

## Comedia popular española. La tragedia del tiempo

Ernesto Pérez Morán (2022)  
Barcelona: Laertes Editorial

Este país nuestro arrastra desde hace años el sambenito de no dar a la comedia el lugar que le corresponde, cuando es sabido lo difícil que es hacer reír y lo fácil que es hacer llorar. El profesor de la Universidad Complutense Ernesto Pérez Morán reivindica en su recién publicado libro el papel desempeñado por el cine cómico y, tal y como manifiesta en la introducción, realiza «un estudio orgánico» que permite, de manera cronológica, analizar la evolución de la comedia popular en España. Lo consigue gracias a la organización que hace de los contenidos, divididos en cinco capítulos —en cada uno de ellos se abordan cinco periodos en los que se reúnen las obras más populares y que comparten constantes formales—, y al andamiaje estructural del que dota a la obra. No es la primera vez que se aproxima Pérez Morán a este género, pues ha trabajado sobre él en varios proyectos, artículos, capítulos de libros y libros en coautoría con Miguel Ángel Huerta Floriano (*El cine de barrio tardofranquista: reflejo de una sociedad*, Biblioteca Nueva, 2012 y *El cine popular del tardofranquismo: análisis filmico*, Los Barruecos, 2012). De ahí que *Comedia popular española. La tragedia del tiempo* amplíe y profundice en cuestiones ya apuntadas en trabajos anteriores.

Una cuestión peliaguda con los géneros es su definición, siempre voluble y sometida a numerosas disquisiciones teóricas que provocan que no se trate de un

criterio estanco, sino que, debido a su desarrollo, evolución y adaptación a diversos contextos, tenga que ser continuamente redefinido. Para establecer el corpus, y precisar qué entiende por «comedia popular» el autor ha recurrido a la triangulación de la clasificación oficial del ICAA, a fuentes como IMBD y a las críticas y reseñas filmicas.

El primer capítulo, «Estereotipos y tópicos en el tardofranquismo (1966-1975)», parte de la dificultad para establecer cuándo empieza y acaba el tardofranquismo, un período con el que no hay unanimidad porque «no hay un único criterio para establecer los años que abarca» (p. 17). Una vez establecido, se analizan las películas realizadas en este período a través de varios ejes temáticos como la familia, el matrimonio, la separación, la infidelidad, la violencia contra la mujer, la representación del macho ibérico —habitualmente encarnado por Manolo Escobar, con el que «se busca la imagen ideal» (p. 33), y por Alfredo Landa, quien representa a «un español medio... normal» (p. 34) y llegó a dar pie, además, a un subgénero dentro de la comedia como fue el «landismo»—, la defensa de lo nacional frente a lo extranjero, el pueblo frente a la ciudad, y, por último, las películas que reflejan el deseo de otra forma de vida: la modernidad. El capítulo se cierra con una relación de imágenes, muy bien contextualizadas, que ilustran lo expuesto por Pérez Morán.

El segundo capítulo, «Tensiones y contradicciones en los cambios de la Transición (1975-1982)», estudia las películas realizadas en el periodo reformista, significativamente menos que las de años anteriores. A tenor de los datos, gustaron menos al público, pues se pasó de los 65 millones de espectadores de pelí-

culas nacionales en 1977 a «tan solo 35 en 1979» (p. 68). En este período conviven películas de características análogas a las realizadas en el tardofranquismo con «otras comedias de mayor calidad» (p. 68). En concreto, Pérez Morán se centra en el estudio de un «grupo de filmes dirigidos por Mariano Ozores y protagonizados por la pareja de cómicos del momento: Andrés Pajares y Fernando Esteso» (p. 69). Merece especial atención el análisis que realiza a una secuencia de la película *Los bingueros* (Mariano Ozores, 1979), que, en su opinión, «condensa prácticamente todos los elementos de estas comedias, en sus herencias y consecuencias, en su puesta en escena y en su diseño narrativo» (p. 96).

«La primera etapa socialista (1982-1996): entre el humor casposo y la comedia (presuntamente moderna)», el tercer capítulo, analiza las películas que se hicieron en esta etapa en la que ya, por fin, no había censura y cineastas como Luis García Berlanga o Carlos Saura tuvieron que compartir espacio filmico con nuevos directores como los que se adscriben a la comedia madrileña, entre los que destacan Fernando Trueba y Pedro Almodóvar. Además de estos, también aparece en el capítulo Emilio Martínez-Lázaro, Fernando Colomo, Manuel Gómez Pereira o Álex de la Iglesia con *El día de la bestia*, «un pastiche genérico y urbano» incluido en lo que el autor denomina «comedias de la nueva época» (p. 128). En este período se produce, como señala Pérez Morán, la creación de subgéneros como la comedia musical, la de atracos, las películas revisionistas o las comedias de época que «traban discursos políticos, más o menos nítidos, apoyados en la causalidad del relato y el retrato simbólico» (p. 131). Resulta muy interesante el apartado que

compara las diferentes categorías de películas adscritas al género y hay espacio para la crítica, como cuando se analiza el tratamiento que se da a las mujeres y al maltrato en películas como *Los caraduros* (Antonio Ozores, 1983).

El cuarto capítulo de los que componen la obra, «Comedias de la era *Torrente* (1996-2011)», se focaliza en un periodo en que «el cine español experimenta un extraordinario auge en lo que a comedias se refiere (...) en cuanto a taquilla» (p. 164) y se analizan 21 películas que se pueden enmarcar en la categoría de «comedias de la nueva época», además de las «relacionadas de una u otra forma con la gran franquicia en lo que va de siglo: la de Santiago Segura» (p. 166). A pesar de que la democracia ya está consolidada, hay cosas que, como advierte el autor, parecen no cambiar respecto a otros anteriores, ya que en la comedia «todas las películas están dirigidas por hombres y no hay una sola mujer como guionista en ninguna de las cintas» (p. 167), pero tampoco son protagonistas de estas. Tampoco está naturalizada la homosexualidad y «casi la mitad de los filmes muestran una ausencia efectiva de personajes homosexuales» (p. 169); ni es frecuente la inclusión de personajes que posean «alguna discapacidad o hándicap», puesto que «la abundancia de tales personajes en algunas películas contrapesa la práctica ausencia en otras» (p. 171) —lo que ocurre también con los personajes extranjeros—. Cierra este epígrafe con un enriquecedor y necesario análisis de la imagen de la mujer en las comedias realizadas en este período para confirmar que «hay cosas que no cambian».

Como no podía ser de otra forma, el libro finaliza con un capítulo, «*Ocho apellidos vascos* y otros éxitos de taquilla

(2011-2020)» y en el que se analiza el éxito, convertido en fenómeno social, que llevó a algunas películas cómicas a concentrar millones de espectadores ante la gran pantalla, diez en el caso de la cinta de Martínez-Lázaro que aparece en el título. Para indagar en este fenómeno se analiza el papel que juegan las televisiones generalistas, el escaso relevo generacional en cuanto a los directores —y, de nuevo, la exigua presencia de mujeres (solo se cita a Maria Ripoll)—, y el auge de los *remakes* de películas extranjeras. Pérez Morán advierte que «la aislada presencia femenina en los puestos de responsabilidad creativa suele conllevar una mirada eminentemente patriarcal» (p. 216) en el que la mujer no es protagonista de las tramas, pero, además de esta invisibilización, suelen desempeñar roles negativos y estereotipados como demuestra el autor en el análisis que hace a las principales comedias rodadas en este periodo (pp. 217-236). Tampoco se ha avanzado con las minorías y con la diversidad que, al igual que las mujeres,

aparecen infrarrepresentadas y estereotipadas en las películas analizadas por Pérez Morán.

El libro es narrado como si fuese una historia en la que un tema lleva a otro tema con un sinfín de ejemplos cinematográficos que ayudan a demostrar la tesis del autor. Se hace, por tanto, amena la lectura a pesar de la complejidad y empaque teórico con la que está sustentada. En todos estos capítulos, el autor manifiesta un profundo dominio del tema, tanto a nivel teórico, como a nivel de visionado, ya que maneja infinidad de películas que ha visto y «leído» de forma muy profunda, pero también sabiendo enlazar los temas claves que muestran cada una de ellas creando un discurso coherente y complejo y demostrando, en definitiva, que la comedia no debe ser un género menor sino que debe ser reconocido académicamente como un modo de hablar de la sociedad que refleja.