



VOCES Y GESTOS: MADRID EN LA COMEDIA CINEMATOGRAFICA DURANTE EL DESARROLLISMO

Voices & Gestures: Comedy in Madrid during Francoism

LUIS DELTELL ESCOLAR, GEMA FERNÁNDEZ-HOYA
Universidad Complutense de Madrid, España

KEYWORDS

Brand
Spanish Cinema
Francoism
Madrid
Acting
Film Actor
Comedy

ABSTRACT

In this research we study the highest grossing Spanish films shot in the capital of Spain during the 1960s. We have selected four films. These plays are comedies. Madrid is important in these films. The corpus is: Atraco a las tres (José María Forqué, 1962); La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966); Un millón en la basura (José María Forqué, 1966-1967) and No desearás al vecino del quinto (Tito Fernández, 1970).

PALABRAS CLAVE

Marca
Cine español
Franquismo
Madrid
Expresión Actoral
Actor
Comedia

RESUMEN

En esta investigación estudiamos los filmes españoles, más taquilleros, rodados en la capital de España durante los años sesenta, sin considerar los largometrajes musicales y las coproducciones internacionales o de terror. Se escogen para ello cuatro películas, todas ellas comedias, que retratan Madrid (y sus afueras), representando un espacio cinematográfico durante el franquismo. Los títulos seleccionados son: Atraco a las tres (José María Forqué, 1962); La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966); Un millón en la basura (José María Forqué, 1966-1967) y No desearás al vecino del quinto (Tito Fernández, 1970).

Recibido: 08/ 07 / 2022

Aceptado: 10/ 09 / 2022

1. Introducción: el cine español durante el período autoritario

En 1955 se publicó un breve poemario titulado *A modo de esperanza*, del entonces desconocido poeta José Ángel Valente (1955). El libro comenzaba con dos sugerentes versos “Cruzo un desierto y su secreta / desolación sin nombre” (1955, p. 13). La fuerza descriptiva de esta frase y el concepto “esperanza”, que figuraba en el título de la colección, hacían inevitable pensar en que ese páramo baldío y desolador, que el autor atravesaba, era la propia España del franquismo, donde solo la poesía y el arte surgían como una vía de supervivencia personal.

No es raro que la imagen del desierto se adueñara del retrato de la cultura española de los cincuenta, los sesenta y el tardofranquismo. Sin embargo, ya en 1976, Julián Marías planteaba una revisión de este concepto de vacío cultural en su artículo “La vegetación del páramo”. En el texto del filósofo madrileño hacía referencia y señalaba la gran cantidad de obras culturales —sobre todo libros y textos filosóficos— que aparecieron, como arbustos esteparios, en mitad de ese supuesto yermo cultural del franquismo.

Igual que se considera a toda la Dictadura como un páramo sin vegetación cultural, también se tiende a creer que los cuarenta años de dictadura franquista fueron monolíticos en una ideología inmutable. Pero, lo cierto, es que la mayoría de los autores consiguen diferenciar diversas etapas ideológicas —a veces difíciles de precisar, pero sencillas de reconocer—. Para Giualiana Di Febo y Santos Juliá (2005) existieron cuatro periodos particulares: el primero, desde el golpe militar hasta el año 1945, donde el estado franquista se comportaba como una organización filofascista; un segundo, desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta el 1957, marcado por el aislamiento, la autarquía y el acercamiento hacia los EEUU y los países de la Europa occidental; un tercer tramo, desde 1957 hasta 1969, caracterizado por el estado autoritario y el cambio social; y, por último, un período final que alcanza hasta 1975 y representa la crisis del régimen y del modelo (Di Febo y Juliá, 2005).

La mezcla de astucia, frialdad y desapasionamiento, la absoluta falta de doctrinarismo permitió a Franco y a su régimen, a base de aguante y de paciencia, nadar en aguas internacionales, hasta que las democracias occidentales, sobre todo Estados Unidos, olvidaron su alianza con el nazismo y los incorporaron a su sistema estratégico. (Di Febo y Juliá, 2005, p. 87)

Comenzando la década de los cincuenta y durante el desarrollismo —lo que sería la etapa autoritaria que define Di Febo y Juliá—, el régimen franquista logró tamizar su discurso filofascista y se transformó en un régimen déspota que logró ciertas mejoras sociales. Una etapa que se podría fijar con exactitud desde el Quinto Gobierno del franquismo —surgido el 25 de febrero de 1957— hasta el Octavo Gobierno del franquismo —con dos fechas importante, el primer nombramiento el 29 de octubre de 1969 y un reajuste ministerial el 13 de abril de 1970. Es en esta franja temporal es donde se centra nuestra investigación, que precisamente estudia las películas producidas desde 1957 hasta el 1970.

En estos años el viraje del régimen es enorme, pasando de una sociedad aislada al aperturismo hacia los países occidentales y los Estados Unidos. Di Febo y Juliá resumen así:

A partir de 1957, los tecnócratas del Opus Dei en el Gobierno proceden a reformar la Administración y ponen en marcha planes de estabilización y liberación económica. Paralelamente concluye el proceso de institucionalización del régimen y Juan Carlos es designado como sucesor de Franco a título de rey. (Di Febo y Juliá, 2005, p. 118)

La tranquilidad y la bonanza económica de este período se celebra con los “25 de años de la Victoria”. No obstante, las luchas dentro del Gobierno son constantes y el escándalo de Matesa, surgido en julio de 1969, lleva a un enfrentamiento abierto entre los dirigentes más cercanos a los posicionamientos tradicionales —entre ellos, el ministro Fraga Iribarne— y los ministros del Opus Dei. Para acallar las críticas internas, Franco renueva completamente su plantel de dirigentes. Aún así, la Dictadura mantuvo un principio invariable: el Jefe del Estado debía ser reconocido como la máxima autoridad transformando el sistema ideológico en una dictadura personalista:

A medida que transcurrían los años del desarrollismo era obvio que las prioridades de la dictadura eran la preservación del orden público, el progreso y, ante todo, el mantenimiento del prestigio del dictador. Por esa razón, cuando la salud de Franco empezó a resentirse a comienzos de los años setenta, tanto las autoridades como los españoles de a pie tuvieron que plantearse, en su mayoría de forma aprensiva, la cuestión de cómo esto afectaría al futuro del régimen. El problema era insoluble, ya que la política oficial tenía como pilar fundamental al Caudillo. (Cazorla, 2016, p. 330)

Es en esta compleja y fluctuante coyuntura se enmarca el cine español. Una industria cinematográfica que lidiaba con la escasez de medios, la censura oficial y los vaivenes ideológicos de las diferentes etapas gubernamentales. Como explicó el crítico y el profesor español Antonio Lara: “Hacer una película en España es, frecuentemente, tan duro como luchar en un campo de batalla y, a veces, aún más” (1985, p. 92). No obstante, el cine nacional sí logró florecer pese a las adversas circunstancias que lo rodearon. Ciertamente, la filmografía ibérica de los años cincuenta y sesenta difícilmente puede considerarse un páramo baldío. Los trabajos de Carlos F. Heredero

(1993), Domènec Font (1976) o Emilio C. García Fernández (1985) analizan la riqueza y versatilidad del cine de estos periodos. Aunque la filmografía española no alcanzó un desarrollo industrial pleno, similar al de otros países europeos (Francia, Italia o Reino Unido), sí existió una cierta e importante vegetación en el páramo cultural español del momento. Algo que resulta evidente ante el abultado listado de cineastas de primera línea: Luis García Berlanga, José Antonio Nieves Conde, Juan Antonio Bardem, Carlos Saura, o Margarita Alexandre, entre otros.

No en balde, cuando los miembros de la Asociación Española de Historiadores de Cine (AEHC) promovieron una antología razonada a partir de los mejores filmes, para celebrar el centenario del cine español, seleccionaron 305 títulos, de los cuales 126 pertenecen a la década de los cincuenta y sesenta. Así, el equipo de investigadores, encabezados por Julio Pérez Perucha (1997), escogió el mayor número de cintas en torno al denominado “período autoritario y de cambio social” (Di Febo y Santos Juliá, 2005, p. 87).

La mayoría de estas películas seleccionadas en el corpus del AEHC se inscriben en el llamado cine de la disidencia (Herederó, 1993) y ofrecen una estética realista. Entre ellas destacan *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961) o *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), obras maestras internacionalmente reconocidas. Otro grupo importante de cintas pueden enmarcarse en el llamado cine de propaganda, producciones cercanas al régimen —algunas de ellas dirigidas por directores como Rafael Gil—, o que ensalzaban abiertamente alguno de sus valores impuestos por la Dictadura, y muy especialmente la defensa del catolicismo. Sin duda las películas religiosas —o “películas de curas”— comprenden el bloque mayoritario. En menor proporción aparecen obras interesantes como *El cebo* (Ladislao Vajda, 1958), *Las legiones de Cleopatra* (*Le legione di Cleopatra*, Vittorio Cottafavi, 1959), *Los dinamiteros* (*L'ultimo riffs*, Juan -García- Atienza, 1962) o *Campanadas a media noche* (Orson Welles, 1965). Entre estos títulos de referencia resulta obligado añadir aquellos dirigidos, o codirigidos, por Marco Ferreri: *El pisito* (Marco Ferreri, 1958), *Los chicos* (Marco Ferreri, 1959) y *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960). La trilogía del director italiano, rodada íntegramente en Madrid, compone un retrato mordaz y humorístico que refleja con lucidez los miedos, preocupaciones y sueños de la sociedad española.

Curiosamente, desde 1960 hasta el final del franquismo, la investigación solo escoge cuatro películas catalogadas como comedias populares, no consideramos en este estudio las coproducciones como los largometrajes del citado Ferreri o *L'ultimo riffs* (Caldevilla Domínguez, 2009). Por ello, la recopilación de la AEHC únicamente reconoce cuatro comedias de capital y equipo españolas, pese a tratarse del género más producido y el más taquillero, junto con el musical. Las cuatro obras son: *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962), *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1965), *Un millón en la basura* (José María Forqué, 1966-1967), y *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970).

Este cuarteto fílmico ha sido analizado y comentado de forma individual, aunque *Un millón en la basura* (José María Forqué, 1966-1967) no cuenta con un examen tan detallado como el resto títulos. Los trabajos de Ernesto Pérez Morán y Miguel Ángel Huerta Floriano (2013, 2014 y 2018) son esenciales para comprender la relevancia de la comedia y su importancia con relación al momento histórico. Estos autores reflexionan con acierto sobre algunas de estas películas, tratadas como apolíticas por la censura, por la crítica y por el público son, en realidad, documentos de gran valor, más allá del análisis audiovisual, pues representan con fidelidad la España del momento y la política franquista. Tomamos de estos autores y de Recio, está interesante cita del periodista Francisco Umbral:

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

Aún siendo consideradas documentos fundamentales como retrato social e histórico, el prejuicio generalizado que afecta a las comedias frente a otros géneros cinematográficos no contribuye a su justa valoración académica. En esta línea resulta esclarecedora la tesis doctoral de Olga García-Defez (2018b) sobre la figura de Paco Martínez Soria, absoluto protagonista de una de las películas que nos ocupa. Este estudio nos revela como la elaboración de *La ciudad no es para mí*, desde su adaptación teatral hasta su consolidación como largometraje de éxito popular, supuso un proceso largo y complejo. García-Defez clarifica un tema, en apariencia menor; Fernando Lázaro Carreter, que posteriormente devendría en el Presidente de la Real Academia de la Lengua Española, fue el autor —bajo pseudónimo— de la obra teatral germinal. El miedo que sentía el escritor a verse afectado por el desprestigio social y cultural de haber escrito un producto “cómic” le llevó a intentar ocultar la autoría durante gran parte de su vida. Queda, por tanto, patente, no solo la falta de reconocimiento de la comedia en el cine español, sino el obstáculo que podía suponer para prosperar en el mundo cultural de la época. Como indica el profesor Emilio C. García Fernández (2017), en su libro sobre el concepto de marca cine español, uno de los primeros obstáculos que debe salvarse al estudiar la cinematografía nacional es el menosprecio hacia una industria infravalorada por muchos de los agentes: público, parte de los investigadores e, incluso, un sector de cineastas.

2. Estado de la cuestión: Madrid, retrato de una ciudad en el desarrollismo

El inicio del siglo XXI trae consigo una serie de estudios sobre la imagen de Madrid en el cine español, abordando aspectos históricos y globales (Deltell, 2006; Aubert, 2013; y Grijalba de la Calle, 2016), o rasgos puntuales de directores que utilizaron la capital como plató de rodaje (Bloch-Robin, 2013; y Camera, 2019). El espacio urbano y su retrato en las películas y en el audiovisual se ha transformado en un tema recurrente de los estudios fílmicos, pero también del desarrollo del turismo, las cuestiones de marca y, por supuesto, de la investigación sobre geografía (Gamir Orueta y Manuel Valdés, 2007).

En el caso del cine español, el espacio cinematográfico más retratado durante todo el franquismo será Madrid. Una elección que puede tener una interpretación política nada desdeñable, al tratarse de la capital del Estado, aunque muchos cineastas han justificado esta elección para filmar en dicha ciudad como una consecuencia directa de la precariedad de la industria. La ausencia de grandes presupuestos en las producciones obligaba económicamente a rodar en Madrid —y sus cercanías— pues era mucho más barato y rentable que filmar en cualquier otro lugar de España.

No obstante, estas carencias materiales o económicas no evitaron que se trataran asuntos complejos o polémicos sobre el espacio madrileño. Sin duda, uno de los temas centrales de finales de los cincuenta y inicios de los sesenta era la falta de vivienda y la implantación de planes urbanísticos en todo el territorio (Mendo Muñoz, 2019). Según Ramón Tamames (1960) desde los años cincuenta el problema de la vivienda era el principal escollo para el crecimiento industrial en España. El cine español logró tratar esta problemática desde los años cincuenta, sirvan de ejemplo: *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1951) o *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957) Argumentos que en gran medida pudieron llegar a las salas por el enfoque cómico de los filmes que permitía esquivar los juicios censores con mayor suerte. El prejuicio, que recaía sobre la intrascendencia del género, benefició a las producciones humorísticas que abordan la ausencia de vivienda a su paso por el órgano censor —aunque el caso de *El inquilino* tuviera un difícilísimo proceso administrativo, causado no tanto por la censura oficial sino por políticos concretos del gobierno franquista—.

Otro de los elementos claves, y que se verá en parte recogido en estos largometrajes, es la emigración masiva del campo y otras regiones de España a las grandes ciudades. No es un dato menor que los tres directores del corpus de nuestro estudio, aunque afincados en Madrid, proviniesen de otras provincias o pueblos del estado: José María Forqué nació en Zaragoza, Pedro Lazaga en Valls (Tarragona) y Ramón Fernández en San Esteban de Pravia, (Asturias).

Como hemos afirmado, las películas que nos ocupan han sido analizadas con acierto previamente, sin embargo, es poco frecuente asociar juntos los tres aspectos que en la presente investigación proponemos: Madrid, comedia y el período autoritario del franquismo. Además, los cuatro largometrajes: *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962), *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1965), *Un millón en la basura* ((José María Forqué, 1966-1967) y *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970) tienen un aspecto en común muy significativo —y escasamente analizado en todas ellas la capital de España toma un papel fundamental en la narración general y la trama central. Incluso, la cinta dirigida por Pedro Lazaga utiliza en su título el término “ciudad” entendiéndose que Madrid es considerada la urbe por excelencia.

Así pues, los largometrajes propuestos, debido a sus características anteriormente descritas, sirven no solo como materiales de estudio para el análisis del papel de la comedia en el fortalecimiento y afianzamiento de las diversas tendencias por las que transitó el régimen militar, sino también como documentos audiovisuales, estampas del desarrollismo que imbuyó a Madrid hasta retratarla como un lugar moderno y acelerado.

2.1. Corpus, metodología y preguntas de investigación

Como hemos expuesto en la introducción para elaborar esta investigación se han escogido como corpus de trabajo las 305 películas seleccionadas por la Asociación Española de Historiadores de Cine (AEHC) para la elaboración de su antología crítica. Esta selección fue realizada por los miembros de la citada agrupación científica, bajo la dirección del teórico Julio Pérez Perucha (1997).

Entre las películas escogidas, se acota el presente estudio a aquellas que cumplen los siguientes criterios:

- a) Se adecuan al denominado “período autoritario” (Di Febo y Juliá, 2005)
- b) Encajan sin aristas en la definición de comedia, sin fusión con otros géneros temáticos.
- c) Cuentan con una producción principal española —o las inversiones extranjeras eran residuales en el montante total de los filmes—.

Se establecen, por tanto, como cintas para su análisis, las ya citadas: *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962), *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1965), *Un millón en la basura* (José María Forqué, 1966-1967) y *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970). Además, estas obras revelan la característica que se torna como elemento principal: están rodadas en Madrid. De lo que se derivan algunas preguntas de investigación formuladas como hipótesis de trabajo: ¿Tenía la ciudad un papel relevante en la trama de las comedias populares?, ¿existía una intención estética en el retrato de la ciudad en dichas cintas?, y ¿hasta qué punto las películas reflejaban el panorama cultural y político de la España de ese momento?

Para dar respuesta a las cuestiones expuestas se desarrolla una investigación histórica y un análisis narrativo de los cuatro filmes. En una primera fase se aborda su estudio histórico, una propuesta similar a la acordada por los miembros de la Asociación Española de Historiadores de Cine; y posteriormente se observa y reflexiona sobre la importancia de la ciudad de Madrid, siguiendo el método análisis planteado por Deltell (2006).

Como apoyo externo para la geolocalización de las escenas de las películas se usan los programas informáticos Nomecalles, nomenclátor oficial de la Comunidad de Madrid y la plataforma del proyecto Ficmatur de visionado de fotogramas de películas, avalado por las Universidad Carlos III de Madrid, Universidad Complutense de Madrid y la Universidad Autónoma de Madrid.

3. *Atraco a las tres* (J. M. Forqué, 1962) y *Un millón en la basura* (J. M. Forqué, 1966-1967)

Comenzamos el análisis con dos filmes dirigidos por José María Forqué y que fueron seleccionados por los miembros de la AEHC: *Atraco a las tres* y *Un millón en la basura*. Ambas comedias comparten elementos interesantes, pero con estrategias narrativas y estéticas muy diferentes. La primera, rodada en 1962, se enmarca en el subgénero de parodias de robos de atracos (Fernández-Hoya, 2016). En el mismo año se exhibió en las salas españolas la coproducción hispano-italiana *Los dinamiteros*, titulada internacionalmente como *L'ultimo rififi*, de Juan García Atienza con elementos similares, pero en esta ocasión atendiendo al asalto —y voladura— de una aseguradora. *Atraco a las tres* narra el modo en que un grupo de empleados de una oficina bancaria madrileña se organizan para intentar robar en su propia sucursal sin demasiado éxito. Los rasgos paródicos están presentes en la construcción de los personajes, magistralmente interpretados por un elenco estelar: José Luis López Vázquez, Manuel Alexandre, Gracita Morales, José Orjas, Cassen, Katia Loritz, Agustín González, Rafaela Aparicio y, un jovencísimo, Alfredo Landa. La película ideada al abrigo del éxito del cine policiaco de los años cincuenta (Medina, 2000) con malvados delincuentes extranjeros o, en muchos casos, comunistas, propone un giro conceptual. El humor tiñe la totalidad del filme y en esta ocasión los ladrones son humildes trabajadores de clase media o baja, que sueñan con mejorar sus vidas, lo que parece justificar su propósito. La cinta desvela la precaria situación en la que vive la clase media española, convirtiendo la parodia en una herramienta recurrente y valiosa para el cine disidente durante todo el franquismo (Nieto-Ferrando, 2020).

Mientras, *Un millón en la basura* es una comedia humana, o parafraseando al propio Forqué, una comedia dramática donde el humor es mucho más residual (Cebollada, 1993). El elemento sainetesco se refuerza en esta película que narra como un matrimonio acosado por las deudas, a pesar de que el protagonista tenga un trabajo estable, intenta sobreponerse diariamente a la realidad. Un golpe de suerte lleva al esposo a encontrar en la basura un maletín con un millón de pesetas, pero los valores morales de la pareja —sobre todo de la esposa— les obligan a devolverlo, pese a sus dificultades económicas, obteniendo finalmente una recompensa por su honesta acción. Los personajes del sainete que había poblado el cine español de los cincuenta y las películas críticas del cine de la disidencia patria durante la misma década (Ríos Carratalá, 1997) se transforman ahora en personas pobres, incapaces de pagar las letras, la hipoteca y los gastos mínimos de la vida. El humor propio del sainete ha tornado en un melodrama. José Luis López Vázquez y Julia Gutiérrez Caba, pareja protagónica, se miden interpretativamente construyendo personajes memorables.

La figura de López Vázquez es fundamental en ambos títulos. El actor había protagonizado algunos de los filmes críticos más importantes de los años cincuenta, sirva de ejemplo el ya mencionado *El pisito*. Aunque ahora, sus personajes han perdido casticismo para ganar humanidad. El actor consigue manejar un abanico de claves interpretativas que van desde la parodia al naturalismo, aportando una personalidad singular.

En las dos películas de Forqué, Madrid es un elemento clave: proporciona el espacio de la acción y se torna en un aspecto básico para la trama por las constantes apelaciones al lugar. No es casual que la oficina bancaria de los aficionados atracadores este situada en un barrio humilde como Usera en los años sesenta, ni tampoco que el director se esfuerce en mostrar el extrarradio donde viven los protagonistas de *Un millón en la basura*. La capital española es el espacio del sainete y, al mismo tiempo, el contexto de una nueva clase social, humilde, que convive con el llamado desarrollismo.

Desde los primeros investigadores que se acercaron a estos filmes parece evidente el paso del cineasta Forqué desde lo sainetesco más castizo hacia la comedia melodramática propia de Frank Capra (Cebollada, 1993, p. 100).

4. *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1965)

En el estudio de Santos Zunzunegui (1997) dedicado a la película de Pedro Lazaga explica como en ella operan dos estructuras distintas: Una presentación a modo de cortometraje y después la propia narración que repite el esquema de la obra teatral homónima escrita por Lázaro Carreter. Para Zunzunegui el prólogo inicial que muestra un Madrid frenético resulta una pieza brillante donde “se oyen las voces de los más audaces experimentos” (1997, p. 596). Por otra parte, el resto de la película narra la aventura del tío Agustín —interpretado por Paco Martínez

Soria— con un planteamiento sencillo dirigido al lucimiento del actor protagonista. Un éxito que permitirá al tándem Lazaga-Martínez Soria rodar “hasta diez filmes en doce años” (Zununegui, 1997, p. 595).

La ciudad no es para mí gira en torno al personaje principal sobre el que se articula toda la historia. Paco Martínez Soria da vida a Agustín con una actuación algo teatral, pero que encaja a la perfección con el prototipo de hombre de campo que llega a la gran urbe. Ciertamente algunos de los momentos de la propuesta cinematográfica son de interés. Sirvan de ejemplos, la confusión que le lleva hasta el aeropuerto, o la forma en que el bonachón Agustín trata a los timadores que le quieren estafar con el truco de la estampita —un claro auto-homenaje de Pedro Lazaga a su filme *Los tramposos* (1959)—. No obstante, los chistes utilizados conllevan una burla algo exagerada —casi zafia por momentos— como cuando se plantea el desconocimiento del protagonista sobre el modo en que funcionan los semáforos. Como vimos, el personaje se ajusta al estereotipo de “el paleta”, tan menospreciado en la capital.

Un dato de interés, según la información disponible actualmente, es que la población de Madrid desde el siglo XVI y hasta la década de los sesenta tenía un gran número de no nacidos en la ciudad. Es decir, casi la mayoría de los residentes de la capital de España era emigrantes, personas venidas del campo o de otras urbes, como el personaje de Agustín. Así, se calcula que casi la mitad de la población madrileña no había nacido en la ciudad en la década de los sesenta. Es decir, Agustín no era un extraño e insólito personaje, sino casi un ejemplo icónico de los “madrileños de adopción”. Aunque todo el filme —que repite el esquema de la obra de teatro de Lázaro Carreter— nos enfatiza la extrañeza de Agustín ante la ciudad, y la de los ciudadanos frente a este campesino, lo cierto es casi la mitad de los madrileños eran como el propio Agustín. Por ello, no es extraño que el mismo actor pudiese interpretar en *¿Qué hacemos con los hijos?* (1967), el siguiente filme rodado con Pedro Lazaga, a un madrileño de pura cepa, pues ser madrileño y castizo no venía identificado con el lugar de origen sino con una aptitud.

Resulta muy interesante comparar la película de Pedro Lazaga con *Surcos* de José Antonio Nieves Conde (1951), que también versa sobre la emigración del campo a la ciudad. En el largometraje de José Antonio Nieves Conde toda una familia viaja del campo castellano a la urbe. Allí intentan organizar su vida, pero fracasan y deben regresar al pueblo enfrentándose a la pérdida de un hijo y al escarnio público. En *La ciudad no es para mí*, aunque no aparece relatado, lo cierto es que también “toda” la familia viaja a Madrid. Primero lo han hecho el hijo y la nuera, él ha triunfado como médico y ella ha caído en las tentaciones de la vida disoluta. Cuando Agustín llega del campo, su hijo y su nuera parecen dos madrileños auténticos y modernos —que coleccionan cuadros de Picasso—. Al igual que en *Surcos* la llegada a la ciudad se hace con aves vivas, con productos del campo y evidenciando que se viene del campo. La diferencia en el género, pese a tratar la misma temática, hace que en largometraje de Nieves Conde no se reflejen alardes de una urbe moderna, sino más bien un retrato pobre y autárquico, mientras que en el filme de Pedro Lazaga (casi quince años después) la ciudad ya es moderna y hasta rica.

El final de la cinta de Pedro Lazaga, de igual manera que *Surcos*, se opta por abandonar Madrid. En *La ciudad no es para mí* el regreso al pueblo se produce tras el triunfo del protagonista, pero en el drama de José Antonio Nieves Conde la familia se ha arruinado moral y económicamente y su retiro al pueblo es el símbolo del fracaso. En las dos producciones se materializa algo insólito —por irreal—, aunque la emigración a las ciudades era masiva, la visión más conservadora del franquismo parecía seguir manteniendo la necesidad de la pureza del pueblo. Sergio del Molino sostiene que uno de los grados causantes de la llamada España vaciada es precisamente este doble discurso del régimen: aunque se ensalzaba el campo y la vida rural se operó de todos los modos para su abandono (Molino, 2016). La emigración máxima de los años cincuenta y sesenta del campo a las ciudades —y al extranjero— resultaba necesaria para la económica de la Dictadura.

Un último dato interesante del filme de Lazaga es la construcción de los personajes femeninos del mismo. Aunque son secundarios —frente al personaje central— tienen un curioso perfil. La investigadora Olga García-Defez (2018a) sostiene que las mujeres representan los tópicos habituales del género, al tiempo que recogen:

una categorización, como problemas de algunas actuaciones que esa misma modernidad generaba y que se centran en la posibilidad de una ruptura del concepto construido de feminidad, en una pérdida del control sobre el cuerpo «dócil» femenino y en un debilitamiento del sistema patriarcal como base de la estructura familiar. (2018a, p. 216)

Sin duda la nieta del protagonista como icono de una nueva sociedad representa ese Madrid futuro que está surgiendo en los años del desarrollismo económico.

5. No desearás al vecino del quinto (Ramón Fernández, 1970)

En la conversión de Madrid en un lugar moderno —y supuestamente libre— el filme de *No desearás al vecino del quinto* es clave. La trama apela directamente a este pretendido papel liberador de la ciudad. La historia nos narra como en una capital de provincias, Toledo, un ginecólogo fracasa por la incompreensión de los familiares de sus pacientes que impiden a las mujeres acudir a un médico tan joven y guapo. Frente a esta situación, su vecino un afeminado modista (interpretado por Alfredo Landa) logra un inmenso éxito, ya que sus clientas —y los familiares de estas— están tranquilos ante las atenciones de este hombre, supuestamente homosexual. La

trama se desata cuando ambos protagonistas se encuentran en Madrid y el joven médico descubre que su vecino finge su homosexualidad para captar clientas. Solo en esta urbe puede mostrarse como realmente es, un donjuán heterosexual muy promiscuo.

El filme es profundamente complejo respecto al tratamiento que se plantea sobre las distintas tendencias sexuales masculinas. Ramón Fernández retrata una sociedad donde los homosexuales son burlados, menospreciados y considerados “invertidos”. Alberto Mira (2006) explica como “aquí, las formas exageradas producían una carcajada que desviaba la atención de la homosexualidad como problema y, especialmente, lo situaba más allá de la experiencia cotidiana que pudiera afectar al ciudadano normal” (2006, p. 84).

El mismo el retrato de la heterosexualidad masculina no es mucho más positivo. En este caso no existe la burla, pero cuando los personajes logran expresarse en libertad se vuelven promiscuos, engreídos y, al mismo tiempo, rijosos e infieles. El debate sobre la representación sexual este filme es complejo y ha sido abordado con profusión por otros estudios. Así Alfeo Álvarez escribe: “Esta película, gran éxito de público y crítica, es un buen ejemplo de la percepción histrionista que un determinado sector de la sociedad venía teniendo históricamente de la realidad homosexual (1997, p. 50). Por ello, esta comedia, en apariencia amable, resulta durísima en su lectura de los modelos masculinos —sea cual sea su condición sexual— del filme.

No más halagador es el retrato de las mujeres del filme, que quedan segmentadas en dos únicos bloques: pueblerinas, aburridas y cotillas, o lascivas alocadas. Para algunos investigadores, el tono paródico de la película parece suavizar este retrato machista y homófono.

¿Un film de argumento reaccionario? No exactamente. Es verdad que, en términos narrativos y formales, No desearás parte de modo significativo del típico esquema del patán o «paleta» que, obsesionado con el sexo, nunca logra «comerse una rosca». Pero, aparte de centrarse en las fantasías heterosexuales de hombres y mujeres, el film también explora otras identidades sexuales masculinas, y, aunque ridiculizadas y parodiadas, éstas se mantienen visibles, relativamente bien tratadas y dibujadas con simpatía, si bien es cierto que basadas en representaciones teatrales claramente anacrónicas. La película tampoco se ajusta al arquetípico patrón de la clásica narración cómica, el relativo a hombres dominantes y mujeres sumisas, y, a través del juego de roles, crea espacios para explorar las fantasías sexuales y la inestabilidad de las identidades sexuales. (Jordan, 2004, p. 295)

Para la investigación que nos ocupa resulta interesante la dicotomía que se presenta entre Toledo, como ciudad de provincia, y Madrid, como gran urbe moderna y libre. En este punto el largometraje también es ambiguo. Aunque el modista solo puede ser fiel a sí mismo en la capital, el retrato que se hace de Madrid es sorprendente: una ciudad llena de extranjeros —especialmente mujeres— y de una población autóctona dada a la lujuria. Si en los filmes anteriores percibíamos ciertas características que entroncan con el sainete popular —sobre todo en las obras de Forqué— y una débil brisa de desarrollismo en *La ciudad no es para mí*; ahora esa débil brisa de modernidad se ha convertido en un vendaval de extrovertidas conductas sexuales y modos de vida alocados. Madrid se transforma en una ciudad donde parece posible, a pesar de la Dictadura militar, ser “diferente”— utilizamos este adjetivo intencionalmente como homenaje a ese primer filme que durante el franquismo intento visualizar la homosexualidad sin mofa: *Diferente* (Luis María Delgado, 1961)—.

Al igual que *La ciudad no es para mí*, *No desearás al vecino del quinto* abrió la puerta a las producciones cinematográficas centradas en Alfredo Landa. El *landismo* o la comedia sexy, que durante los años sesenta triunfaría entre el público español, repetía muchos de los temas propuestos en este filme y sería una vía de “escapismo” del cine popular español (Guerra Gómez, 2012). Este tipo de cintas han quedado obsoletas en cuanto a su contenido, pero sin embargo fueron una apuesta cinematográfica continuada en una sociedad que vislumbraba el final de una Dictadura.

6. Discusión y conclusiones

Tras el estudio se concluye que la representación de Madrid en las comedias estudiadas presenta una suerte de cartografía imaginaria o reflejo irreal de la ciudad, donde la capital de España surge como una urbe moderna, libre e industrial que se transforma en el lugar insigne del llamado desarrollismo español, propio del período autoritario. Madrid, según estas comedias, es a la par un lugar de modernidad y de encuentro.

Las cuatro películas tienen una importante carga actuarial. En dos de ellas el protagonismo masculino es mayúsculo. Así, en *En la ciudad no es para mí*, Paco Martínez Soria dirige la narración, el personaje que interpreta representa en sí mismo la trama. En *No desearás al vecino del quinto* el papel de Alfredo Landa, a priori secundario, se transforma en el más complejo del filme, el más rico e interesante. Aunque su retrato se plantee como una mofa, lo cierto es que logran mostrar las contradicciones de una época. Solo en la primera de ellas, *Atraco a los tres*, se plantea una estructura más coral, aunque el personaje, interpretado por José Luis López Vázquez, es impulsor y motor del desarrollo del relato.

En este sentido los cuatro tipos “madrileños” expuestos en cada título representan tres paradigmas claros de la cinematografía española. En primer lugar, los papeles interpretados por López Vázquez en los dos filmes de

Forqué encajan con el modelo representado por el mismo actor en otras películas de finales de los cincuenta y principios de los sesenta —*El pisito* (1959) o *Plácido* (1961)— o por otros actores en ese período —Fernando Fernán Gómez en *El inquilino* (1958)— un personaje deudor del sainete. El español medio superado por las dificultades presentes incapaz de formar una familia o de consolidarla por las situaciones económicas, la falta de vivienda o la carestía de la vida. El segundo de los tipos es en apariencia el menos madrileño, el protagonista de *La ciudad no es para mí*. Paco Martínez Soria representa a la mayoría de los ciudadanos que habitan en la capital, pero no han nacido en Madrid —aunque en este caso no lo hacía por cuestiones económicas sino familiares/afectivas—. Su retrato es el más extraño, pues supone una burla de esa inmigración masiva del campo a la ciudad. Por último, la interpretación de Alfredo Landa tendrá una repercusión importante, generando un modelo propio en el cine, el “landismo”, basado en la construcción de unos “madrileños” frívolos, seductores y obsesionados por las mujeres extranjeras a las que persiguen sin descanso, ya sea en las calles urbanas o en las zonas costeras.

Un dato en apariencia menor es que los tres directores son oriundos de lugares distintos de Madrid. Al igual que los protagonistas de *La ciudad no es para mí* o *No desearás al vecino del quinto* estos cineastas reflejan a los nuevos madrileños aquellos que acuden a la capital de España para estudiar, trabajar o para empezar una nueva vida. Madrid parece configurarse no solo por los nacidos en la ciudad sino por todos aquellos que la habitan. Estas películas muestran la capital de España como una urbe supuestamente moderna y dura, pero hospitalaria. Características que sirven como referentes para la creación de un espacio fílmico durante el llamado período autoritario y continuarán siéndolo a lo largo del tardofranquismo y en los primeros años de la Transición.

Por último, tres de los largometrajes analizados lograron ser éxitos comerciales de su época y se han seguido manteniendo como iconos del llamado “cine de barrio”. Si bien sirven para explicar una época determinada del franquismo, lo cierto es que han logrado perdurar en el imaginario colectivo de la sociedad española. Su éxito en las posteriores retransmisiones televisivas es, aún hoy, grande.

Comenzábamos este artículo con las citas del poema de Valente (1955), aquel caminante que cruzaba un desierto, y con la idea de vegetación del páramo cultural que exponía Marías (1976). En cierto modo las comedias aquí analizadas forman parte de esos arbustos culturales y esteparios que surgieron durante los años del autoritarismo y el desarrollismo del franquismo. Algunas con más acierto, otras de forma más torpe y hasta zafia, intentaron facilitar con humor a sus compatriotas el tránsito por los años difíciles de la dictadura militar. Hoy en sus imágenes descubrimos qué representaba para los españoles de entonces la ciudad de Madrid.

Referencias

- Alfeo Álvarez, J. C. (1997). *La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española*. [Doctoral Thesis]. Universidad Complutense de Madrid
- Aubert, J. P. (2013). *Madrid à l'écran (1939-2000)*. CNED Espagnol.
- Caldevilla Domínguez, D. (2009). Neorrealismo Italiano. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación de Sevilla*, 4, 23-35. <https://biblus.us.es/fama2/com/frame/frame4/estudios/1.4.pdf>
- Cazorla, A. (2016). *Miedo y progreso*. Comercial Grupo ANAYA, SA.
- Cebollada, P. (1993). *José María Forqué. Un director de cine*. Royal Books.
- Di Febo, G. & Juliá, S. (2005). *El franquismo*. Paidós.
- Deltell Escolar, L. (2006). *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*. Ayuntamiento de Madrid. Área de Gobierno de las Artes. Fundación Caja Madrid.
- Fernández Hoya, A. (2016). *Estafas y timos en las comedias del cine español (1959-1968)*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/42126/>
- Font, D. (1976). *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Editorial Avance.
- Gamir Orueta, A. y Manuel Valdés, C. (2007). Cine Y Geografía: Espacio geográfico, Paisaje Y Territorio En Las Producciones cinematográficas. *Boletín De La Asociación De Geógrafos Españoles*, n.º 45 (1). Madrid, Spain. <https://bage.age-geografia.es/ojs/index.php/bage/article/view/643>
- García-Defez, O. (2018a). Modernidad y figuras femeninas en *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 205-220. <https://onx.la/d4528>
- García-Defez, O. (2018b). *La comedia popular cinematográfica española: la reacción a la modernidad en el ciclo de Paco Martínez Soria (1965-1975)*. [Doctoral Thesis]. Universitat de València.
- García Fernández, Emilio C. (1985). *Historia ilustrada del cine español*. Planeta.
- García Fernández, Emilio C. (2017). *Marca e identidad del cine español. Proyección nacional e internacional entre 1980 y 2014*. Fragua.
- Guerra Gómez, A. (2012). El rostro amable de la represión. Comedia popular y landismo como imaginarios en el cine tardofranquista. *Revista de Historia Contemporánea*, 10, 31. <http://hispanianova.rediris.es>
- Grijalba de la Calle, N. (2016). *La imagen de Madrid en el cine español*. [Doctoral Thesis]. Universidad Complutense de Madrid.
- Herederó, C. F. (1993). *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Ediciones Documentos 5. Filmoteca Generalitat Valenciana.
- Herederó, C. F. (1996). *La pesadilla roja del general Franco: el discurso anticomunista en el cine español de la dictadura*. Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.
- Huerta Floriano, M.A. y Pérez Morán, E. (2013). La imagen de la España tardofranquista en las películas de Manolo Escobar. *Revista Latina de Comunicación Social*, 68. 189-216. https://www.revistalatinacs.org/068/paper/974_UPSA/RLCS_paper974.pdf
- Huerta-Floriano, M. Á., & Pérez-Morán, E. (2012). La creación de discurso ideológico en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): el 'ciclo Paco Martínez Soria'. *Communication & Society*, 25(1), 289-312. <https://revistas.unav.edu/index.php/communication-and-society>
- Jordan, B. (2004). La comedia sexual española de principios de los setenta y el film reaccionario. *Res publica*. 13-14, 2004, pp. 287-296.
- Lara, A. (1985). Canciones para después de una guerra. *Revista de Occidente*, (53), 20-92.
- Marías, J. (1976). La vegetación del páramo. *La vanguardia*. 19, noviembre.
- Medina, E. (2000). *Cine negro y policiaco español de los años cincuenta*. Laertes.
- Mendo Muñoz, J. (2019). El problema de la vivienda en el cine de la primera posguerra española (1939-1959). *Revista de la Inquisición: (intolerancia y derechos humanos)*, (23), 311-324.
- Mira, A. (2006). El significanté inexistente: cinco calas en la representación de la homosexualidad en el cine español. *Archivos de la Filmoteca*, (54), 70. <https://onx.la/3edac>
- Molino, S. de (2016). *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*. Tuner Noema.
- Nieto-Ferrando, J. (2020). Ironía, parodia y recepción en el cine bajo el franquismo. De *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga, 1951) a *Furia española* (Francesc Betriu, 1974). *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(2), 387-404.
- Pérez Morán, E. y Huerta Floriano, M.A. (2014). La paradoja tardofranquista. Aporías del celuloide en la última década predemocrática. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 14 (3). 275-290. <http://dx.doi.org/10.1080/14636204.2013.888268>
- Pérez Morán, E.; Huerta Floriano, M. Á. (2018). La comedia subgenérica de la Transición española: Paradojas en la tormenta. *Historia y comunicación social*, 23 (2), 389-404. <https://doi.org/10.5209/HICS.62264>.
- Pérez Perucha, J. (1997). *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Cátedra. Filmoteca Española. Serie Mayor.
- Recio, J.M. (1992). *Alfredo Landa*. CILEH.
- Ríos Carratalá, J. A. (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Universidad de Alicante.
- Tamames, R (1960). *Estructura Económica de España*. Sociedad de Estudios y Publicaciones.

Valente, J. A. (1955). *A modo de esperanza*. Adonáis.

Zunzunegui, S. (1997). *La ciudad no es para mí*. En Pérez Perucha, J. (1997). Antología crítica del cine español. 1906-1995. Cátedra. Filmoteca Española. Serie Mayor (294-296).

Películas citadas en el artículo

Atraco a las tres (José María Forqué, 1962)

Campanadas a media noche (Orson Welles, 1965).

Diferente (Luis María Delgado, 1961)

Esa pareja feliz (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1951)

El cebo (Ladislao Vajda, 1958)

El pisito (Marco Ferreri, 1958)

El cochecito (Marco Ferreri, 1960)

Los chicos (Marco Ferreri, 1959)

El inquilino (José Antonio Nieves Conde, 1957)

El verdugo (Luis García Berlanga, 1963)

La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966)

Las legiones de Cleopatra (*Le legione di Cleopatra*, Vittorio Cottafavi, 1959)

Los dinamiteros (*L'ultimo rifiù*, Juan -García- Atienza, 1962)

No desearás al vecino del quinto (Tito Fernández, 1970)

Plácido (Luis García Berlanga, 1961)

Un millón en la basura (José María Forqué, 1966-1967)