

El caso español. Préstamos, influencias y particularidades*

Fernando Carmena Barrachina **

En un artículo publicado en *Variety* a finales de agosto de 2004, el crítico británico John Hopewell se lamentaba del respaldo otorgado por el público y las productoras españolas a “un cine de pedos, eructos y pajas”¹. Apuntaba explícitamente al éxito estival de *Isi/Disi* (Chema de la Peña, 2004) y *Una de zombis* (Miguel Ángel Lamata, 2004), películas cuyo regocijo escatológico resultaba inversamente proporcional a la indignación filmica de este crítico y especialista en cine español². Una frase robada al protagonista de *Una de zombis* se abría paso, incluso, en su argumentación, como síntoma irrefutable de un cine malsano, infecto: “Después de lo que he hecho yo por ti deberías comerte mi vomitona con pan y tomate”.

Transcurridos apenas unos días, Diego Galán retomaba esta reflexión en un texto oportunamente titulado “Escatología a la española”³, donde sintonizaba, en lo esencial, con el diagnóstico de Hopewell. El crítico de *El País* puntualizaba, sin embargo, que esta forma grosera, irreverente, de entender el humor no era ni mucho menos privativa del cine español, apresurándose a citar a los hermanos Farrelly, “que han hecho fortuna con la fórmula desde *Dos tontos muy tontos*. Y han creado escuela”. Pero más allá de esta previsible matización, su artículo explicitaba una pregunta que, sin lugar a dudas, ha anidado en la cabeza de multitud de cineastas, productores y guionistas españoles durante los últimos años, a saber: “Si es por tanto inevitable que este género exista ya que da dinero a cuantos en él trabajan, ¿por qué no producirlo aquí mismo con las propias escatologías nacionales en lugar de tener que importarlo?”.

En efecto, abordar el estudio de este tipo de comedia disparatada y gamberra en España desde posiciones preocupadas por su especificidad es topar, de entrada, con el antiguo debate en torno a la hipotética identidad del cine español, que a lo largo de distintos tiempos y contextos ha involucrado a cineastas tan dispares como Benito Perojo⁴ y Alejandro

* Este artículo es posible gracias a la inagotable paciencia de Miguel Fernández Labayen y Juan Pablo Ramos. Aún más importante ha sido el infinito y entrañable apoyo de Marga Esnoz durante el proceso de escritura. Finalmente, debo reconocer las diversas aportaciones gamberras de Marina Díaz, Manuel Rivera, Sergio León y Alberto García, así como las agudas revisiones de Raquel Moreiras.

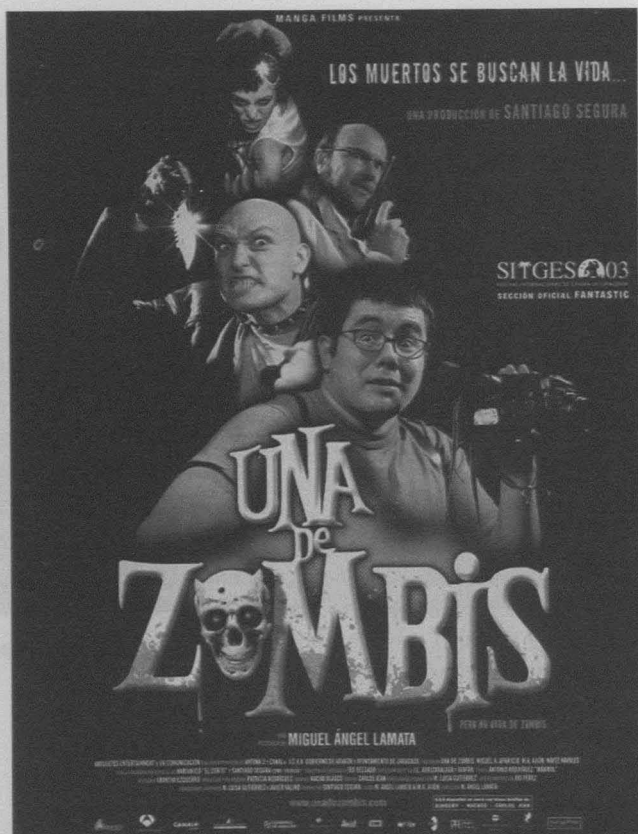
** **FERNANDO CARMENA BARRACHINA** es Licenciado en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente cursa el Doctorado en Historia del Cine de la Universidad Autónoma de Madrid, para el que está desarrollando un trabajo de investigación sobre zarzuela y cine durante la II República. Paralelamente a su actividad investigadora, imparte seminarios y conferencias sobre música y cine, y realiza montajes audiovisuales para diversas exposiciones y archivos multimedia. Sus trabajos se han exhibido en espacios como el Instituto Cervantes, Teatro Español, Centro Cultural de la Villa, Fundación Canal, Museo Nacional de Artes Decorativas y el barco-teatro «Naumon» de la Fura dels Baus, entre otros.

¹ John Hopewell, “Spain Sees Green in Grosser” (*Variety*, 23-08-2004).

² Hopewell es autor de *El cine español después de Franco: 1973-1988* (Madrid, Arquer, 1989).

³ Diego Galán, “Escatología a la española” (Diario *El País*, 03-09-2004).

⁴ Antes de convertirse en el cineasta español más cosmopolita de la etapa republicana, Benito Perojo creó el personaje de “Peladilla”, trasunto castizo e indisimulado de Chaplin que apareció en una serie de películas cortas dirigidas y protagonizadas por el propio Perojo en 1915 (*Donde las dan las toman*, *Garrotazo y tentetieso*, *Peladilla cochero de punto*, *Clarita* y *Peladilla en el football y Clarita y Peladilla van a los toros*).



Una de zombis
(2004)

cos onanístico-adolescentes del cine norteamericano, pero con la particularidad de transcurrir en Madrid o Almería, de reemplazar un imaginario de fraternidades y animadoras por otro de castizos mentecatos en celo y de reforzar —en algunos casos— la presencia de las drogas y el sexo como rasgo de libertinaje típicamente europeo.

Sin embargo, propuestas tan dispares como *Muertos de risa* (Álex de la Iglesia, 1999), *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998), *Gente pez* (Jorge Iglesias, 2001) o *Kárate a muerte en Torremolinos* (Pedro Temboury, 2003) denotan hasta qué punto la influencia de la comedia gamberra norteamericana se ha ramificado e instalado sobre el escenario del cine español de forma heterogénea, fusionándose con otros tantos géneros y subgéneros. Así pues, el panorama resultante no sólo admite oportunas réplicas de la comedia *teenager* de los noventa, sino también resonancias de los procedimientos paródicos del modelo Zucker/Abrahams/Zucker de los ochenta, especialmente perceptibles en la filmografía de directores como Santiago Segura o Álex de la Iglesia. No en vano, son las películas de estos cineastas las que han redibujado el panorama de la comedia española, formulando unos modelos característicos y rentables en cuya textura, heterodoxa y posmoderna, se conjuga la asimilación de los moldes estético-industriales del cine comercial norteamericano

Amenábar. Tratándose de un subgénero inscrito en la vertiente más comercial y populista del cine que actualmente se produce en España, no sorprende que una buena parte de él se haya asentado sobre una estrategia mimética, parásita, en las antípodas de un modelo original de representación⁵. En esta línea, y más allá del ámbito de la comedia, géneros como el *thriller* o el terror para adolescentes se construyen de forma deliberada sobre los modelos norteamericanos que marcan tendencia; películas como *El arte de morir* (Álvaro Fernández Armero, 2000), *No debes estar aquí* (Jacobo Rispa, 2002), *Tuno negro* (Pedro L. Barbero y Vicente J. Martín, 2001) o *Cámara oscura* (Pau Freixas, 2003) llevan a cabo una apropiación y adaptación de sus respectivos modelos —filmes de Wes Craven, Kevin Williamson o Gary Fleder; por ejemplo— análogas a las que describe Diego Galán en el caso de la comedia. Esta operación es francamente visible en productos como *La fiesta* (M. Sanabria y C. Villaverde, 2003), *Slam* (Miguel Martí, 2003) o *XXI* (Julio Sánchez Valdés, 2004), películas que transitan cómodamente por los tópi-

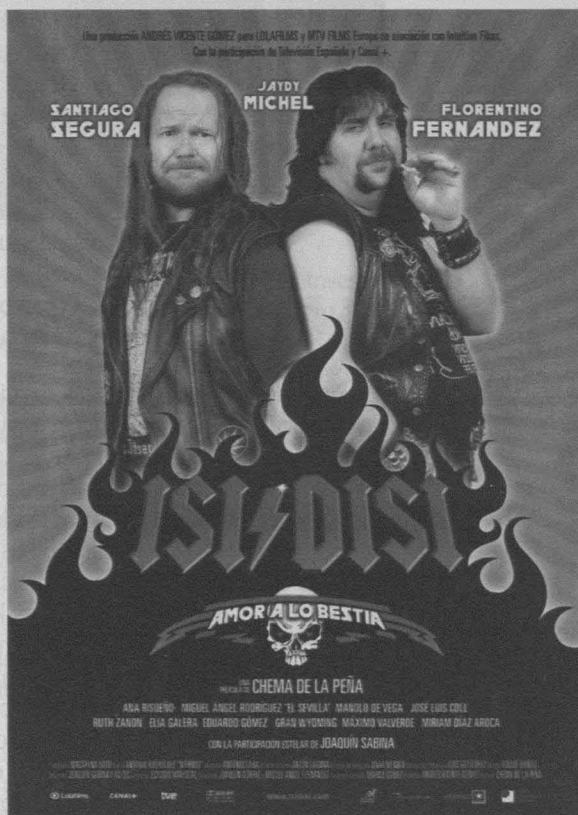
⁵ Sobre esta problemática, nos remitimos al libro de Santos Zunzunegui *Historias de España: de qué hablamos cuando hablamos de cine español* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002), así como al artículo de Josep Lluís Fecé "La excepción y la norma. Reflexiones sobre la españolidad de nuestro cine reciente" (*Archivos de la Filmoteca* nº 49, febrero de 2005), p. 82-95.

con una deliberada reivindicación de “lo español”, en tanto estrategia identitaria a medio camino entre la legitimación cultural y la gesticulación nostálgica.

1. Maldita generación

Semejante proceso de absorción y síntesis no se afianza en la cinematografía española hasta la década de los noventa, a raíz de una notable renovación industrial y generacional que propicia la entrada de nuevos realizadores y nuevas propuestas⁶. Alentada por la competencia de otras cinematografías más fuertes, la institución del cine español se replantea entonces su estructura financiera y legislativa, en un claro viraje comercial que va a favorecer a los directores noveles y a apelar a un nicho de público juvenil prácticamente ignorado en la década anterior. Así pues, frente a un canon institucional con predilección hacia las adaptaciones literarias de prestigio —*La colmena* (Mario Camus, 1982), *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), *Tiempo de silencio* (Vicente Aranda, 1986)— va a eclosionar un modelo de cine cuyas raíces se alejan progresivamente del ámbito literario y arraigan, sin embargo, sobre un mapa multicultural, “mass-mediático” y global. Por otra parte, junto al cambio operado en la política de subvenciones —que minimiza el cupo de ayudas “sobre proyecto” frente a la amortización de un porcentaje sobre la recaudación—, la participación de las televisiones y plataformas digitales adquiere a lo largo de la década de los noventa un especial relieve, tanto por su importancia financiera como por los circuitos de intercambio que se crean entre éstas y el cine (compartiendo actores, humoristas, guionistas, etc., y apoyando a las películas con mayor potencial comercial a cambio de sus derechos de emisión)⁷. Las pretensiones mayoritariamente crematísticas de la comedia juvenil favorecen, asimismo, su identificación con canales y grupos mediáticos, cuyo concurso se concreta en la fase de producción (caso de *Isi/Disi*, con participación de MTV Films) y también en la mera distribución de un producto ya terminado (caso de la participación de Buena Vista —Disney— en la distribución de *La fiesta*, lo que explica la paradójica situación

Isi/Disi (2004)



⁶ En los últimos años ha aparecido un buen número de artículos y publicaciones que abordan la situación y transformaciones del cine español actual. A este respecto, destacamos sucintamente: Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, *Semillas de futuro. Cine español 1990-2001* (Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002); Carlos F. Heredero, *20 nuevos directores del cine español* (Madrid, Alianza, 1999); y los artículos “Joven cine español. La renovación incesante” de Jordi Costa (*Gazetamania Zinema*, nº 1, Marzo 1997); “El cine como realidad: síntomas de los 90” de Ángel Quintana (*Archivos de la Filmoteca* nº 39); “Cine español de los noventa: hoja de reclamaciones” de Jaime Pena, (*Secuencias*, nº 16, 2002, pp. 38-54); y “Adónde va el cine español” de Carlos Losilla (*Dirigido por...* nº 257, 1997).

⁷ De este tipo de acuerdos deriva, por ejemplo, el indisimulado *product placement* de Vía Digital en *La comunidad* o de Play Station en *Gente Pez*.

de una película que utilizó el reclamo de su bajo presupuesto —un millón de pesetas— como parte de una campaña de marketing multimillonaria). A su lado, también es fundamental el respaldo de cineastas y productores consagrados a algunos títulos fundamentales de la comedia contemporánea, como *Acción mutante* (Álex de la Iglesia, 1993) —producida por Pedro y Agustín Almodóvar— y *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998) —producida por Andrés Vicente Gómez—; en este contexto, y ya con plena voluntad industrial, la productora MorenaFilms impulsa la creación de un sello especializado en comedia juvenil (*Happyhour*, creado con el auspicio del productor Pedro Uriol), cuya declaración de principios —que reproducimos a continuación— resulta enormemente ilustrativa de la calculada arquitectura que hay detrás de títulos como *Gente pez*, *Slam* o *Fin de curso* (Miguel Martí, 2005):

- El tono de humor HAPPYHOUR se encuentra entre el género de la “teen comedy” americana (tipo AMERICAN PIE, ALGO PASA CON MARY o PORKY’S), la comedia negra española (TORRENTE, AIRBAG, P.TINTO) y el más maduro “viaje iniciático” (CASA DE LOCOS, KRAMPACK, FUCKING AMAL).
- El target principal de HAPPYHOUR es el grupo de jóvenes de 14 a 30 años, de ambos sexos, que abarrotan los multicines cada fin de semana y en vacaciones.
- Visualmente, las HAPPYHOUR persiguen acercarse al lenguaje narrativo y estético que utilizan y disfrutan los jóvenes de hoy en día. Es decir, el de los videoclips de MTV o de 40TV, los videojuegos PLAYSTATION y las películas americanas del género.
- Para ello, HAPPYHOUR va en busca de talento joven, directores, guionistas, actores y técnicos que entiendan la filosofía HAPPYHOUR⁸.

Revelados en dicho panorama, los directores que asidua u ocasionalmente han cultivado la comedia “gamberra” en nuestro país —Álex de la Iglesia, Santiago Segura, Juanma Bajo Ulloa, Chema de la Peña, Miguel Ángel Lamata, Juan Cavestany, Miguel Martí, etc.— forman parte de una generación cuyo imaginario referencial y bagaje sociocultural se encuentra completamente renovado. El rechazo a las estrategias realistas de representación y el mestizaje de disciplinas audiovisuales son las constantes de un tipo de cine en que salen a relucir “los códigos aprendidos con el cómic, la publicidad, el videoclip, el diseño, los fanzines, la moda, las «TV-movies» o la música rock”⁹. En este sentido, la formación de Segura y de la Iglesia en el cómic¹⁰, de Jorge Iglesias en la televisión, o de Miguel Martí en la publicidad y el videoclip deja una huella indeleble en sus respectivas películas, tanto o más característica de su condición posmoderna como cualquier guiño extemporáneo a Berlanga, Ozores, el esperpento, la farsa o el costumbrismo. Como muestra de ese imaginario compartido, la huella de una película tan crucial para esta generación como *La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1977) se imprime —en forma de cita textual e incluso musical— en películas como *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000), *La fiesta o El año de la garrapata* (Jorge Coira, 2004), y convive con una fascinación hacia la ciencia ficción clásica —*The Twilight*

⁸ La presentación completa puede consultarse en la página web de MorenaFilms: <http://www.morena-films.com/>

⁹ Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, *Semillas de futuro. Cine español 1990-2001* (Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002), p.68.

¹⁰ El cómic más destacado de Álex de la Iglesia es *La cosa de la ría*, publicado en *La Gaceta del Norte*; por su parte, Santiago Segura ha colaborado con la revista *El Vibora*, y publicado relatos pornográficos en *Lib International* y *Súper Tetras*; un póster de esta última publicación decora, a modo de guiño personal, la casa de Segura en *Isi/Disi* («Mi madre fue portada de *Súper Tetras*», comenta en un momento dado).



El milagro de P. Tinto (1998)

El milagro de P. Tinto (1998)

Zone (CBS, 1959-64) a la cabeza— especialmente notable en los primeros cortometrajes de Santiago Segura y Álex de la Iglesia, así como en películas recientes como *El milagro de P. Tinto* (Javier Fesser, 1998) y *Platillos volantes* (Óscar Aibar, 2003)¹¹. Por ello, y pese a no existir una unidad o planteamiento homogéneo que permita concebir a estos cineastas como grupo, sí es posible detectar cierto talante e idiosincrasia común en el modo de afrontar su oficio. De este modo, el cine es entendido por parte de muchos directores y guionistas como un medio para recrear y renovar determinados aspectos de sus propios mitos y películas de culto, tal y como ocurre en *800 balas* (Álex de la Iglesia, 2002) o *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* (Javier Fesser, 2003)¹². Por esta razón, incluso los directores más castizos, como Santiago Segura, se integran perfectamente en lo que Jaime Pena denomina “uniformización de la narrativa dominante”¹³, conectando con cineastas de otras latitudes como Peter Jackson, Quentin Tarantino, Sam Raimi o Guillermo del Toro, con los que no sólo comparten una cierta gramática audiovisual deudora de los códigos antes mencionados, sino una especial habilidad para poner en circulación sus películas dentro de un mercado audiovisual globalizado.

La exploración de las posibilidades del pastiche y el reciclaje de géneros configura, en este nuevo paisaje, un tipo de humor concebido a la medida de la sensibilidad del nuevo público juvenil. En este sentido, los ingredientes esenciales de una trilogía como la de *Torrente* (sexo, humor irreverente y revalorización nostálgica de lo *freak*) se encuentran repartidos por personajes del cómic cañi como *Martínez el facha* (creado por Kim) y, más claramente, en la temática de revistas para el varón joven y hormonado como *FHM* o

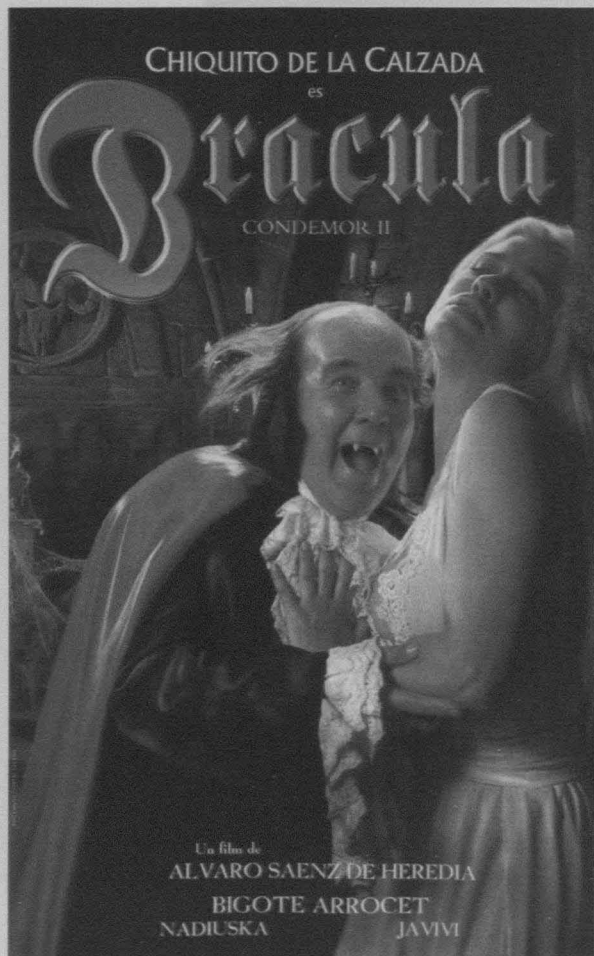
¹¹ No es casual que el guionista habitual de Álex de la Iglesia, Jorge Gericachevarría, esté detrás de un libretto que mezcla crónica negra, comedia de aprendizaje emocional y numerosas referencias a *Ultimátum a la Tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951).

¹² También han de entenderse en este contexto los intentos fallidos de Álex de la Iglesia y Juanma Bajo Ulloa para poner en pie *Fu-Manchú* y *El capitán Trueno*, respectivamente.

¹³ Jaime Pena, “Cine español de los noventa: hoja de reclamaciones” (*Secuencias*, nº 16, 2002), p.49

MAXIM¹⁴, el sentido del humor escatológico y obsceno de las canciones de *El Chivi* y páginas web como *Putalocura* —no en vano, creada por Natxo Allende “Torbe”, director y protagonista de la versión porno del “brazo tonto de la ley”: *Torrente X: Operación Vinagra* (2005)—. Por su parte, la revalorización del gag como principio constructivo tiene su perfecta continuación televisiva en un espacio en alza como *La hora chanante*. Emitido por Paramount Comedy, destaca por un humor absurdo y corrosivo que ha popularizado demenciales personajes (El Gañán, Marlo Brando, Bizcoché y Ojos de Huever), un profuso catálogo de expresiones *chanantes* (forrondosco, sobaca mora, entreteto) y recuperado a figuras trasnochadas como José Luis Moreno, Dolly Parton, Pat Morita, Salman Rushdie o Jiménez del Oso en una serie de enloquecidos y paródicos *sketches* impregnados de nostalgia y mordacidad.

Bracula. Condemor II
(1997)



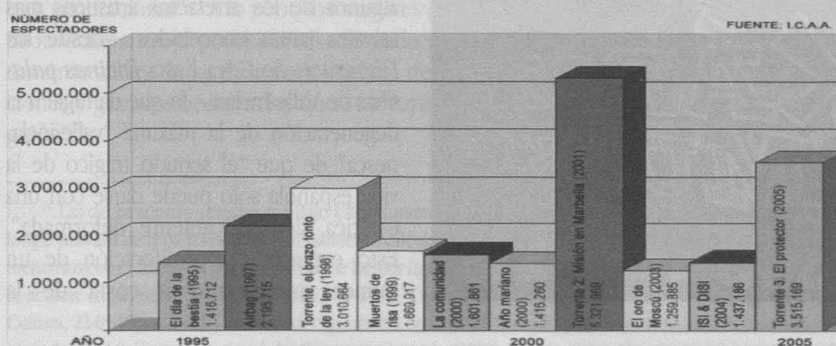
De este modo, pese a que la parodia y la comedia disparatada son territorios ya trillados en la cultura teatral y cinematográfica española —ahí quedan los cortometrajes de Eduardo García Maroto: *Una de fieras* (1934), *Una de miedo* (1935), *Y, ahora, una de ladrones* (1936), zarzuelas como *La golfemia* (en torno a la ópera de Puccini) o revistas como *El tercer bombro*—, la forma irreverente y deliberadamente grosera con que se persigue el efecto cómico en *Airbag* (Juanma Bajo Ulloa, 1997), *Torrente*, *Una de zombis* o *Isi/Disi* viene a certificar su condición netamente posmoderna, acusando el impacto de las nuevas cotas de escatología, rijosidad y violencia delimitadas por las películas de Tarantino, Robert Rodríguez o los hermanos Farrelly. Sobre dicha forma de concebir el humor se construyen modelos tan alejados de los cánones coyunturales de otros tiempos —el gracejo folklórico de *Morena Clara* (Florián Rey, 1935), la campechanía rústica y conservadora de Paco Martínez Soria— como de la reciente comedia romántico-sentimental cultivada por Fernando Trueba, Fernando Colomo o Emilio Martínez-Lázaro desde mediados de la década de los ochenta. En este sentido, hasta el estreno de películas como *Acción mutante* (Álex de la Iglesia, 1993) o *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995), las alternativas al modelo hegemónico de la

¹⁴ Tomando como punto de partida un ejemplar de MAXIM (marzo de 2006), se aprecia perfectamente esta continuidad temática: en la portada, una chorreante Cindy Crawford recibe al ávido lector, al que se ofrecen en letra enorme reportajes como: “Sexo. Siempre hay alguna capaz de irse contigo a la cama: localízala” o “Kárate a muerte en Maxim. Aprende a zurrar con los mejores”. En el interior, un consultorio sexual donde Nuria Roca aconseja a una lectora sobre cómo plantar cara a las infaustas proposiciones sodomíticas de su novio, y una sección de *Glorias nacionales*, donde se repasa la carrera de Manolo Escobar (sección inaugurada, inevitablemente, con El Fary...).

llamada “comedia madrileña” tenían su mejor expresión en el cine de Pedro Almodóvar (antes de apostar en los noventa por el melodrama remozado en *high culture*) y, desde otras posiciones estéticas, en una serie de parodias de género y comedias arrevestadas surgidas de las cenizas del “destape”. Muy expresivas de esta tendencia podemos destacar, *grosso modo*, las películas de Mariano Ozores —*El ligüero mágico* (1980), *Brujas mágicas* (1981), *Colón, de oficio descubridor* (1982)—, los cómics de Ivá llevados al cine —*Makinavaja, el último choro* (Carlos Suárez, 1992), *Semos peligrosos (uséase Makinavaja 2)* (Carlos Suárez, 1993) e *Historias de la puta mili* (Manuel Esteban, 1994)—, los vehículos para el lucimiento de humoristas televisivos perpetrados por Álvaro Sáenz de Heredia —*Aquí buelae a muerto... ¡pues yo no he sido!* (1990), *El robo de la joya* (1991), *Aquí llega Condemor* (1996), *Brácula (Condemor II)* (1997)— y algunos aspectos de las comedias chabacanas de Francesc Bellmunt o Carles Mira, artífice de un muy gamberro *biopic* de San Vicente Ferrer (*La portentosa vida del pare Vicent*, 1978). Todas ellas, empero, parodias estáticas, unidireccionales, apegadas al humorismo teatral del juguete cómico y la astracanada con alma de chirigota; a bastante distancia, por tanto, de las estrategias deudoras del pastiche posmoderno que caracterizan a *El día de la bestia*, *Airbag* o *Torrente*, fundamentadas en el reciclaje centrífugo de géneros, la recalificación de la violencia como dispositivo hilarante y la incorporación heterodoxa y saltarina de materiales procedentes de toda la esfera mediática¹⁵.

2. Exceso, nostalgia y *freaks* en el ruedo ibérico

Junto al notable impacto que conlleva la absorción de estas convenciones posmodernas, conviene considerar aquellos aspectos que caracterizan, siquiera atávicamente, la fisonomía de un producto cómico que se pretende “netamente español”. En este sentido, el refundido de nuestra propia materia histórica y cultural sobre dichas estrategias configura la fisonomía de gran parte de la comedia española contemporánea, perfilando unos rasgos peculiares que quedan inscritos, por utilizar la expresión de Santos Zunzunegui, “en la carne y la sangre del texto”¹⁶. Atendiendo, pues, al denominador común de las comedias “gamberras” españolas de mayor éxito en los últimos diez años (ver cuadro con los títulos que han superado el millón de espectadores), se reconoce un casticismo a menudo estridente, que funciona como figura retórica patrimonial y también como insignia de un tipo de comicidad típicamente ibérica.



¹⁵ En este sentido, pueden considerarse pioneras las primeras películas de Pedro Almodóvar (especialmente *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Entre tinieblas* (1983) y *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), que incluye a una niña telequinésica que transporta ecos de *Carrie* (Brian de Palma, 1976) al castizo barrio de Moratalaz).

¹⁶ Santos Zunzunegui, *Paisajes de la forma: ejercicios de análisis de la imagen* (Madrid, Cátedra, 1994) p.7.

Dentro de este contexto, la filmografía de Álex de la Iglesia es, en expresión de Jordi Sánchez Navarro, pionera en cuanto a la conexión “con un grupo de consumidores para los que la televisión, el cómic de superhéroes y el humor costumbrista de los tebeos de Bruguera, el sentido de la aventura de Tintín, el cine de género, Hitchcock y *Star Wars* son materiales culturales que no enmascaran una realidad en un escapismo estéril, sino que son cultura contemporánea”¹⁷. En efecto, la afinación castiza del cómic cibernético en *Acción mutante* (Álex de la Iglesia, 1993) y del esperpento satánico en *El día de la bestia* va a renovar y ensanchar los cauces de la comedia y el cine fantástico español, consolidando un modelo híbrido y original donde conviven el *gore*, la ultraviolencia y un humor de aliento sainetesco que, con frecuencia, encubre una despiadada radiografía social. Sus primeras películas no sólo influyen notablemente sobre otros títulos de éxito (*Torrente*, *Una de zombis*), sino que sitúan en primera línea de aceptación popular un imaginario deliberadamente *freak* hasta entonces confinado a los márgenes de la serie Z (y crean, de

Kárate a muerte en
Torremolinos (2003)



paso, un auténtico precedente para aquellos cineastas curtidos en el ámbito del cortometraje y el cine de bajo o ínfimo presupuesto). Así pues, en directores como Pedro Temboury, Naxo Fiol, José Roberto Vila o Julián Lara —embajadores del espíritu *trash* de *fanzines* como *2000 Maníacos*— se reconoce la clara intención de buscar un público similar al redescubierto por de la Iglesia y Santiago Segura¹⁸, en una operación que también trata de renovar, con mecanismos propios de la comedia posmoderna, el magisterio escabroso, libidinoso y cañí del cine de Jesús Franco, Juan Piquer o Paul Naschy¹⁹.

Por otro lado, quizá es la premisa de pertenecer a una cultura que ha dado algunos de los artefactos artísticos más salvajes jamás concebidos —desde los *Disparates* de Goya hasta *Divinas palabras* de Valle-Inclán— lo que da lugar a la degeneración de la máxima “valle-inclanesca” de que “el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada”. Esto explicaría la proliferación de un humor inmoderado a costa de la

¹⁷ Jordi Sánchez Navarro, *Freaks en acción: Álex de la Iglesia o el cine como fuga* (Madrid, Calamar, 2005) p. 9.

¹⁸ “Busco el mismo público que *Torrente* y *El día de la bestia*, así que, haberlo haylo”. (Declaración de Pedro Temboury recogida en “Comando Z: lo más pringoso del Zine eZpañol actual”, *Cinevisión*, n.º. 8, febrero de 2006).

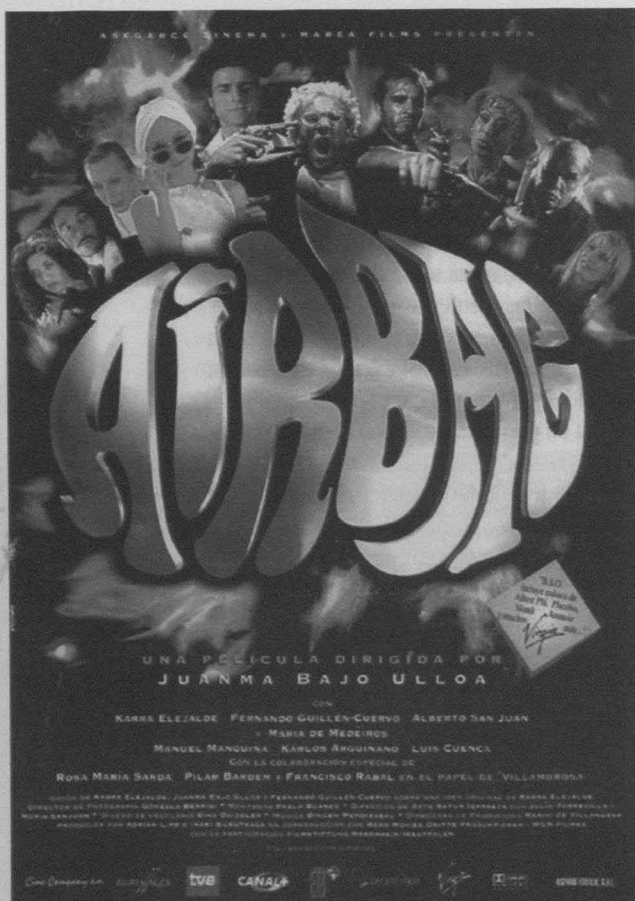
¹⁹ Recuperamos, como pequeña muestra de esta corriente, la imagen de Jesús Franco emulando al venerable señor Miyagi de *Karate Kid* (John G. Avildsen, 1984) en *Karate a Muerte en Torremolinos* y al matarife encarnado por Santiago Segura canturreando la famosa copla *La bien pagá* tras cometer sus brutales asesinatos en *Killer Barbys* (Jesús Franco, 1996).

marginalidad, la miseria y la anormalidad, que se traduce en un auténtica caterva de enanos, tullidos y deficientes mentales diseminados por toda la saga *Torrente* y películas como *Marujas asesinas* (Javier Rebollo, 2001), *Torapia* (Karra Elejalde, 2004) o *20 centímetros* (Ramón Salazar, 2005). La máxima expresión de esta sobreexplotación de lo *freak* como dispositivo hilarante se encuentra, sin embargo, en una serie de subproductos surgidos al amparo de la farándula televisiva de medianoche —*Crónicas marcianas*, *Tómbola*, *Noche de impacto*—, y que suponen el salto al cine de algunos de sus personajes y tertulianos estrella, como Coto Matamoros (*Plauto, recuerdo distorsionado de un tonto eventual*, 2004) o Ricardo Bofill (*Hot Milk*, 2005). En este terreno, quizá sea *F.B.I.: Frikis buscan incordiar* (Javier Cárdenas, 2004) el compendio más enfermizo y desmesurado. Publicitada como “La película que Hollywood no tuvo cojones de hacer”, *F.B.I.* fusiona un esquema narrativo inspirado en *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991) con la lógica y la brutalidad de programas como *Jackass*, radicalizando la naturaleza de unas supuestas bromas hasta un punto limítrofe con el castigo ejemplar y el escarnio.

Tan alejada del *reality show* putrefacto como del mundo fantaterrorífico, *Airbag* (Juanma Bajo Ulloa, 1997) formula, por su parte, el prototipo de comedia golfa y estridente. Auténtico crisol de referencias que pivotan entre el cine gangsteril de Tarantino y la sátira regionalista —pasando por la parodia de referentes *cultos* como *El cazador* (Michael Cimino, 1978)—, supuso un giro espectacular en la filmografía de Juanma Bajo Ulloa, uno de los directores jóvenes más prometedores que surgieron en el País Vasco durante la década de los noventa. Frente al opresivo psicologismo de sus primeras películas, *Airbag* se concibe como un rosario de *gags* a costa de determinados aspectos de la cultura vasca, gallega e ibérica en general, hilvanados sobre el esquema de las cintas norteamericanas de farra y desmadre. A mucha distancia del caluroso recibimiento de su primera película, *Alas de mariposa* (1991), y a diferencia también de *El día de la bestia* (reconocida con seis premios Goya), la película padeció un escarnio crítico que presagiaba el escepticismo con que se iba a recibir, en lo sucesivo, la mayor parte de la comedia juvenil española. En este sentido, el crítico Carlos Boyero resumía la opinión generalizada de su gremio al definir la película de Bajo Ulloa como una “abrumadora gilipollez con pretensiones”, y buscaba las razones de su desencuentro precisamente en la coyuntura generacional²⁰: “A lo peor, los mayores de treinta años no estamos capacitados mental ni vitalmente, ni poseemos el adecuado sentido del humor para pillar el espíritu lúdicamente ácrata de su desinflado *Airbag*, de las continuas bromas, delirantes improvisaciones y geniales ocurrencias que sustituyen a esa cosa tan inútil para el autor llamada guión”²¹.

²⁰ Las declaraciones vertidas por Bajo Ulloa durante la campaña promocional de *Airbag* sirvieron para prolongar más allá de la pantalla un posicionamiento calculadamente airado, subversivo y petulante, reflejado en comentarios como “Estoy un poco harto de ese humor *light* de las comedias madrileñas, en las que el nene se quiere acostar con la nena” (*Deia*, Vizcaya, 12-08-97) o “Casi todo en *Airbag* es como un tiro de coca” (*Diario 16*, Cultura, 22-05-97). Además, la dimensión gamberra de Bajo Ulloa como personaje mediático se apuntala con el escándalo del Salón Internacional del Cómic de Granada (2002), donde orquestó un espectáculo pornográfico para amenizar la entrega de premios.

²¹ Carlos Boyero, “Mucho ruido, ninguna nuez” (*Diario El Mundo*, 22-6-97). En esta línea, reproducimos también los comentarios de Ángel Fernández Santos: “Lo primero que debiera sostenerla, el guión, es un andamiaje de sucesos deficientemente contruidos; y luego desplegados y encadenados sin consistencia, con un sorprendente desconocimiento de los (inesquivables) códigos de la escritura cinematográfica, esta vez en su variante de juego de *thriller* (o algo que se le quiere parecer) en forma de relato itinerante en clave cómica de sucesión de sucesos con ambición de *gags* o chistes visuales” (“Bajo mínimos”, *El País*, 22-06-97).



Airbag (1997)

En efecto, todo esto convierte a *Airbag* en un film construido esencialmente sobre la filosofía del exceso²², es decir, sobre una premeditada debilitación narrativa que da pie a la apoteosis de lo suplementario, y pone en funcionamiento un epatante catálogo de atracciones eróticas, rijosas y violentas²³. Este planteamiento, que cobra especial impulso en la saga *Torrente*, se convierte en punto de partida para toda una serie de comedias desenfundadas que aspiran a rebasar los límites de representación de las cintas norteamericanas. Así pues, la aportación española al humor basado en la fruición escatológica —definitivamente revalorizado desde *Algo pasa con Mary* (Bobby y Peter Farrelly, 1998)— se centra habitualmente en superar a sus modelos de partida en cuanto a la explicitación, exageración y vulgarización de los chistes más zafios. Por lo transitado del *gag*, vale la pena destacar, en este sentido, la insistencia en mostrar las incontroladas eyaculaciones de los protagonistas de *Isi/Disi* (Chema de la Peña, 2004), *Slam* (Miguel Martí, 2003) o *Fin de curso* (Miguel Martí, 2005) sobre todo tipo de personas, animales y objetos; en el caso de *Isi/Disi*²⁴, la reiteración de ingentes aspersiones semi-

nales por parte de Disi (interpretado por el *showman* Florentino Fernández) adquiere, incluso, la dimensión de un desopilante *leit motif*, a través del cual se reformula en clave grosera el *gag* primigenio de *El regador regado* (Louis Lumière, 1895) y el valor humorístico de las tartas de crema de Max Linder.

Como *summa* desahogada de todo lo anterior, Santiago Segura concentra y desarrolla en la trilogía de *Torrente* un auténtico ejercicio de desmesura y apoteosis *freak*, y escarba en

²² Sobre este tema capital del cine contemporáneo, consultar el estudio de Kristin Thompson "The Concept of Cinematic Excess" (*Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory*, Ed. Philip Rosen, New York, Columbia University Press, 1986).

²³ El éxito obtenido por la película permitió el subsiguiente debut en la dirección de dos de sus protagonistas y guionistas, Fernando Guillén Cuervo y Karra Elejalde. Explotando un similar sentido de la sátira a costa de las instituciones religiosas y políticas, tanto *Año mariano* (Karra Elejalde, Fernando Guillén Cuervo, 2000) como *Torapia* (Karra Elejalde, 2004) se encuentran más próximas, sin embargo, a la picaresca y la farsa celtibérica que a la *road movie* negra y desmadrada de *Airbag*. Con todo, la mezcla *Expediente X* y cine religioso de la primera y el *grand finale* de la segunda (equidistante de la charlotada y las visiones lisérgicas de Hunter S. Thompson), funcionan como muestras de discurso quijotesco, pedestre y posmoderno, que vehicula una lectura apologetica sobre las drogas como único revulsivo frente a la hipocresía y conservadurismo institucional.

²⁴ Según su director, Chema de la Peña, la película es "muy bruta y deja a los hermanos Farrelly, que a mí me parecen muy sosos, como monaguillos". (*Fotogramas*, n° 1929, julio 2004, p.135).

los aspectos más miserables del espíritu ibérico (machismo, racismo, fascismo, corrupción...) para extraer la materia prima de un personaje-compendio de antivalores. Los retazos pasablemente psicológicos de la primera entrega, que acentúan puntualmente el patetismo existencial del personaje, se difuminan en las secuelas hasta convertirse en puro vehículo de un gamberrismo rijoso e hipertrofiado. El humor característico de la saga de *Torrente* se desarrolla, así pues, a partir de una gruesa y pretendidamente revulsiva caricatura de España que esquivo cualquier disculpa o comedimiento²⁵, lo que la sitúa a considerable distancia de algunos productos surgidos a su sombra, como *Vivancos III* (Albert Sague, 2002) o *R2 y el misterio del cadáver sin cabeza* (Álvaro Sáenz de Heredia, 2005), mucho más próximos a la comicidad de las películas de Leslie Nielsen y la serie de *La pantera rosa*. A través de un despliegue de celebridades de distinta especie y pelaje nunca visto en el cine español —desde Oliver Stone hasta Cañita Brava— Segura exprime, además, todas las posibilidades del *continuum* mediático contemporáneo, y extrae del laboratorio televisivo en que él mismo forjó su popularidad —como *showman*, tertuliano e incluso como asiduo concursante— gran parte del reclamo comercial de sus películas²⁶. De este modo, a través del estatuto del *amiguete*, Segura logra seducir tanto a personajes de máxima actualidad catódica como a estrellas pertenecientes a momentos pasados del cine o la televisión (Tony Leblanc, Fofito, Fabio Testi), recuperadas y reinventadas en una auténtica operación nostálgica²⁷. Por esta razón, Segura pertenece, como explica Ángel Quintana, a una clase de cineastas que “se han dedicado a establecer juegos y relecturas de los géneros, los han acoplado al costumbrismo ibérico sin, muchas veces, ser conscientes del peso de las propias raíces”²⁸. Así pues, retazos del humor negro de Rafael Azcona, Luis García Berlanga y Marco Ferreri pueden convivir sin mayor problema con rémoras de la comedia sexy-hormonal de



El regador regado
(1895)

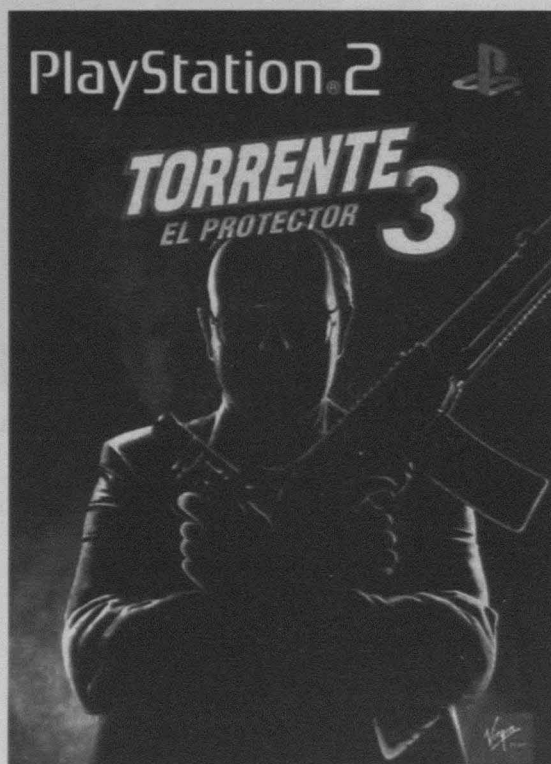
²⁵ En este sentido, resulta especialmente ilustrativa la primera secuencia de *Torrente 3: El protector*, que construye un aparatoso gag a costa de los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York. Frente a la ruda comicidad de esta y otras escenas, la película también ofrece, en ocasiones, muestras de un humor más sutil, como ese lujurioso arreglo para saxo del *Tristán e Isolda* wagneriano efectuado por Roque Baños, que acompaña la escena de la ensoñación erótica de Torrente con una neumática eurodiputada.

²⁶ Santiago Segura repasa esta etapa en el artículo “Mi vida como concursante” (*El País de las Tentaciones*, *El País*, 5-03-1999). En el ámbito cinematográfico, y más allá del personaje de José Luis Torrente, Segura ha forjado tres roles recurrentes en su trayectoria como actor; por orden de aparición: el demente, pervertido y desgreñado asesino de sus cortometrajes *Evillio* (1992), *Perturbado* (1993) y *Evillio vuelve* (*El purificador*) (1994), a partir de los cuales se convierte en un secundario habitual del subgénero fantaterrorífico español (las comedias *gore* *Acción mutante*, *Killer barbs* o *Beyond Re-Animator*, las producciones de su *amiguete* Guillermo del Toro *Asesino en serio* y *Blade II*, o una producción propia como *Una de zombies*); en segundo lugar, el *beavy* de Carabanchel (o Leganés), buenazo y castizo, que representa en sus papeles estelares de *El día de la bestia* e *Isi/Disi*; por último, el personaje más bien ingenuo e inocentón que desarrolla en *El asombroso mundo de Borjamari* y *Pocholo*, *El oro de Moscú*, y que en parte también se corresponde con el rol del abofeteado Bruno de *Muertos de risa*, el homosexual de *La niña de tus ojos* y la comparsa de Ana Belén en la serie policiaca *Petra Delicada*.

²⁷ La eclosión nostálgica a partir de mediados de los noventa se refleja, por ejemplo, en series de televisión como *Cuéntame*, *Los 80* y la puesta al día del sainete en *Aquí no hay quien viva*, la reedición en DVD de *La bola de cristal* y las películas de Ozores, así como en la programación *retro* de cadenas de radio como *M80* y el éxito del musical sobre canciones de Mecano *Hoy no me puedo levantar*.

²⁸ Ángel Quintana, *El cine como realidad: síntomas de los 90* (Archivos de la Filmoteca, nº 39), p.17.

Portada del juego
para Playstation 2
Torrente 3



los setenta, mientras se revaloriza el feísmo y el costumbrismo esperpéntico del primer Almodóvar. Por todo esto, la huella de un film como *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962) se rastrea en películas como *Acción mutante*, *El oro de Moscú* (Jesús Bonilla, 2003), *El robo más grande jamás contado* (Daniel Monzón, 2002) y, más directamente, en su reciente y destemplada exhumación, *Atraco a las tres... y media* (Raúl Marchand Sánchez, 2003). Paralelamente, la citada mirada cómplice a un buen número de actores ligados al cine español de los sesenta y setenta ha llegado a constituir uno de los rasgos más característicos de directores como Segura o Álex de la Iglesia²⁹. El punto más álgido de esta estrategia lo marca, de hecho, el *amour fou* transgeneracional surgido entre Segura y Tony Leblanc, que culmina con el premio Goya concedido al protagonista de *El astronauta* (Javier Aguirre, 1970) por su papel en la primera entrega de *Torrente*. También en esta línea, Jesús Bonilla congrega en *El oro de Moscú* una auténtica recopilación actoral —con ínfulas berlanguianas— que incluye a Alfredo Landa, Concha Velasco, Andrés Pajares —éste último en un breve papel de “lame-tetas” que remite a su etapa con Ozores y Esteso— y José Luis López Vázquez (también fichado para una corta aparición en *Torrente 2: Misión en*

Marbella); todos ellos —tal y como ocurre en las películas de Segura— reubicados en un *casting*-pastiche donde conviven con nuevos cómicos surgidos de la televisión de los noventa (Chiquito de la Calzada, Alexis Valdés o el propio Segura). Por su parte, Álex de la Iglesia, en sintonía con los planteamientos no tan salvajemente crematísticos de su cine, reúne en *La comunidad* (2000) un plantel de grandes actores de la escena española (María Asquerino, Emilio Gutiérrez Caba o Paca Gabaldón, entre otros), y recupera a Sancho Gracia en el papel protagonista de *800 balas* (2003) y a Luis Varela como secundario de lujo en *Crimen perfecto* (2004). Como indica Vicente Sánchez-Biosca a propósito de *Muertos de risa*, la manifestación más específica de esta tendencia nostálgica es una evocación posmoderna que “construye una imagen de los setenta, no a partir de la experiencia o los acontecimientos fuertes, sino de su papel en el desarrollo de la incipiente cultura de masas (programas de televisión, canciones populares, noticiario cinematográfico, modas, temas de sociedad...)”³⁰. En este contexto, un film como *El asombroso mundo de Borjamari y Pocholo* (Juan Cavestany y Enrique López-Lavigne, 2004) identifica el anclaje en la cultura *retro* de sus protagonistas —en este caso la

²⁹ Pese a quedarse en un mero proyecto, no deja de ser sintomático que el productor Andrés Vicente Gómez considerara a Alfredo Landa como protagonista de *Torrente, el brazo tonto de la ley*, o que se barajaran los nombres de Fernando Esteso y Andrés Pajares como dúo protagonista de *Muertos de risa*, tal y como declara Santiago Segura en el reportaje “Doctor Segura y Mister Torrente dan la cara” (*Fotogramas*, nº. 1890, Abril, 2001).

³⁰ Vicente Sánchez-Biosca: “Paisajes, pasajes y paisanajes de la memoria: La historia como simultaneidad en la comedia española de los 90” (*Archivos de la Filmoteca*, nº 39, Valencia, 2001) p. 58

música y modales de los ochenta— con un nuevo tipo de *freak* que trata de desenvolverse en el mundo actual mediante las convenciones sociales y los consensos estéticos de una etapa ya finiquitada, alejándose de las pinceladas siniestras y los apetitos *underground*. Más allá del icónico anacronismo del personaje de José Luis Torrente, la aproximación del cine juvenil hacia la efusión nostálgica se concreta en diversos grados y variantes de la comedia contemporánea, desde la identificación de los protagonistas de *El año de la garrapata* y *La fiesta* con la música de Miguel Ríos u *Hombres G*, respectivamente, hasta la apoteosis *glam* de una comedia *petarda* como *20 centímetros* (que arranca con la puesta al día de un célebre número musical de Marisol).

Por otra parte, la filiación más o menos deliberada con momentos anteriores del cine español ha provocado que buena parte de las aproximaciones críticas se hayan basado excesivamente en una cierta genética cultural, un hecho que afecta especialmente a títulos como *Justino, un asesino de la tercera edad* (La Cuadrilla, 1994), *La comunidad* o la serie de *Torrente*. Esto no puede desligarse, a su vez, de las estrategias publicitarias puestas en marcha por cineastas como Santiago Segura quien, sin descuidar la actualidad de toda la esfera mediática, ha sabido vender sus películas como obras deudoras de una larga tradición. Así pues, frente a las parodias de los *rambos*, *cobras* o *james bonds* tan flagrantes en *Torrente*, Segura destaca como referentes mucho más próximos “la picaresca como *El Lazarillo de Tormes*, el esperpento de Valle-Inclán y, claro, cómo no, las películas de Azcona y Berlanga, así como aquellas películas españolas de los años 50 y 60 de Pedro Lazaga y compañía, tipo *Ataco a las tres*”³¹.

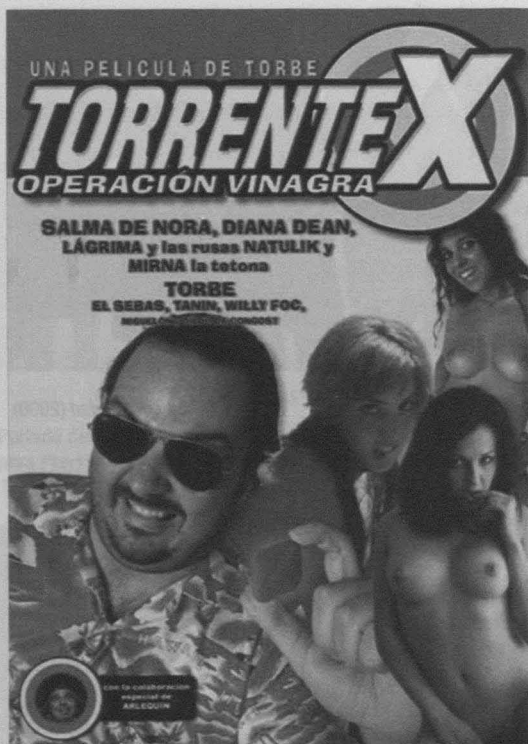
Sin embargo, como han puesto de relieve Meritxell Esquirol y Josep Lluís Fecé en un imprescindible artículo sobre el fenómeno *Torrente*³², resulta errado explicar estos productos como una continuación natural y actualizada de una determinada corriente sainetesco-esperpéntica del cine y la literatura española. En contrapartida, estos autores reivindican un análisis de la película en tanto primer *blockbuster* nacional, es decir, como texto cinematográfico producido para nuevos públicos y conectado con nuevas formas de entretenimiento. Ateniéndose a este modelo, el fenómeno *Torrente* excede su naturaleza meramente cinematográfica, ramificándose, prolongándose y metamorfoseándose en otros objetos de consumo dirigidos al mismo espectro de público de entre doce y treinta años. En este sentido, la estrategia de marketing orquestada por Santiago Segura no sólo es modélica, sino que además se ha ido depurando con cada estreno de una nueva entrega de la serie. Así pues, a la gran repercusión mediática que acompañó a las dos primeras entregas —con el ubicuo *showman* asaltando todos los espacios televisivos posibles— la promoción de *Torrente 3: el protector* (2005) ha mejorado o añadido el siguiente arsenal: una temprana y estratégica aparición del trailer en salas cinematográficas, acompañando sistemáticamente a la proyección de *La guerra de los mundos* (también distribuida en España por UIP) y parasitando todo el tirón comercial de la película de Steven Spielberg (a la que, irónicamente, superaría en recaudación en nuestro país); la salida al mercado del videojuego para PC y Play Station 2 en perfecta sincronización con el tercer film, enmendando así el retraso en el lanzamiento



La comunidad (2000)

³¹ Declaraciones de Santiago Segura en *La Vanguardia*, 9/03/98, p. 36.

³² Meritxell Esquirol y Josep Lluís Fecé: “Un freak en el parque de atracciones: *Torrente, el brazo tonto de la ley*” (*Archivos de la Filmoteca* n.º. 39, Valencia, 1999).



Torrente X. Operación Vinagra (2006)

una óptica centrada en la progresión teleológica de determinados modelos de nuestra tradición cinematográfica. Según hemos pretendido esbozar en las páginas anteriores, el público español suscribe aquellas propuestas que abanderan la promesa de una comicidad característicamente ibérica, frente a otras opciones más indiferenciables del grueso de las comedias juveniles que llegan desde Estados Unidos. En este contexto, seis de las diez comedias españolas con más éxito en los últimos diez años están dirigidas por Santiago Segura o Álex de la Iglesia, y nada menos que ocho de ellas cuentan con la participación de Segura como actor. Por su parte, títulos como *Fin de curso*, *Slam* o *La fiesta* han congregado entre 100.000 y 300.000 espectadores, una cifra nada despreciable para los estándares del cine español, aunque muy alejada de los más de cinco millones de *Torrente 2: Misión en Marbella* (Santiago Segura, 2001), el único éxito de la comedia española contemporánea capaz de medirse con hitos como *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970) o *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966). En este sentido, resulta evidente que el conjunto de películas diseñado con el referente directo de *American Pie* (Paul Weitz, 1999) o *Viaje de pirados* (*Road Trip*, Todd Philips, 2000) encierra, pese a la “españolización” de juergas y desmadres, un modelo de relato netamente norteamericano. Así pues, la estabilidad acecha detrás de cada gamberrada, para asistir, al fin, a la reconstrucción de un equilibrio tranquilizador (basta citar los desenlaces de *XXI*, *Gente pez* o *La fiesta*, expresión del más clásico *aftermath* con moralina)³⁴. En esta misma línea, lo *freak* se desplaza a planos

del videojuego de *Torrente 2*; una página web³³ cada vez más completa y elaborada, en la que los incondicionales pueden descargarse todo tipo de materiales multimedia e incluso comprar camisetas y muñecos de El Fary; una doble edición de la banda sonora, la primera con las canciones de la película (incluyendo el tema principal interpretado por Rosa López, ídolo canoro de *Operación Triunfo*) y la segunda dedicada al *score* orquestal de Roque Baños (cubriendo así la demanda del creciente número de aficionados a la música de cine español); por dar término a este inventario, mencionamos también el cómic de Mónica & Beatriz publicado por Ediciones B, que lejos de seguir la estética castiza y *underground* de las viñetas de *El Jueves* asume el acabado formal de un cómic de superhéroes; y, por último, una edición en DVD que perfecciona la de las anteriores entregas, con una ingente carga de material adicional que incluye desde un homenaje a Tony Leblanc hasta escenas *soft* de su versión porno, *Torrente X: Operación Vinagra*.

3. Epílogo: unas pajillas...

Por todo esto, cada vez resulta menos operativo acercarse a la comedia española contemporánea desde

³³ www.torrente3.com

³⁴ En palabras de Ramón Freixas y Joan Bassa: “No mejora el panorama en el nuevo siglo: véanse (es un *pour parler*) *Gente pez* (Jorge Iglesias, 2001), *Peor imposible* (David Blanco / José Semprún, 2002) o *Slam*, apología del más lerdito ozorismo pese a sus afeites (pretendidamente) liberadores” (Barcelona, Paidós Ibérica, 2005), p. 309.

de fondo meramente decorativos, y se sitúa (mediante la figura del amigo fumeta, *costra* y pajillero importado del cine de Kevin Smith) alrededor del auténtico héroe golfo e itifálico. Por el contrario, las películas surgidas a raíz del éxito de *El día de la bestia* o *Torrente* apuestan por una descarada empatía hacia lo *freak*, abundando los relatos que recuperan el esquema de la bestia enamorada de la bella —*Isi/Disi*, *Torrente 3*, *Promedio rojo* (Nicolás López, 2004)— y reivindican la diferencia frente a la cruel e institucional normalidad —*Acción mutante*, *800 balas*, *Torapia*, *El asombroso mundo de Borjamari y Pocholo*—.

Transcurridos ya dos años desde que John Hopewell y Diego Galán entablaran un peculiar diálogo transfronterizo en torno a *Una de zombis* e *Isi/Disi*, parece innegable que este subgénero continúa siendo uno de los principales frentes desde los que el cine español trata de elevar sus nunca holgadas cuotas y estadísticas anuales de espectadores y recaudación. Con la secuela de *Isi/Disi* ya estrenada (dirigida, irónicamente, por el responsable de *Una de zombis*), el fenómeno *Torrente* transitando por todos los planos del mercado audiovisual (desde el porno más indigente hasta un posible *remake* norteamericano protagonizado por Jack Black) y la buena nueva del reencuentro de Andrés Pajares y Fernando Esteso en la comedia paródica *El código Aparinci*, no parece que, pese a las abundantes voces en contra, se vaya a despreciar una serie de fórmulas muy rentables que contradicen y desafían, mediante su rudeza y caspa posmodernas, los discursos más autocomplacientes que la institución del cine español emite cada año sobre sí misma (mientras *Torrente* sigue celebrando su éxito invitándonos a unas pajillas).

ABSTRACT. In an article published in *Variety* at the end of August 2004, *Variety*'s critic John Hopewell lamented the endorsement granted both by Spanish audiences and producers to a cinema of "burfs, bups, farts and jerkoffs", explicitly pointing at the Summer success of *Isi/Disi* (Chema de la Peña, 2004) and *Una de zombis* (Miguel Ángel Lamata, 2004). Some days later, Spanish critic Diego Galán replied Hopewell and claimed in favour of an increasing Spanish gross-out market. This article attempts to analyze the symbiosis and interactions of both Spanish and American elements in the actual Spanish teenage comedies. These movies are made by young directors who emerged in the decade of the 90's and incorporated an unusual mixture of popular materials, references and iconographies and have become huge blockbusters. Our goal is to examine the different cultural models and marketing strategies played out by these movies, which defy homogeneous appropriations of national heritage and exemplify the complexities of a global and international market. ☺

Das letzte und
erste (1994)