solo en el “díptico *Carmina*”, sino que también en su tercer largometraje, *Kiki, el amor se hace* (2016).

El guión, así, cuenta con tres fases¹⁹⁹:

- ∅ La redacción del guión completo, que solo el director tiene y conoce
- ∅ La fase de rodaje en la que, sobre unas marcas, los actores improvisan, llegando a los lugares y diálogos que el director necesita.
- ∅ La fase de montaje, en la que confluyen tanto el guión completo previo como el guión generado por las improvisaciones.

La improvisación es clave para la frescura, naturalidad y relajación de estas dos películas: están protagonizadas por personas, no tanto por personajes, por lo que el realismo en las reacciones, la escucha activa, los juegos o vínculos es fundamental.

el velatorio, vela ella sola a su marido en su última noche juntos, iniciando un monólogo. En 1979 se estrenó su versión teatral, en la que Lola Herrera interpretó el papel de Carmen hasta 2016

¹⁹⁹ “*Carmina o revienta*”. *Presentación y coloquio...op.cit.*

Se logra así llevar lo individual a lo colectivo: de lo individual de las interacciones personales e íntimas hasta lo colectivo del cine.

V.I.III. DISTRIBUCIÓN: “EFECTO *CARMINA*”²⁰⁰

La distribución de *Carmina o revienta*, por su excepcionalidad y originalidad, dio lugar al llamado “efecto Carmina”.

El director afirma que por el propio carácter de la película (desenfadada, familiar, modesta en su presupuesto y casi experimental) no tenía sentido un modelo de distribución tradicional²⁰¹.

Así, optaron por un lanzamiento multiplataforma simultáneo²⁰²: en salas, digital y en DVD.



Figura 96: Captura de pantalla de la página web oficial de *Carmina o revienta* en la que se anuncia sus diferentes plataformas de difusión

Con *Carmina y amén*, por el éxito de la anterior, este modelo ya no tenía sentido. No obstante, sí se mantuvo cierto carácter innovador y de riesgo, continuando así con la esencia de este díptico: un día antes del estreno oficial, *Carmina y amén* se proyectó gratuitamente en las salas de cine.

²⁰⁰GARCÍA-ANDRADE, J.J., “*Carmina o revienta*, ¿nuevo modelo de distribución en el cine español?”, *Audiovisual 451*, <http://www.audiovisual451.com/carmina-o-revienta-nuevo-modelo-de-distribucion-en-el-cine-espanol/>, (consultada 6/II/2017)

²⁰¹ “*Carmina o revienta*”. *Presentación y coloquio...op.cit.*

²⁰² *Carmina o revienta*, <http://www.carminaorevienta.com/> (consultada: 1/II/2017)

Así pues, el “díptico *Carmina*” se presenta como un experimento exitoso dentro del audiovisual español a través de sus tres grandes novedades: mezcla absoluta de géneros, las tres fases de creación del guión, y su método de distribución.

Como heredera de estas nuevas propuestas, hemos tomado la serie *Paquita Salas*, emitida por la plataforma web *Flooxer* (grupo *AtresMedia*). Los principales puntos en común que podremos extraer de esta comparativa serán los siguientes: la rotundidad y fuerza del personaje principal; el recurso del falso documental; la mezcla de géneros; la improvisación de los actores y el uso de nuevas plataformas de difusión.

V.II. PAQUITA SALAS: SERIE 360

Paquita Salas es una serie española, emitida por la plataforma digital *Flooxer*²⁰³ (grupo *AtresMedia*), creada por Javier Calvo y Javier Ambrossi. Consta, hasta la fecha, de cinco capítulos de 30 minutos de duración aproximadamente.

La primera aparición del personaje de Paquita Salas fue a través de un vídeo de 20 segundos en la cuenta de *Instagram* de Javier Calvo²⁰⁴. Tal y como los autores afirman: “Nació de risas en el sofá de mi casa un día en que estábamos la actriz Anna Castillo, Brays [Efe] y Javi [Ambrossi] viendo *Gran Hermano*”²⁰⁵

Consideraron en un principio continuar con el personaje a través de *Instagram*, pero después llevaron su idea a *Flooxer*, donde se materializó como serie.



Figura 97: Javier Calvo, Brays Efe (Paquita Salas) y Javier Ambrossi

²⁰³ FLOOXER, <http://www.flooxer.com/>

²⁰⁴ CALVO, J., (@javviercalvo), “Ella es PAQUITA SALAS y es LA REPRESENTANTE. Capítulo 1. Con @braysefe, @nanitita, @javviercalvo. Cámara @soyambrossi. #PaquitaSalas” (post en *Instagram*), <https://www.instagram.com/p/9eGQ2Fo27L/?hl=es> (consultado: 10/II/2016)

²⁰⁵ MARCOS, N., “*Paquita Salas*, la serie revelación española no nació en televisión”, *El País*, http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/06/television/1475776949_268272.html (consultada 12/XII/2016)



Figura 97: primera aparición del personaje de Paquita Salas a través de la cuenta de *Instagram* de Javier Calvo (@javviercalvo) (captura de pantalla)

Esta espontaneidad creadora es propia de Javier Calvo y Javier Ambrossi, y perfecto ejemplo es su obra teatral, *La llamada*: surgió primero como algo pequeño en el hall del Teatro Lara de Madrid, pasando después al escenario principal con un éxito rotundo. El 11 de septiembre se estrenó su adaptación cinematográfica, logrando un éxito en taquilla parejo al del espectáculo teatral.

Paquita Salas es una historia sobre la pérdida y superación dentro del salvaje mundo del espectáculo. Paquita es una representante de actores de capa caída, que tuvo gran éxito en los años 90, pero que no ha sabido adaptarse a los nuevos vientos de la industria. Paquita Salas ha ido perdiendo a los grandes actores a los que representaba, se ha divorciado de su marido, Paco, que es productor, y se aferra a la única gran actriz que refleja lo que un día fue: Macarena García (hermana de Javier Ambrossi), ganadora del Goya a actriz revelación en 2013 por *Blancanieves*. Sin embargo, ella también la abandona por otro representante más dinámico y al día de las últimas novedades.

Paquita comienza entonces a buscar a su “actriz 360”, la estrella que relanzará a su empresa, ‘PS Management’.

V.II.I. PERSONAJES

∅ Paquita Salas



Figura 98: Brays Efe y su *alter ego*, Paquita Salas

Eje principal de la trama, el personaje sorprende no solo por su arrolladora personalidad, sino que también por el actor que le da vida, Brays Efe.

El espectador tarda algunos minutos en darse cuenta de que es un hombre quien da voz y cuerpo a la representante, pero tanto por la gran caracterización como por interpretación, se olvida inmediatamente de que detrás de Paquita Salas, una señora de unos cincuenta años, está Brays Efe, de veintisiete años.

Los creadores de la serie afirman que Paquita es una mezcla entre “esa tía que siempre se emborracha en las bodas, las señoras que salen en *Sálvame*, o Mila

Ximénez, o Terelu (Campos). Gente que nos fascina.”²⁰⁶

La transformación física y caracterización del personaje cuenta con sobresalientes detalles que imprimen verdad en cada plano: llamativo y revelador es que Brays Efe no lleva peluca. El actor afirma que se dejó crecer el pelo y que, al ir a la peluquería para teñirse, llevó como modelo una fotografía de Terelu Campos. Junto con su vestuario, al cargo de Ana López y con piezas de la abuela de Javier Calvo, logran un personaje universal y redondo²⁰⁷.

²⁰⁶ LÁZARO, M., “Quién es en realidad Paquita Salas: 19 datos curiosos sobre la webserie que debuta en Neox”, Huffington Post, http://www.huffingtonpost.es/2016/08/22/curiosidades-paquita-sala_n_11650790.html (consultada 19/XII/2016)

²⁰⁷ *Ibidem*



Figura 99: los estilismo de Paquita Salas

Crean a “la señora clásica española”: con pesados trajes de dos piezas, con broches, anillos y “joyones”, Paquita es como nuestras tías o abuelas cuando utilizan *Whatsapp* (solo de ellas podemos esperar largos mensajes augurando buena fortuna, o vídeos interminablemente ñoños), o como la señora que siempre vemos en la frutería, la que conoce a todo el barrio. Todo lo resuelve por teléfono y hablando sin parar (el correo electrónico no es lo suyo), bebe *Larios* con torreznos, compra productos de ‘Teletienda’, acude una vez al año a una echadora de cartas y cuando se deprime come compulsivamente cañas de chocolate, pizzas y Doritos.



Figura 100: Paquita Salas (2016)

Esta naturalidad está apoyada, además, en la falta de pudor o miedo a la hora de mostrar desnuda a Paquita, o como una mujer de verdad: la vemos ir al baño y subirse las medias, vestirse delante del espejo y ponerse un sujetador, hacer el amor con su ex marido Paco (Andrés Pajares) o enseñarle una teta a un repartidor de pizza.

Sin embargo, y aunque parezca que nada se le puede poner por delante a Paquita, a pesar de su cotidiana comicidad, encarna la pérdida y la nostalgia: la pérdida de sus actores representados, y la nostalgia por su éxito pasado. Como su propia industria, Paquita tiene que esconder tras el glamour de la apariencia, lo triste y amargo de la realidad.

La genialidad de este personaje radica, por tanto, en su realismo y naturalidad: teniendo en cuenta que es un actor joven quien lo interpreta, habría sido muy fácil caer en la parodia y en la ridiculización de esta “señora”. Sin embargo, Paquita Salas es real, desde el primer momento se convence al espectador de que está viendo a una señora reír, llorar, deprimirse, gritar e imponerse. No caen en la parodia, no se reían de estas “señoras”: las retratan.

A Paquita se suman una serie de personajes fijos que alternarán sus tramas con la intervención de abundantes cameos

Además de Paquita Salas, ‘PS Management’ está integrada por cuatro personajes fijos en cada capítulo.

De entre estos personajes fijos destacamos a Lidia San José y Mariona Terés, ambas actrices representadas por Paquita.

Lidia San José, actriz famosa en los años 90 con series como *A las once en casa* o *Ala...Dina*, realiza una genial autoparodia de sí misma.

La Lidia San José de *Paquita Salas* tiene una carrera estancada, y tras los grandes éxitos de los 90, solo ha realizado papeles de medio pelo en teatro, microtrato, una película “china” y 30 programas en *Pasapalabra*.

Lleva siendo representada por ‘PS Management’ desde 1988, pero ahora es completamente invisible en los castings: se trata del perfecto ejemplo de actriz fracasada y encasillada, servicial hasta la humillación por intentar abrirse hueco de nuevo.

Esta sería la idea que el público general tendría de Lidia San José, la de ‘juguete roto’. Sin embargo, la auténtica Lidia San José nada tiene que ver con su parodia. No le interesa la fama: dedicada al teatro, decidió huir de papeles de “niña pija” que la

encasillasen. *Paquita Salas* ha supuesto su vuelta a la pequeña pantalla tras casi veinte años, aunque ello no signifique recobrar un éxito perdido²⁰⁸.

Lidia San José supone la perfecta metáfora del mundo del espectáculo, de lo importante que es estar de moda y de cómo el éxito se mide por el valor mediático.

Por su parte, Mariona Terés aparece en el segundo capítulo de *Paquita Salas*, “La actriz 360” para convertirse en la nueva estrella de la agencia. A través de ella vemos los clichés y filtros que deben pasarse durante los procesos de casting, el miedo de las productoras ante caras nuevas en tiempo de crisis... Sin tapujos se señala la importancia del estado físico de los actores, y la propia Paquita llega a decir de ella: “¡es que ni Dios quiere ver a esta puta gorda!”²⁰⁹



Figura 101: Mariona Terés.
TAMARA ARRANZ.COM

Los cameos son fundamentales en *Paquita Salas*: es una serie que habla de televisión y de cine, y acerca este mundo al espectador a través de los continuos cameos de actores y actrices fácilmente reconocibles. Algunos hacen de sí mismos, otros tienen un pequeño personaje, pero todos ayudan a dar verdad y realismo a la trama. A ello se une la inclusión de nombres de series y películas muy famosas: *El secreto de Puente Viejo*²¹⁰ (muy recurrente), *Acacias 38*²¹¹, *Vis a Vis*²¹²...

Fundamental es la aparición de Macarena García y su mezcla entre realidad y ficción: ha ganado un Goya a actriz revelación que ha lanzado su carrera, y en *Paquita*

²⁰⁸ SÁNCHEZ, V., “Lidia San José ('Paquita Salas')”, *Fórmula TV*, <http://www.formulatv.com/noticias/60648/entrevista-lidia-san-jose-paquita-salas-chistes-carrera/> (consultada 1/I/2017)

²⁰⁹ “Hasta Navarrete”, *Paquita Salas* (webserie), Javier Calvo y Javier Ambrossi, <http://www.flooxer.com/video/paquita-salas-capitulo3-hasta-navarrete/57ea7138986b28deedd682f1> (consultada 1/I/2017)

²¹⁰ Serie emitida por el grupo *AtresMedia* en *Antena 3* (estreno 23 de febrero de 2011)

²¹¹ Serie emitida por *RTVE* en *La 1* (estreno 15 de abril de 2015)

²¹² Serie emitida por el grupo *AtresMedia* en *Antena 3* (estreno 20 de abril 2015)

Salas participa en *Vis a Vis*. Junto a ella, en el primer capítulo, aparece Berta Vázquez (quien sí participaba realmente en la serie)

El propio Javier Calvo hace un cameo indirecto en su serie. En el segundo capítulo, “La actriz 360”, mientras Paquita y Magüi revisan los *videobooks* de la agencia, aparece el de Javier Calvo, al que Paquita define como: “este chiquito de ‘Física y Química’... Nunca más el pobre, ¿eh?”. Y es cierto: el actor de *Física o Química* (Paquita se confunde con el nombre de la serie, como nuestras madres al decir ‘Breska’ en vez de *Bershka*) no ha vuelto a trabajar como tal en televisión. A pesar de su gran éxito con *La llamada* o *Paquita Salas*, muchos lo considerarán un actor fracasado.



Figura 102: Paquita Salas (2016). Cameo indirecto de Javier Calvo a través de su *videobook*

Dos cameos esenciales son los de Claudia Trisac y Alicia Hermida en el tercer capítulo, “Hasta Navarrete”.

Paquita vuelve a su pueblo, Navarrete, para visitar a Clara (Claudia Trisac) que cuida a su madre (Alicia Hermida).

La madre de Paquita nos hace volver, a la televisión de los años 90, ya que ve continuamente (en cintas VHS), capítulos de *Rex, un policía diferente* y de *Ana y los siete*.

La historia de Clara es conmovedora, y crea uno de los capítulos más emotivos de *Paquita Salas*. Clara estaba empezando en PS Management cuando Paquita decidió dar un pequeño empujón a su carrera:

“cogimos y pusimos su cara en las fotos de otra actriz, pues, en una gala de los Oscar, que si en un rodaje, que si en un evento...”

Paquita Salas en *Hasta Navarrete* (3^{er} capítulo)²¹³

²¹³ “Hasta Navarrete”, Paquita Salas (webserie), Javier Calvo y Javier Ambrossi, <http://www.flooxer.com/video/paquita-salas-capitulo3-hasta-navarrete/57ea7138986b28deedd682f1> (consultada 1/1/2017)

Es decir, “guionizaron” su vida para darle mayor empaque. La mentira fue destapada, y ante el escándalo, Paquita decidió esconder a Clara en Navarrete. En el tercer capítulo, a Clara se le ofrece la oportunidad de protagonizar una serie junto a Jon González, y es por ello que Paquita vuelve a su pueblo.



Figura 103: *Paquita Salas* (2016). Claudia Traisac y Alicia Hermida junto a Paquita

Esta trama, ya de por sí jugosa, resulta mucho más interesante si se tiene en cuenta que está basada en hechos reales. En el año 2015 se descubrió que Anna Allen (conocida en España por sus papeles en *Cuéntame cómo pasó* o *Un burka por amor*) había fingido asistir a la 86 edición de los Oscar invitada por Ben Affleck, dijo que había participado en la serie *The Big ban theory*, *Ladrón de guante blanco*, *Versailles* (una serie francesa de gran presupuesto), *The normal heart* (de HBO)... todo ello a través de imágenes retocadas en las que aparecía su cara sustituyendo a otras actrices, entre ellas a Keira Knightley (*Piratas del Caribe*, *Orgullo y Prejuicio*, *La duquesa...*). Cuando la farsa se destapó, Anna Allen desapareció del mapa, y hasta la fecha, nada más se ha sabido de ella²¹⁴.

²¹⁴ “La vida inventada de Anna Allen”, *La Vanguardia*, <http://www.lavanguardia.com/series/personajes/20150302/54427820907/anna-allen-mentiras-oscar.html> (consultada: 3/1/2017)



Figura 104: *Paquita Salas* (2016). Fotograma en el que Paquita retoca una foto del personaje de Claudia Traisac



Figura 105: comparativa entre la imagen retocada por Anna Allen y la original, en la que aparece Keira Knightley en los Oscars

Destacan también los cameos del capítulo cuarto, “Divacel”. Aparece Yolanda Ramos como Noemí Argüelles, vendedora de “Divacel” (un producto adelgazante) que introduce a Lidia San José en esta empresa piramidal; Andrés Pajares como Paco, ex marido de Paquita y productor de cine; Natalia de Molina (que Paquita confunde con ‘Natalia Molina’, que sería hermana de Olivia Molina e hija de Ángela Molina); Andrea Duro o Ana Milán, las dos últimas compañeras de reparto de Javier Calvo en *Física o Química*.

Los cameos son así un elemento fundamental en *Paquita Salas*, ayudan a configurar el mundo de los representantes, productores y actores; generan complicidad con el espectador y ayudan a prestigiar la serie: el espectador los reconoce inmediatamente y por ello valora más la serie.



Ejemplos de cameos en *Paquita Salas*: (de arriba abajo) Topacio Fresh, Yolanda Ramos, Anna Castillo, Ana Milán, Andrés Pajares, Eduardo Casanova y Macarena García

V.II.II. GÉNEROS, GUIÓN Y DISTRIBUCIÓN

Como ya se ha señalado, *Paquita Salas* presenta puntos en común con *Carmina o revienta* y *Carmina y amén*. Atienden, principalmente, a la mezcla de géneros, a la creación del guión y al modelo de distribución.

∞ La mezcla de géneros

Por su escasa duración (apenas 30 minutos por capítulo), *Paquita Salas* transita de la comedia al drama (poco dramático por otra parte) de manera orgánica y sin estridencias, con una agilidad que solo su distribución a través de Internet le permite. Frente al “díptico *Carmina*”, sí podemos apreciar una mayor tendencia a la comedia, o un tono general más ligero que en las películas de Paco León. Ello puede deberse a su propia estética y fotografía: más luminosa, de colores suaves y relajados e incluso a un mayor dinamismo de la cámara.

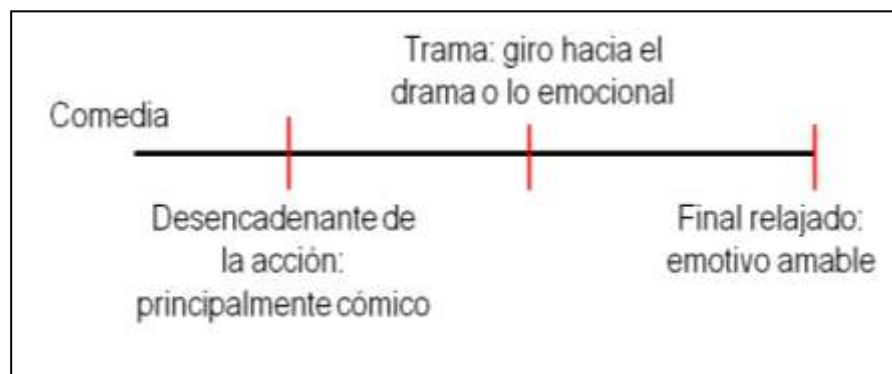


Figura 106: esquema narrativo de un capítulo de *Paquita Salas*

Paquita Salas es una comedia natural y espontánea, alejada de las situaciones delirantes e inverosímiles de otras series como *La que se avecina*. Su comicidad se basa en la universalidad de sus personajes y tramas: una carpeta de *spam* llena de mensajes importantes que nadie ha leído, la torpeza a la hora de usar redes sociales como Twitter o el intento desesperado de Paquita por ponerse al día en un mundo que ha cambiado mucho y muy rápido.

Esta naturalidad y frescura se apoya, como en *Carmina o revienta*, en su formato de falso documental. A través del rápido cambio del plano medio al corto, zooms enfáticos

y movimientos de cámara propios del documental, la serie salta al otro lado de la pantalla.

Además, en gran parte de las escenas (especialmente en las que se recurre al falso documental), los actores improvisan: los directores actúan como entrevistadores y dan unas breves pautas, y los intérpretes generan situaciones y conversaciones totalmente frescas y directas. Este método de actuación y dirección podemos conocerlo a través de los recopilatorios de tomas falsas o de los vídeos sobre el *making of*²¹⁵.



Figura 107: *Paquita Salas* (2016).
El uso del falso documental.



Figura 108: *Paquita Salas* (2016).
Imagen del rodaje, en el que los directores hacen preguntas a los actores para generar los diálogos y el falso documental

Paquita Salas no es una comedia hilarante. No busca el chiste fácil ni la situación absurda, sino la realidad en todas sus facetas. Explota lo ridículo o la vergüenza ajena, pero siempre de manera sutil, llana y natural.

Que Paquita confunda a Natalia de Molina con ‘Natalia Molina’, no genera una carcajada, pero sí una risa cómplice: quién no se ha confundido al saludar a alguien, o equivocado al llamar a un número de teléfono.

Que la despistada de Magüi, a pesar de su carrera de Marketing en la Complutense y de su ordenador *McAirbook*, no haya abierto jamás la carpeta de *spam*, perdiendo importantes correos electrónicos, hace que nos riamos por cómplices: es ridículamente real, como cuando perdemos todo el trabajo de un documento Word por no haberlo guardado.

²¹⁵ “Tomas falsas”, *Paquita Salas*, FLOOXER, <http://www.flooxer.com/video/paquita-salas-tomas-falsas-temporada-1/5834309b986b28b43902ab7e> (consultada 5/I/2015)

Paquita Salas, en solo 20 minutos, lleva al espectador de la sonrisa a la lágrima sin dramatismos ni estridencias: la pérdida y el abandono, la tristeza de los que siguen estando pero son ignorados, el sentirse perdida, la lucha continua por hacerse hueco y el fracaso.

Se incluyen, además, dos escenas musicales: la primera en el cuarto capítulo, “Divacel”, con Magüi y Alex; y la segunda en el quinto capítulo, “La magia que hay en ti”, con Paquita.

Javier Calvo y Javier Ambrossi nos recuerdan así el gran éxito del musical *La llamada*, en el que también han participado Belén Cuesta, Macarena García, Cláudia Traisac, Anna Castillo o Brays Efe.

Por otra parte, la serie *Paquita Salas* se suma a otras webseries de éxito que han visto en Internet su plataforma de difusión: les permite no presentar un formato que en nuestra televisión no habría tenido cabida (su escasa duración es aún impensable para las cadenas de televisión españolas), sino que también, generar diferentes contenidos o materiales extras, sumándose al formato *transmedia*²¹⁶ tan en boga en la actualidad.



Figura 109: Página web de *Paquita Salas* en *Flooxer* (captura de pantalla)

²¹⁶ “Proceso narrativo basado en el fraccionamiento intencionada del contenido y su diseminación a través de múltiples plataformas, soportes y canales (offline y online), con el fin de que cada medio cuente una parte específica y complementaria de la historia. De esta forma, la comprensión absoluta y el conocimiento profunda de la narración se obtienen cuando se recorren las múltiples plataformas, soportes y canales. Es un proceso que implica interacción por parte del usuario. Por un lado, porque él es quien decide qué recorrido efectuar y hasta dónde profundizar. Por otro, porque la naturaleza de las plataformas sociales (redes como Facebook o Twitter), muy utilizadas en la comunicación *transmedia* pero no necesariamente obligatorias, favorecen la interacción de los usuarios con la narración e incluso la co-creación de contenidos, llegando a transformar la historia” RIVERA, D., “¿Qué es *transmedia* y *storytelling*?”, *Medios Sociales*, <http://mediosociales.es/transmedia-y-storytelling/> (consultada 8/II/2017)

V.II.III. REFLEJO DE LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL

Como ya se ha señalado, ‘PS Management’ es un microcosmos que refleja cómo es la industria audiovisual: la actriz estrella domina toda la actividad, mientras que el resto de los artistas quedan relegados a un segundo plano, sin las mismas oportunidades.

Dos son los grandes referentes televisivos para ‘PS Management’: las series o “telenovelas” y la televisión de los 90.

⊗ **Telenovelas, clichés y estereotipos de la industria**

De manera sutil, pero con gran acierto, se hace continua referencia a series como *El secreto de puente viejo*, *Acacias 38*, *Amar es para siempre*, *Seis Hermanas...* un tipo de formato habitual en la sobremesa y de emisión diaria con una gran cantidad de prejuicios y etiquetas impuestas a su alrededor: melodramáticas, para señoras o amas de casa y que pocos reconocen ver. Llamadas telenovelas con un sentido despectivo, son series de gran éxito pero poco valoradas.

También se hace referencia a *Velvet*, una de estas telenovelas que ha conseguido saltar al *prime time*, con actores más conocidos y un mayor presupuesto.

Tal vez, con el subrayado de estas series, se proponga una cuestión y una crítica a la industria y a la sociedad: hay actores en ‘PS Management’ que no quieren participar en *El secreto de Puente Viejo* porque “era poco”. Sin embargo, Paquita lo considera una oportunidad, su vara de medir son estas series: ella no las desprecia, las valora por lo que son, y no por concepciones preestablecidas.

Por otra parte, se emite una gran crítica a la industria del espectáculo, a sus cánones estéticos o de comportamiento. Para ello es fundamental la aparición de Mariona Terés, la nueva actriz estrella de Paquita.

Mariona Terés da voz a todos aquellos actores jóvenes invisibles para la industria. Cuando la conocemos, Mariona está en las antípodas de esa “actriz 360” que busca Paquita: al terminar la representación de *Hedda Glaber*, y ante los elogios sin tregua hacia la protagonista, Mariona, hasta ese momento en segundo plano, estalla:

MARIONA: *Que me dejes expresarme, coño, que estoy harta, harta de que no me escuchéis, harta de que no me veáis, ¿vale? Estoy cansada [...] ¡Me aburrís! (mira entonces a su novio) Amor, menos tú.*

NOVIO DE MARIONA: *No, pero es que esto es muy difícil y yo no soy tan guapo como él*

Entonces Mariona comienza a desnudarse en medio del escenario, como ningún otro actor lo había hecho hasta el momento:

MARIONA: *¡Y mira! Que es que me tienes tapada, amordazada, que no puedo más, coño. ¡Mira lo que hago! ¡Mírame! ¡Mírame! Que sepas que esta puta gorda es una estrella.*

Mariona en “Actriz 360” (2º Capítulo)²¹⁷

Se trata de un grito de guerra y revolución ante los cánones del audiovisual, la reivindicación y necesidad de que todo el mundo pueda verse reflejado y representado en la ficción.



Figuras 110 Y 111: Paquita Salas (2016). Mariona Terés durante su rebelión

²¹⁷ “Actriz 360”, Paquita Salas (webserie), Javier Calvo y Javier Ambrossi, <http://www.flooxer.com/video/paquita-salas-capitulo2-actriz-360/57d7ea86986b287672ee6235>, (consultada 1/I/2017)

∅ La televisión de los 90

Por otra parte, la nostalgia hacia la televisión de los 90 es un *leit motiv* constante en Paquita Salas.

Se trata de la época en la que ‘PS Management’ ha triunfado, en la que era “referente en el sector”. La propia cabecera de la serie refleja esta nostalgia: el ruido de la imagen y las rayas de tracking recuerdan a los vídeos VHS, vemos fragmentos de galas (tan abundantes), a Paquita andando por Madrid hablando por teléfono (la llamada de teléfono como gran arma frente al *Whatsapp* o las redes sociales actuales)...



Figuras 112 y 113: *Paquita Salas* (2016). Fotogramas de la cabecera de la serie

Además, y como ya se ha apuntado anteriormente, en uno de los capítulos más emotivos, “Hasta Navarrete”, vemos cómo la madre de Paquita no hace sino ver una y otra vez los capítulos repetidos de *Rex, un policía diferente* y de *Ana y los siete*.

V. III. OTROS PUNTOS EN COMÚN ENTRE EL “DIPTICO *CARMINA*” Y *PAQUITA SALAS*



Más allá de las equivalencias en su mezcla de géneros, el uso del falso documental o de la improvisación, las dos películas de Paco León y *Paquita Salas* comparten otros elementos comunes.

Por una parte, la fuerza arrolladora de su personaje protagonista. Tanto Carmina como Paquita coinciden en su edad, y solas transitan por sus propios dramas, miedos e inquietudes.

A pesar de que sus mundos sean diferentes (Carmina como una madre popular, deslenguada y dueña de un bar; y Paquita como una representante de actores, aparentemente rodeada del glamour de la industria del espectáculo) ambas comparten la soledad, los problemas económicos (deudas y robos en su bar en el caso de Carmina, la decadencia de su agencia por parte de Paquita) e incluso problemas amorosos.

Más aún, si Carmina tiene un pequeño altarcito en su cocina, donde reza a los santos y les pide favores; Paquita acude una vez al año a una echadora de cartas para que le prediga el futuro. Si Carmina bebe “*Bacardi* con cola”, mezcla medicamentos y fuma desde que tiene “siete años”, Paquita bebe gintonics de *Larios* acompañados de torreznos y fuma algún que otro porro. Y ambas comen compulsivamente.



Figura 114: *Carmina o revienta* (2012).
 El altar de Carmina en su cocina



Figura 115: *Paquita Salas* (2016).
 La oficina de 'PS Management' convertida en la sala de una vidiente

Pero más allá de las semejanzas entre los protagonistas, tanto el “díptico *Carmina*” como *Paquita Salas* cuentan con una particularidad: la metarreferencia al mundo del cine y del espectáculo, más sutil en el caso de las primeras, latente por su propia naturaleza en el caso de la segunda.

Ya se ha explicado cómo *Paquita Salas* es una serie que habla sobre la televisión, el cine y los actores. Desde los guiños a *Vis a Vis* (no solo se menciona, sino que en un falso programa se anuncia su cuarta temporada, que nunca llegó a realizarse), hasta la película que protagoniza Mariona Terés, *Cómete una mierda*, de Eduardo Casanova (en clara referencia a su corto *Eat my shit*, y a su película, *Pieles*).

En el caso de *Carmina o revienta* y *Carmina y amén*, destacaremos tres claras referencias al cine y al espectáculo.

En primer lugar, los propios títulos de las películas.

Comienza *Carmina o revienta* con Carmina en su cocina, agotada y fumando, mientras dice: “cualquier día la Carmina, pega un reventón... y a tomar por culo...la Carmina”.

Carmina o revienta toma el nombre de la película *El Lute: Camina o revienta* (1987), dirigida por Vicente Aranda, basada tanto el libro que escribió el propio Eleuterio Sánchez como en los testimonios de la policía.

Y es que, como El Lute, famoso criminal de los años 60 en España y que se convirtió en la pesadilla de la Guardia Civil por sus continuas fugas, Carmina, *in extremis*, logra burlar a los deudos que la acucian, se enfrenta a dos quinquis que le roban su coche, “al cobrador del Frac”, o a su vecino, guardia de seguridad, y sale indemne.

Por su parte, *Carmina y amén*, además de dar punto y final a la saga a través de ese rotundo “y amén”, recoge su título de una frase de Carmina, y que ésta toma prestada, a su vez, de la inmortal Lola Flores, quien en una entrevista dijo: ‘**Yo no miento, lo que digo se convierte en verdad**’²¹⁸

Queda señalar, por último, una referencia a Pedro Almodóvar y su *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) en *Carmina y Amén*: la escena en la que Carmina, su nieta y su hijo Alejandro van en moto, es un claro homenaje a Julieta Serrano en el film del manchego, cuando se monta en una moto para ir al aeropuerto y detener a Iván.



Figuras 116 y 117: *Carmina y amén* (2014). Escena de la moto



Figuras 118 y 119: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Escena de la moto

²¹⁸ LEÓN, P., *Las diez claves de ‘Carmina y amén’*, op.cit.

Queda constatada, por tanto, la renovación, paulatina pero sana, que propuestas como *Carmina o revienta* y *Carmina y amén*, y *Paquita Salas*, dan al audiovisual español.

Así mismo, las semejanzas entre ambas se clarifican tras su estudio:

El nuevo modelo de guión, a partir de tres fases claras y definidas en el caso de Paco León (el guión previo y concreto, la improvisación de los actores y el montaje) y seguramente muy similares en el caso de *Paquita Salas*: por su formato, misma frescura y naturalidad, todo hace pensar que el guión se construya en tres fases muy parecidas a las de Paco León.

La importancia de la improvisación para que la realidad se abra camino sin barreras. Para ello es necesaria tanto una buena dirección, para que los actores lleguen a donde los directores quieren de manera orgánica; como una buena actuación. Y es loable en el caso de ambas propuestas, la inexperiencia de sus actores protagonistas: ni Carmina Barrios ni Brays Efe se habían adentrado en el mundo de la interpretación hasta este momento.

Por otro lado, el recurso del falso documental, presente en producciones extranjeras como *Modern Family* o *The Office*, pero que no se había abierto hueco en el audiovisual español como hasta la irrupción de *Carmina o revienta*.

La apuesta por las nuevas plataformas o medios de difusión y distribución es también inherente al díptico *Carmina* y a *Paquita Salas*: la primera por su ya citado carácter experimental, que hacía necesario experimentar también entorno a la distribución; y la segunda por haber nacido, precisamente, en Internet, a través de un vídeo de escasos 30 segundos de *Instagram*.

Internet, visto como el gran monstruo devorador y verdugo del cine durante años, se plantea ahora como un aliado si se utiliza correctamente, como es el caso de estas dos propuestas españolas. Asistimos a una nueva era de información y de consumo de productos audiovisuales en la que el espectador tiende cada vez más a un visionado individual, personalizado y a la carta. Reflejo de ello es el éxito de plataformas como

Flooxer o la archiconocida *Netflix*²¹⁹ (que por otra parte ha adquirido recientemente los derechos de la primera temporada de *Paquita Salas* y así producir su segunda temporada²²⁰), así como la importancia de los contenidos *transmedia*.

Se trata de una nueva relación entre el espectador y el audiovisual del que aún nos queda por ver su evolución.

Por otra parte, la mezcla y ruptura de fronteras entre los géneros se convierte en parte activa y fundamental de estos dos exitosos experimentos audiovisuales: la realidad, en su comicidad, en su tragedia, en su absurdo y en su continuo cambio, se convierte en marca y esencia del “díptico *Carmina*” y de *Paquita Salas*.

²¹⁹ “Netflix es un servicio de streaming que permite a nuestros clientes ver una amplia variedad de series, películas, documentales y otros contenidos galardonados en miles de dispositivos conectados a Internet.” ¿Qué es Netflix?, <https://help.netflix.com/es-es/node/412> (consultada 8/II/2016)

²²⁰ GIMFERRER SOLÁ, P., “*Paquita Salas* tendrá una segunda temporada en Netflix”, *La Vanguardia*, 4/X/2017, <http://www.lavanguardia.com/series/20171004/431787141188/paquita-salas-temporada-2-netflix.html> (consultada: 4/X/2017)

CONCLUSIONES

El cine es un reflejo en el que entendernos y reconocernos. Así, en la ficción nos presentamos y re-presentamos, nos contamos y explicamos, y de este modo hemos estudiado aquí la comedia audiovisual (cine y televisión) española del siglo XXI.

La comedia como risa curativa, risa crítica y risa olvidadiza, como carcajada que une, que separa y que avergüenza. La comedia como género tan noble como abierto, tan puro en sus sentimientos como mestizo en sus fórmulas. El humor como resorte primario ante el miedo, la incertidumbre, lo disparatado y lo terrible.

Es por ello que, en primer lugar, nos hemos remontado hasta los orígenes del humor español, llegando hasta el teatro sainetesco del siglo XVIII: sin él, habría sido imposible entender porqué el cine de Berlanga sigue vigente en la actualidad, porqué Almodóvar, a pesar de sus detractores, es uno de los grandes genios de nuestra comedia; o porqué *Aquí no hay quien viva*, como *sitcom* a priori simple, sigue marcando nuestro día a día.

Estamos rodeados de referencias cómicas, y eso es gracias a la larga tradición de la risa con la que contamos. El sainete, como género teatral, es una de las más importantes, y lo sainetesco como característica, una de las más peculiares y constantes. Tras la crisis de lo sainetesco a partir de los años 50 (cuando se dan grandes títulos sainetescos como *Bienvenido Mr. Marshall* o *La escopeta nacional*, más tardía pero con su misma esencia), y solo recuperado con solvencia por Almodóvar (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *Kika*), la comedia sainetesca resurge en los años 2000 gracias a la televisión: es el nuevo y fortísimo entretenimiento de masas, como antes lo fue el teatro.

La televisión, a principios del siglo XXI, viene a recoger los maltrechos pedazos de una comedia cinematográfica que había perdido sus referentes y su identidad: reactualizada gracias al exitoso formato estadounidense de la *sitcom*, la comedia sainetesca vive de nuevo una época dorada que parece no terminar (y es que *La que se avecina* está emitiendo, en la actualidad, su novena temporada). Televisión y cine no se volverán a separar.: no hemos de ignorar que muchas películas ya solo se estrenan en plataformas como Netflix o Movistar 0. Muchas televisiones son las principales productoras de cine, y tan consolidado está este fenómeno que en el pasado Festival de Cine de San Sebastián, diversas series fueron presentadas dentro de la sección oficial.

Consolidada esta comedia, vemos cómo la risa, una vez más, se convierte en el vehículo canalizador de los miedos y angustias de una sociedad. Si en los años 80 había sido la Guerra Civil la que pasaba por el filtro de la comedia (*La vaquilla*), en el siglo XXI lo harán los principales problemas de nuestra sociedad: independentismo, terrorismo, corrupción política, crisis económica y social...

En segundo lugar, a la comedia sainetesca en televisión y cine se suma otro gran grupo de comedias españolas: las nuevas españoladas que reflejan, de manera más o menos ácida, los independentismos y enfrentamientos políticos que vivimos en la actualidad.

Tal y como hemos visto, a través de un retrato maniqueo, los personajes se convierten en representantes de una región o grupo social, siempre enfrentados a su rival tradicional hasta que descubran que tienen más en común de lo que piensan. Es, de nuevo, la relectura de nuestra sociedad a través de rasgos ya presentes en nuestra ficción: de un lado, la españolada (bien a través de la imagen mítica y estilizada que el resto del mundo compuso de España durante el siglo XIX, bien a través de nuestra autoparodia y autosimplificación), de otro lado, la estructura típica del teatro clásico español, y que tan bien representa Lope de Vega: el enfrentamiento entre comunes, que no verán sus semejanzas hasta que el senex (elemento siempre contrario a la relación pero que después evolucionará) los mueva a su reconciliación.

Son los elementos que componen el fenómeno de *Ocho apellidos vascos* y su escuela de tópicos: *Ocho apellidos catalanes*, *Cuerpo de élite*, con sus consiguientes adaptaciones televisivas...

En el cine español del siglo XXI se mantiene, además de las dos anteriores, otra fórmula de éxito como es la comedia romántica, pero que ahora adquiere un nuevo tinte social e histórico: son comedias románticas centradas en una generación que se ve perdida y abandonada, víctima directa de la crisis económica. Los protagonistas de estas comedias son en su mayoría treintañeros, pues esta es la edad de los nuevos directores que las están llevando a cabo. Se trata de una clasificación no solo por género cinematográfico y por circunstancia histórica: es una verdadera generación la que está tomando la voz en estas comedias.

No obstante, y como ya hemos visto, no todo puede clasificarse. No todas las comedias se enmarcan dentro de estas categorías: ya no por la amplia variedad de comedias que existen, sino por la gran cantidad de plataformas de difusión y creación que las lanzan en la actualidad. Es evidente que el audiovisual es, además de un arte, una industria, y las circunstancias de producción y distribución son esenciales para comprender una película o serie.

Con *Paquita Salas* cerramos este estudio, porque es inclasificable en ninguna de los tres tipos de comedias (sainetesca, españolada y romántica) que hemos establecido, porque es un *sitcom* pero también es una película; porque sus directores, “los Javis”, son directores de teatro y de cine con *La llamada* y actualmente enseñan interpretación a los concursantes de *Operación Triunfo*; porque no puede entenderse sin *Bienvenido Mr. Marshall* y lo ridículos que podemos ser los españoles con tal de triunfar; sin *Aquí no hay quien viva* y su miríada de personajes populares; sin las telenovelas tragicómicas (que merecerían por sí mismas un estudio); sin lo sainetesco o sin la incertidumbre de los treinta años (válida para las dudas de una señora de unos cincuenta años). Hablamos de *Paquita Salas* como podemos hablar de Carmina, de Rafa y Amaia, de los que desde la emigración y la crisis se ríen. Podemos hablar de nosotros mismos, reírnos y reír juntos.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

☞ MONOGRAFÍAS DE CINE ESPAÑOL

ÁLVAREZ JUNCO, G., *Mater dolorosa*, Madrid, Taurus, 2001

AGUILAR, C. y GENOVER, J.: *El cine español en sus intérpretes*, Madrid, Verdoux, 1992.

CABERO, J.A., *Historia de la cinematografía española: Once jornadas. 1896-1948*, Madrid, Gráficas Cinema, 1949.

CAPARRÓS LERA, J.M., *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel Historia, 1999

CARMONA, L.M., *La música en el cine español*, Madrid, Cacitel, 2007.

CASTRO DE PAZ, J.L., PÉREZ PERUCHA, J., ZUNZUNEGUI, S. (dirs.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, La Coruña, Vía Láctea Editorial, 2005.

CERRATO, R., *Cine y pintura*, Madrid, JC, 2009.

DÍEZ PUERTAS, E., *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003.

FERNÁNDEZ CUENCA, C., *Historia General del Cine*, 2 vols., Madrid, Afrodisio Aguayo, 1948 y 1950.

FERNÁNDEZ MOLINA, A., y LOPE, V., *Goya en la prehistoria del cine*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1997.

GARCÍA ESCUDERO, J. M., *Cine español*, Madrid, Rialp, Libros de cine, nº 30, 1962

GASCA, L., *Un siglo de cine español*, Barcelona, Planeta, 1998

GÓMEZ MESA, L., «Historia del cine español (repaso sucinto)», en: VERDONE, Mario, *Historia del cine*, Madrid, Xafaro, 1954.

GÓMEZ MESA, L., *La literatura española en el cine nacional. 1907-1977 (documentación y crítica)*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978.

GÓNZALEZ LÓPEZ, P., CÁNOVAS BELCHI, J.T., *Catálogo del cine español. Películas de ficción, 1921-1930*, volumen F2, Filmoteca Española, Madrid, 1993.

- GREGORI A., *El cine español según sus directores*, Madrid, Cátedra, Signo e imagen, 2009.
- GUBERN, R. (coord.), *Un siglo de cine español, Cuadernos de la Academia*, nº1, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1997.
- HEININK, J.A., VALLEJO, C., *Catálogo del cine español. Volumen F-3: Películas de ficción. 1931-1940*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 2009
- HUESO MONTÓN, Á. L., *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Ariel Historia, 1998.
- JUAN PAYÁN, M., *La historia de España a través del cine*, Madrid, Capitel, 2007.
- LLINÁS, F., *Directores de fotografía españoles*, Madrid, Filmoteca Española, 1989.
- MÉNDEZ-LEITE, F., *Historia del cine español*, 2 vols., Madrid, Rialp, 1965.
- MONCHO AGUIRRE, J.M., *Teatro capturado por la cámara. Obras teatrales españolas en el cine (1898-2009)*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gisbert, 2012.
- MONTERDE, J.E., (coord.), *Ficciones históricas. El cine histórico español, Cuadernos de la Academia*, nº 6, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1999.
- QUESADA, L., *La novela española y el cine*, Madrid, JC Ediciones, 1986.
- RIAMBAU, E. y TORREIRO, C., *Productores del cine español*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2008.
- RIVAS, M.A., *Debut y despedida: directores españoles de una sola película*, Barcelona, Ariel, 2001
- TORRES, A. M., *El cine español en 119 películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- TORRES, A. M., *Cineastas insólitos. Conversaciones con Directores, Productores y Guionistas españoles*, Madrid, Nuer Ediciones, 2000.

∅ ESTUDIOS POR DÉCADAS

ABAJO DE PABLOS, J.E., *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*, Valladolid, Quirón Ediciones, 1996.

ÁLVAREZ, J., *La vida casi imaginaria de Berlanga*, Prensa Ibérica, Barcelona, 1996.

ASIÓN SUÑER, A., “La Tercera Vía del cine español: Relecturas del periodo tardofranquista”, *AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, nº. 26 (Marzo), 2014

BARREIRA, D., *Biografía de Florián Rey*, Madrid, Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía, 1968.

BATLLE, J., *Segundo de Chomón. Retrospectiva*, Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges, 1995.

BENET, Vicente J., *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2012.

CÁNOVAS BELCHI, Joaquín T., «La Atlántida S.A.C.E. y otros estudios madrileños en los años veinte», en: *Cuadernos de la Academia*, nº 10, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001, pp. 25-42.

CAÑEQUE, C. y GRAU, M., *Bienvenido Mr. Berlanga*, Barcelona, Destino, 1993.

CAPARRÓS LERA, J.M., *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*, Barcelona, Ediciones de la Universidad de Barcelona, 1983.

CAPARRÓS LERA, J.M., *Memorias de dos pioneros: Fructuós Gelabert y Francisco Elías*, Barcelona, CILEH, 1992.

CAPARRÓS LERA, J. M., *El cine del nuevo siglo (2001-2003)*, Madrid, Rialp, 2004.

CASTRO DE PAZ, J.L., *Fernando Fernán-Gómez*, Madrid, Cátedra, 2010.

CASTRO DE PAZ, J.L., «Conflictos y continuidades. Los turbios años cuarenta (1939-1959)», en: CASTRO DE PAZ, J. L., PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos (dirs.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, La Coruña, Vía Láctea Editorial, 2005, pp. 13-76.

CASTRO DE PAZ, J.L., «Ramón Torrado, un asalariado del cine bajo el régimen franquista», en: VV.AA., *El paso del mudo al sonoro en el cine español*, Madrid, Asociación Española de Historiadores del Cine, 1993, pp. 291-298.

CABERO, J.A., *Historia de la cinematografía española: Once jornadas. 1896-1948*, Madrid, Gráficas Cinema, 1949.¹ AGUILAR C., *Cine cómico español 1950-1961: riendo en la oscuridad*, Ediciones Desfiladero, Bilbao, 2017, p. 142

EQUIPO CARTELERIA TURIA, *Cine español, cine de subgéneros*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, pág. 12.

FALTOYANO, F., *Aprobé en septiembre. Memorias de una conocida actriz y de una desconocida mujer*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2014.

FERNÁNDEZ, A.M., *Roberto Bodegas. El oficio de la vida. Los oficios del cine*, col. Octubre corto, nº 2, Arnedo (La Rioja), Aborigen, 2007.

FERNÁNDEZ CUENCA, C., *Edgar Neville en el cine*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1977.

FRANCO, J., *Bienvenido Mister Cagada: memorias caóticas de Luis García Berlanga*, Madrid, Aguilar, 2005.

GALÁN, D., *Diez palabras sobre Berlanga*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1990. ANGULO, J. y LLINÁS, F. (eds.), *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993.

GARCÍA ESCUDERO, J.M., *Una política para el cine español*, Madrid, Editora Nacional, 1967.

GARCÍA ESCUDERO, J. M., *La primera apertura. Diario de un director general*, Barcelona, Planeta, col. Panorama, nº 8, 1978.

GARCÍA ESCUDERO, J. M., *Cine para el año 2.000*, Madrid, Zero, 1971.

GONZÁLEZ LÓPEZ, P., «El cine mudo en Barcelona», en: *Cuadernos de la Academia*, nº 1, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997, pp 40-41.

GUBERN, R., *El cine sonoro en la II República 1929-1936*, Barcelona, Lumen, 1977.

GUBERN, R., 1936-1939: *La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986.

HEREDERO, C. F., *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana y Filmoteca Española, Valencia, 1993.

HEREDERO, C. F., «1951-1961: Conformismo y disidencia», en: GUBERN, Román (coord.), *Un siglo de cine español, Cuadernos de la Academia*, nº 1, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1997, pp. 135-149.

HERRERA, J., *Luis Buñuel en su archivo. De Los olvidados a Viridiana*, Madrid, Fondo de Cultura económica de España, 2015.

LÓPEZ GARCÍA, José Luis, *De Almodóvar a Amenábar, el nuevo cine español*, Madrid, Notorius, 2005.

JULIÁN, O. de, *De Salamanca a ninguna parte. Diálogos sobre Nuevo Cine Español*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2002.

MARTÍNEZ HERRANZ, A., (coord.), *La España de Viridiana*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2013.

MONTERDE, J. E., «Hacia un cine franquista: La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945», en: FERNÁNDEZ COLORADO, Luis y COUTO CANTERO, Pilar (coords.), *La herida de las sombras. El cine español en los años cuarenta, Cuadernos de la Academia*, nº 9, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, junio de 2001, pp. 59-82.

MORA, E., *El cine de Pedro Almodóvar en su contexto* (Mayo de 2016), Jornada monográfica sobre Pedro Almodóvar dentro de la asignatura “Historia del Cine español”, Universidad de Zaragoza, 6/V/2017

NIETO, J., *La memoria cinematográfica de la Guerra Civil Española (1939-1982)*, Valencia, Universitat de Valencia, 2008.

PALACIO, M. (ed.), *Las imágenes del cambio. Medios audiovisuales en las transiciones a la democracia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013.

PÉREZ PERUCHA, J. (ed.). *En torno a Luis García Berlanga*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1981.

PÉREZ PERUCHA, J. (coord.), «Cifesa, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso», en: *Archivos de la Fílmoteca*, nº 4, diciembre 1989-febrero 1990, Generalitat Valenciana.

PÉREZ PERUCHA, J., «Cine español: 1918-1929», en: *Historia general del cine, vol. V: Europa y Asia 1918-1930*, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 101. Estos mismos textos los

reproduce su autor en: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 50-53 y 192.

RODRÍGUEZ, E., GÓMEZ, C., “El cine de la democracia (1978-1995)”, en GUBERN, R. (coord.), *Un siglo de cine español, Cuadernos de la Academia*, nº1, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1997.

RODRÍGUEZ, H. J. (ed.), *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2006.

ROMERO CAMPOS, David (ed.), *La historia a través del cine. Memoria e Historia de la España de la posguerra*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2002.

RUIZ, L. E., *Obras pioneras del cine mudo. Orígenes y primeros pasos (1897-1917)*, Bilbao, Mensajero, 2000.

SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, CAI, 1991.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la Memoria*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (eds.), *El género negro de la marginalidad a la normalización*, Santiago de Compostela, Andavira Editora, 2015, pp. 375-385.

SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (eds.), *El género negro de la marginalidad a la normalización*, Santiago de Compostela, Andavira Editora, 2015, pp. 375-385.

SANZ FERRERUELA, F., «Los primeros pasos del cine negro español durante la etapa muda: *Más allá de la muerte* (Benito Perojo, 1924)» en: MARTÍN ESCRIBÀ, Álex y

SANZ FERRERUELA, F., «El cine como catequesis durante el franquismo: la serie de documentales de Magíster S. A. (1945-1947)», en: *Artigrama*, nº 21, Zaragoza, 2006, pp. 769-796.

TORRES, AUGUSTO M., *Cine español, años sesenta*, Cuadernos Anagrama, Serie Cine, nº 51, Barcelona, Anagrama, 1973.

TRENZADO, M. (1999). *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.

VIZCAÍNO CASAS, F. y JORDÁN, Ángel A., *De la checa a la meca. Una vida de cine (José Luis Sáenz de Heredia)*, Barcelona, Planeta, 1988.

VV.AA., *Escritos sobre el cine español (1973-1987)*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1989.

VV. AA., «Informe general sobre el cine mudo español», en: *Archivos de la Filmoteca*, nº 6, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1990

VV.AA., Revista *Artigrama*, nº 16, monográfico dedicado a los orígenes del cine en España, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2001.

VV.AA., *Rafael Gil y CIFESA. Catálogo de la exposición*, Madrid, Filmoteca Española-ICAA-Ministerio de Cultura, 2007.

∅ BIBLIOGRAFÍA ACERCA DE LA COMEDIA

AGUILAR, S., CABRERIZO, F., *Un bigote para dos. El eslabón perdido de la comedia cinematográfica española*, Bandaàparte Editores, 2015.

AMO, Á.del, *La comedia cinematográfica española*, Madrid, Alianza, 2009.

CALVO SERRALLER, F., *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza y *The George Borrow Society*, “George Borrow”, <http://georgeborrow.org/home.html> (consultada: 14/V/2017)

CASTRO DE PAZ, J. L., *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*, Santander, Shangrilla, 2012.

CASTRO DE PAZ, J.L., Cerdán, J., *Del sainete al esperpento, relecturas del cine español de los años 50*, Cátedra, Madrid, 2011

CEBOLLADA, P., *José María Forqué. Un director de cine*, Barcelona, Royal Books, 1993.

COTARELO Y MORI, E., *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Perales y Martínez, 1899

ESPÍN TEMPLADO, P., *El teatro por horas en España, 1870-1910*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños y Fundación Jacinto Guerrero, 1995, p. 37

ESPEJO-SAAVEDRA, R., *Autenticidad y artificio en el costumbrismo español*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2015

GARMENDIA, I., “Un dandy en la taberna”, *Diario de Sevilla*, 2-VIII-2017, http://www.diariodesevilla.es/delibros/dandy-taberna_0_611938842.html (consultada: 10/IX/2017)

GONZÁLEZ TROYANO, A., *El torero héroe literario*, Madrid, Espasa-Calpe (1988)

HUERTA, J., *El nuevo mundo de la risa*, Olañeta, Palma de Mallorca, 1995

HUERTA FLORIANO, M.A., *Los géneros cinematográficos. Usos en el cine español (1944-1999)*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2005

MONTESINOS, J.F., *Costumbrismo y novela: ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia D.L., 1980

ORTIZ, Á., «La comedia española de los años cuarenta: Una producción diferenciada», en: FERNÁNDEZ COLORADO, L, y COUTO CANTERO, P, (coords.), *La herida de las sombras. El cine español en los años cuarenta, Cuadernos de la Academia*, nº 9, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, junio de 2001, pp. 115-125.

RÍOS CARRATALÁ, J. A., *Lo sainetesco en el cine español*, Universidad de Alicante, Alicante, 1997, p. 23

UNAMUNO, M., *En torno al casticismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1968

∅ FUENTES

“Antena 3 arranca el rodaje de su nueva serie, *Cuerpo de élite*”, *El Confidencial*, 22/IX/2017, https://www.vanitatis.elconfidencial.com/television/series-tv/2017-09-22/antena-3-inicia-rodaje-serie-cuerpo-de-elite_1448209/ (consultada: 20/X/2017)

Atresmedia Cine, “‘Villaviciosa de al lado’ supera los 10 millones de euros de recaudación en su octava semana en cines”, http://cine.atresmedia.com/peliculas/villaviciosa-de-al-lado/noticias/villaviciosa-lado-supera-millones-euros-recaudacion-octava-semana-cines_20170127588b26a10cf2d32115fb0467.html (consultada: 20/IX/2017)

AYÉN, X., “Barcelona, la capital de los gafapasta”, *La Vanguardia*, 22/V/2011, <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110522/54159466422/barcelona-capital-de-los-gafapastas.html> (consultada: 10/IX/2017)

CASILDA, A., “El falso documental, un juego entre la verdad y la ficción”, *Cadena Ser*,
http://cadenaser.com/ser/2012/09/01/cultura/1346455030_850215.html (consultada
9/II/2017)

Carmina o revienta, <http://www.carminaorevienta.com/> (consultada: 1/II/2017)

COSTA, J., “Amor y hecho diferencia”, *El País*, 14/III/2014,
https://elpais.com/cultura/2014/03/13/actualidad/1394738075_270755.html (consultada:
10/IX/2017)

CASAU, G., “Villaviciosa de al lado”, *Timeout*, 2/XII/2017,
<https://www.timeout.es/barcelona/es/cine/villaviciosa-de-al-lado>

EiTB, *Las ocho claves de “Ocho apellidos vascos”*,
<https://www.youtube.com/watch?v=25w3edlN-vI> (consultada: 12/VIII/2017)

BELINCHÓN, G., “Ocho apellidos catalanes, el mejor arranque del año”, *El País*,
26/XI/2015,
https://elpais.com/cultura/2015/11/21/actualidad/1448114339_895236.html?rel=mas
(consultada: 8/X/2017)

EFE, “Laurent Baffie, autor de ‘Toc, toc’: “Todos tenemos trastornos compulsivos”, *La Vanguardia*,
10/II/2016,
<http://www.lavanguardia.com/vida/20160210/302056156010/laurent-baffie-autor-de-toc-toc-todos-tenemos-trastornos-compulsivos.html> (consultada: 10/XI/2017)

EFE, “Borja Cobeaga, guionista de *8 apellidos catalanes*: ‘Nos van a machacar’”, *El Mundo*,
21/VII/2015, <http://www.elmundo.es/pais-vasco/2015/07/21/55ae6e51ca474176558b4588.html> (consultada: 22/X/2017)

EFE, “El reparto de *Toc Toc*: “La risa tiene como primera consecuencia la empatía”, 20 minutos,
3/X/2017)
<http://www.20minutos.es/noticia/3151388/0/toc-toc-pelicula-estreno-paco-leon/>
(consultada: 3/X/2017)

EFE, “Miles de afectados de Forum y Afinsa exigen una solución”, *El País*, 7/VI/2016, https://elpais.com/economia/2016/05/07/actualidad/1462633588_665788.html (consultada: 18/VIII/2017)

EFE, “Los jueces intervienen dos sociedades de inversión por un agujero de 3.500 millones”, *El País*, 10/VI/2006, https://elpais.com/diario/2006/05/10/portada/1147212001_850215.html (consultada: 18/VIII/2017)

España en serie, Capítulo 3, Canal +, 2012, https://www.youtube.com/watch?v=bOMp7V_wBeE (consultada: 13/X/2017)
Espinof, “Los ladrones van a la oficina, Nostalgia TV”, <https://www.espinof.com/entretenimiento/los-ladrones-van-a-la-oficina-nostalgia-tv> (consultada: 7/VII/2017)

Europa Press, “Récord de taquilla del cine español en 2014 con el impulso de *Ocho apellidos vascos*”, *Mediaset*, 10/XII/2014, http://www.mediaset.es/telemania/comunicacion/Record-taquilla-cine-espanol-impulso-ocho-apellidos-vascos_0_1905750479.html (consultada: 2/IX/2017)

FERNÁNDEZ PEÑA, E., IBÁÑEZ SERNA, J.L., “Televisión digital y programación: de la televisión de siempre a la televisión de pago y multicanal”, *Ámbitos: Revista Internacional de comunicación*, nº1, 1998, pp. 61-70 <https://issuu.com/ambitoscomunicacion/docs/revista-comunicacion-ambitos-01> (consultada: 6/VIII/2017)

FLOOXER, <http://www.flooxer.com/>

CALVO, J., (@javviercalvo), “Ella es PAQUITA SALAS y es LA REPRESENTANTE. Capítulo 1. Con @braysefe, @nanitita, @javviercalvo. Cámara @soyambrossi. #PaquitaSalas” (post en Instagram), <https://www.instagram.com/p/9eGQ2Fo27L/?hl=es> (consultado: 10/II/2016)

El Blog de cine español, “Las 10 comedias españolas más taquilleras de la historia”, 11/VII/2017, <http://www.elblogdecineespanol.com/?p=23679> (consultada: 3/X/2017)

“Fuga de cerebros”, *El País*, https://elpais.com/tag/fuga_cerebros/a/1 (consultada: 2/VIII/2017)

GALLARDO, V., “Las Supremas de Mósteles: ‘Cantar *Eres un enfermo* nos dejó un sabor agri dulce’”, *El Mundo*, <http://www.elmundo.es/cultura/musica/2017/08/09/595ab11fca47418e658b4575.html> (consultada: 9/X/2017)

GARCÍA-ANDRADE, J.J., “*Carmina o revienta*, ¿nuevo modelo de distribución en el cine español?”, *Audiovisual 451*, <http://www.audiovisual451.com/carmina-o-revienta-nuevo-modelo-de-distribucion-en-el-cine-espanol/>, (consultada 6/II/2017)

GIMFERRER SOLÁ, P., “*Paquita Salas* tendrá una segunda temporada en Netflix”, *La Vanguardia*, 4/X/2017, <http://www.lavanguardia.com/series/20171004/431787141188/paquita-salas-temporada-2-netflix.html> (consultada: 4/X/2017)

GUERRA GÓMEZ, A., “El rostro amable de la represión. Comedia popular y ‘landismo’ como imaginarios en el cine tardofranquista”, *Hispania Nova*, nº10, 2012, <http://hispanianova.rediris.es/10/dossier/10d009.pdf> (consultada: 2/X/2017)

“La burbuja que embriagó a España”, http://economia.elpais.com/economia/2015/10/20/actualidad/1445359564_057964.html (consultada: 5/III/2017)

“La vida inventada de Anna Allen”, *La Vanguardia*, <http://www.lavanguardia.com/series/personajes/20150302/54427820907/anna-allen-mentiras-oscar.html> (consultada: 3/I/2017)

LÁZARO, M., “Quién es en realidad Paquita Salas: 19 datos curiosos sobre la webserie que debuta en Neox”, Huffington Post, http://www.huffingtonpost.es/2016/08/22/curiosidades-paquita-sala_n_11650790.html (consultada 19/XII/2016)

Ley 55/2007, 28 de Diciembre, BOE núm. 312 29/12/2007, Jefatura del Estado, <http://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-22439&p=20150515&tn=1> (consultada: 5/III/2017)

LEÓN, P., *Las diez claves de ‘Carmina y amén’, por Paco León, Fotogramas*, <http://www.fotogramas.es/Cinefilia/Las-10-claves-de-Carmina-y-Amen-por-Paco-Leon> (consultada: 4/II/2017)

MARCOS, N., “Paquita Salas, la serie revelación española no nació en televisión”, *El País*, http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/06/television/1475776949_268272.html (consultada 12/XII/2016)

MORALES, F., “Buscando el norte: 50 años después, la misma historia es otra”, *El País*, 11/02/2016 https://elpais.com/cultura/2016/02/09/television/1455041335_998927.html (consultada 3/X/2017)

Movimiento 15M, “¿Qué propone el Movimiento 15M? El programa político de los indignados”, <http://www.movimiento15m.org/2013/07/que-propone-el-movimiento-15m-el.html> (consultada: 14/III/2017)

NAVARRETE MORENO, L. (coord.), *La emigración de los jóvenes españoles en el contexto de la crisis, Madrid*, Catálogo General de Publicaciones Oficiales, 2014, pp. 47-55

http://www.injuve.es/sites/default/files/2014/17/publicaciones/Emigracion%20jovenes_0.pdf (consultada: 25/IV/2017)

OCAÑA, J., “Realidad nueva, chiste viejo”, *El País*, 1/XII/2016 https://elpais.com/cultura/2016/11/30/actualidad/1480527972_117150.html (consultada: 20/IX/2017)

“Ocho apellidos vascos’ duplica su taquilla en su segundo fin de semana”, *El País*, 24/III/2014.

https://elpais.com/cultura/2014/03/24/actualidad/1395663646_520785.html (consultada: 2/IX/2017)

OCÓN GALILEA, F.J., *La crisis económica española a partir del 2007*, Trabajo de Fin de Grado, Universidad de La Rioja, 2012-2013 (en línea) : http://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE000224.pdf (consultada: 4/IV/2017)

PADRILLA CASTILLO, G., “La sitcom o comedia de situación: orígenes, evolución y nuevas prácticas”, <http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/viewFile/12882/13245> (consultada: 12/VII/2017)

PAZOS, P., “*Ocho apellidos vascos*: radiografía de un fenómeno sociológico”, *ABC*, 4/V/2014, <http://www.abc.es/cultura/cine/20140504/abci-ocho-apellidos-vascos-fenomeno-201405032030.html> (consultada: 20/VIII/2017)

¿Qué es Netflix?, <https://help.netflix.com/es-es/node/412> (consultada 8/II/2016)

QUINTANA PAZ, M., *Alaska, Heidegger y los Pegamoides, en torno a la Movida Madrileña con tono culturalista*, https://www.academia.edu/9966433/Alaska_Heidegger_y_los_Pegamoides._En_torno_a_la_movida_madrile%C3%B1a_de_los_80_con_tono_culturalista (consultada: 3/IX/2017)

RÍOS CARRATALÁ, J.A., *Lo sainetesco en el cine español*, Universidad de Alicante, 1997.

RIVERA, A., “Los colectivos de jóvenes científicos denuncian que el recorte del presupuesto de I+D perjudica a la ciencia y a la sociedad”, *El País*, 21/XI/2009, https://elpais.com/elpais/2009/11/21/actualidad/1258795029_850215.html (consultada: 2/VIII/2017)

RIVERA, D., “¿Qué es *transmedia* y *storytelling*?”, *Medios Sociales*, <http://mediosociales.es/transmedia-y-storytelling/> (consultada 8/II/2017)

RTVE, <http://www.rtve.es/noticias/20140322/paco-leon-se-hace-profesional-su-segunda-pelicula-carmina-amen/902121.shtml> (consultada: 7/II/2017)

RTVE, “*Carmina o revienta*”. *Presentación y coloquio*, (programa de televisión), *Versión Española*, La 2, 22/IV/2014, <http://www.rtve.es/alcacarta/videos/version-espanola/version-espanola-carmina-revienta-presentacion-coloquio/2525068/> (consultada 4/II/2017)

RUIZ GIMÉNEZ, E., “El ‘prime time’ que no llega hasta las 22:50”, *El País*, 3/IX/2017, https://elpais.com/cultura/2017/09/28/television/1506618937_903923.html (consultada: 3/IX/2017)

SÁNCHEZ, V., “Lidia San José ('Paquita Salas')”, *Fórmula TV*, <http://www.formulatv.com/noticias/60648/entrevista-lidia-san-jose-paquita-salas-chistes-carrera/> (consultada 1/I/2017)

SARABIA, B., “La Movida Madrileña quince años después”, *Cuenta y razón*, nº 92, 1995, pp. 66-68, http://www.cuentayrazon.org/revista/pdf/092/Num092_011.pdf (consultada: 3/IX/2017)

“Tomas falsas”, *Paquita Salas*, FLOOXER, <http://www.flooxer.com/video/paquita-salas-tomas-falsas-temporada-1/5834309b986b28b43902ab7e> (consultada 5/I/2015)

UNAMUNO, M., *En torno al casticismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1968

Wikipedia, “Hostal Royal Manzanares”, https://es.wikipedia.org/wiki/Hostal_Royal_Manzanares (consultada: 8/IX/2017)

“La mar está fresquibiris”, *Revista musical española*, <http://revistamusicalespanola.blogspot.com.es/2010/10/spanish-musical-la-mar-esta.html> (consultada: 20/XI/2017)

Wikipedia, “Hipster: subcultura contemporánea”,
[https://es.wikipedia.org/wiki/Hipster_\(subcultura_contempor%C3%A1nea\)#cite_note-haddow-1](https://es.wikipedia.org/wiki/Hipster_(subcultura_contempor%C3%A1nea)#cite_note-haddow-1) (consultada: 10/X/2017)

ZURBANO, J., “Villaviciosa de al lado”, *Cinemanía*, 20/X/2017,
<http://cinemania.elmundo.es//peliculas/villaviciosa-de-al-lado/critica/> (consultada: 20/XI/2017)