


# El Madrid de la Tercera Vía: *Vida conyugal sana*, *Tocata y fuga de Lolita* y *Los nuevos españoles*

## The Madrid of the Third Way: *Vida conyugal sana*, *Tocata y fuga de Lolita* and *Los nuevos españoles*

 ANA ASIÓN SUÑER  
Universidad de Zaragoza  
[anassu@unizar.es](mailto:anassu@unizar.es)

### Resumen

El texto analiza tres largometrajes pertenecientes a la Tercera Vía del cine español: *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974), *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974) y *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974). Impulsada por el productor José Luis Dibildos, la Tercera Vía se consolidó en la España de la Transición como una tendencia cinematográfica que apostó por comedias a medio camino entre el cine comercial y el cine de autor, que incluyeran una leve perspectiva crítica. Ágata Films fue la productora que utilizó esta etiqueta para sus trabajos, mientras que Roberto Bodegas y Antonio Drove fueron algunos de sus directores más destacados. El análisis de las tres películas se desarrolla en base al reflejo del Madrid de los años setenta como escaparate de cambio en la España de aquella época, trabajando aspectos como la propia configuración urbana y los escenarios de rodaje, la huella de la publicidad o la nueva sociedad de consumo en la capital, la inclusión de la juventud urbana y universitaria o la influencia de Estados Unidos tanto en esta como en la sociedad española del momento. Se incluye además un breve recorrido sobre la mirada que proyecta el principal guionista de la tendencia, José Luis Garci, al Madrid de la Transición.

**Palabras clave:** Tercera Vía, Madrid, Dibildos, Transición Española, Clase media.

### Abstract

The text analyzes three films belonging to the Third Way of Spanish cinema: *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974), *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974) and *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974). Promoted by producer José Luis Dibildos, the Third Way was consolidated in Transition Spain as a cinematographic trend that opted for comedies halfway between commercial cinema and auteur cinema, which included a slight critical perspective. Ágata Films was the production company that used this label for their work, while Roberto Bodegas and Antonio Drove were some of its

---

Recibido: 20 de julio de 2023; aceptado: 14 de septiembre de 2023; publicado: 30 de septiembre de 2023.

Revista Historia Autónoma, 23 (2023), pp.

e-ISSN: 2254-8726;



most prominent directors. The analysis of the three films is carried out based on the reflection of Madrid in the seventies as a showcase for change in the Spain of that time, working on aspects such as the urban configuration itself and the filming settings, the footprint of advertising or the new consumer society in the capital, the inclusion of urban and university youth or the influence of the United States both in this and in the Spanish society of the moment. Also included is a brief tour of the look projected by the main screenwriter of the trend, José Luis Garci, to the Madrid of the Transition.

**Keywords:** Third Way, Madrid, Dibildos, Spanish Transition, Middle class.

## 1. El camino intermedio en un país indefinido

En la España de los años setenta existieron una serie de películas que desafiaron las convenciones existentes dentro del panorama fílmico, proponiendo una manera de hacer cine que se adelantó al consenso político que atravesó el país tras el final de la dictadura franquista<sup>1</sup>. Títulos que optaron por un camino intermedio, en el que se reflejaban las dudas e inquietudes de una población en tránsito, proponiéndole un espejo donde mirarse y reflexionar sobre su presente y su futuro. José Luis Dibildos fue quien vio en esta idiosincrasia la apuesta segura para desarrollar desde su productora, Ágata Films; rodeándose para lograr su objetivo de directores como Roberto Bodegas, quien desde el principio se sumó al proyecto:

José Luis Dibildos, [...] y yo intentamos hacer un cine que creemos que corresponde a una necesidad española, es decir a un cine que sin abstraerse de la popularidad, sin abstraerse de los problemas que en España están latiendo pueda al mismo tiempo que, no denunciarlo porque es demasiado, ponerlos en la pantalla pero que la gente vaya a verlos. Es decir, romper la idea clásica de cine comercial y cine no comercial, sino hacer un cine digno español y un cine en que cada español se pueda encontrar en sus personajes<sup>2</sup>.

Productos con los que cubrir las necesidades fílmicas de la nueva clase media, tan descuidada por parte del mercado audiovisual nacional hasta ese momento, en los que se incluyera una leve crítica que permitiera al espectador reflexionar sobre algunos de los temas que

<sup>1</sup>En este sentido el catedrático Agustín Sánchez Vidal señaló: “[...] en más de un aspecto anticipó premonitoriamente el pactismo sobre el que se asentaría el consenso de nuestra transición política. Parecería como si cine y política coincidieran en rechazar sus manifestaciones más rupturistas, marginando a los realizadores y partidos más radicales, concentrando a su parroquia en las posiciones centristas y socialdemócratas, que se traducirían en un cine liberal y de clase media.” (Monleón, José B. *et al.*, *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Torrejón de Ardoz, Ediciones Akal, 1995, p. 87)

<sup>2</sup>“*Devuélveme la voz*: presentación de la película *Españolas en París*”. Entrevistas con José Luis Dibildos, Laura Valenzuela y Roberto Bodegas. Julián Antonio Ramírez, Radio París. 1972. <http://web.ua.es/devueltveme-voz/visor.php?fichero=9360.mp3&idioma=es> [Consultado el 9 de julio de 2023].

copaban la actualidad de aquella época. Como buen empresario, Dibildos buscó atraer al mayor número posible de público a las salas, sin embargo, fue consciente de que en su mayoría éste se situaba en “ciudades españolas con mayor nivel cultural, [...] con gran masa de universitarios. Donde peor funcionan es en los pueblos y barrios, donde el nivel cultural es más bajo”<sup>3</sup>. Un perfil urbano, liberal y que acogía sin reparo al burgués medio, que deseaba identificarse con los personajes y las situaciones de las tramas de este tipo de audiovisuales, dejando a un lado la inocencia de los personajes de la comedia hispana<sup>4</sup>. Para ello fue necesario llevar a cabo una liberalización en materias como la política, el sexo o la religión, produciéndose de esta manera un acercamiento a los verdaderos problemas de estos sectores -una demanda de apertura hacia las instituciones del Régimen que cada vez iba cobrando más fuerza-<sup>5</sup>. La tendencia definió unos parámetros que repitió en casi todos sus productos, asegurándose la buena acogida del público y la (casi) indiferencia de censura y crítica. Historias sin riesgo que, como no podía ser de otra manera, optaron por ambientarse en el epicentro del país: Madrid.

## 2. Publicidad y erotismo en la gran ciudad: *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974)

El éxito de *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971) sirvió para inaugurar en 1974 la Tercera Vía con *Vida conyugal sana*<sup>6</sup>. La película contó prácticamente con todo el equipo que había participado en el anterior largometraje de Bodegas, incorporándose en esta ocasión José Luis Garcí, quien fue contratado como guionista en Ágata Films. Rodada en los Estudios Roma de Madrid<sup>7</sup>, no tuvo complicaciones por parte de la censura, incluso hubo miembros de la Junta que alabaron las cualidades de la cinta, como Don Pablo Martín Vara, secretario de la Comisión:

<sup>3</sup> Font, Domènec, *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Barcelona, Editorial Avance, 1976, p. 324.

<sup>4</sup> Martínez Álvarez, Josefina, “Tal como éramos...El cine de la Transición política española”, en *Historia social*, 54 (2006), p. 85.

<sup>5</sup> Hernández, Marta y Revuelta, Manuel, *Treinta años de cine al alcance de todos los españoles*, Bilbao, Zero, 1978, p. 107.

<sup>6</sup> En 1970, tras la descapitalización del Fondo de Protección en una cifra cercana a los 230 millones de pesetas, se dio en España una gran crisis dentro del sector cinematográfico. En estos años la única medida que se tomó para contrarrestar las pérdidas del sector cinematográfico fue el aumento del precio de las entradas de cine en 1971 y 1972. Este incremento se situó no obstante por encima del crecimiento de las rentas, la inflación, la renta per cápita y el salario mínimo, lo que hizo que muy pocos pudieran permitirse una entrada de cine (Diez Puertas, Emeterio, *Historia social del cine en España*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003, p. 37). Dibildos, uno de los máximos afectados por esta medida, decidió suspender su producción hasta el revocamiento de la orden, efectuado por Fernando Liñán y Zofio.

<sup>7</sup> Con un presupuesto de 13.590.461 ptas. y un metraje de 2.484 metros, el rodaje se desarrolló entre el 22 de octubre de 1973 y el 6 de diciembre de 1973, y el proceso estuvo planificado del siguiente modo: exteriores 13 días, estudios 23 días y otros intereses 11 días (total 47 días). Archivo General de la Administración (en adelante, A. G. A.) (03) 121 36/05143.

Esta película es una de las pocas en que el cine español encuentra el camino de calidad que debería ser corriente y que, como en este caso, es excepcional. El argumento es original y la realización está medida, sin pasarse en chocarrería como es corriente, interpretación adecuada tanto en la elección de tipos, como en la aplicación de los mismos. En resumen, una película que se sale de lo corriente y que merece una alta calificación<sup>8</sup>.

En el largometraje José Sacristán da vida a Enrique, un abogado obsesionado con la publicidad aparecida en los diferentes medios (televisión, radio, prensa,...). Su esposa Ana (Ana Belén) está preocupada porque hay un anuncio en concreto que le hace perder la razón y manifestar una doble personalidad. En él aparece una atractiva mujer (Amparo Muñoz) bajo el eslogan de “Vida conyugal sana”<sup>9</sup>, [fig. 1] unas imágenes que activan el verdadero trastorno interno del protagonista: la represión que ha sufrido a nivel sexual. Un animal insaciable, que experimenta una terrible sensación de éxtasis con el consumo de una publicidad altamente erotizada. Al hacerlo a las imágenes de la joven se suman las de Marilyn Monroe, algunas de ellas quemadas, bajo el cartel de “prohibido”. El punto máximo se alcanza cuando se ve cómo se derrumba el Diario Madrid. Una voladura que tuvo lugar el 24 de septiembre de 1973, ejecutando de este modo la orden impuesta por el gobierno franquista. El periódico ya había cerrado el 25 de noviembre de 1971 debido a un incumplimiento de la Ley de Libertad de Prensa aprobada en 1966, sin embargo, la desaparición de su sede todavía se demoró dos años<sup>10</sup>. La carga simbólica del acontecimiento se reafirma en esta ocasión con la aparición de un bebé recién nacido que llora, instantáneas que preceden a la burla que el personaje efectúa al espectador, o más que a éste, a todos aquellos que en el pasado fueron construyendo el carácter de su antiguo yo. Un tímido intento de crear un golpe de efecto al estilo Kulechov, jugando con el montaje y dotándole de una función que transgredía las propias imágenes. El metraje incluye en este sentido diversas metáforas que dotan de calidad a la cinta, siendo una de las más relevantes la vinculada con el diagnóstico que el médico (Antonio Ferrandis) hace a Ana: “Imaginemos que su marido es una botella. Sus instintos, sus malos instintos, es decir, sus impulsos, sus malos impulsos, llevan treinta años presionando para escapar de la botella. Quieren ser libres para hacer lo que les dé la gana. Pero el tapón de la botella está allí impidiéndolo”. Una reflexión que sirve para señalar la relación de este largometraje con la realidad que atravesaba España en aquel periodo, años en los que las dudas entre apertura e inmovilismo copaban el panorama político. La apuesta de Carrero Blanco por el segundo convertían al propio ministro, y en definitiva a todo el Régimen franquista, en los taponés de la botella<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> A. G. A. (03) 121 36/04246.

<sup>9</sup> La constructora que utiliza este eslogan vende sus viviendas en Los Ángeles de San Rafael (Segovia), un lugar “paradisiaco alejado de la gran ciudad”.

<sup>10</sup> El inmueble había sido adquirido por la inmobiliaria SAGAR con la intención de construir en el solar un edificio de apartamentos.

<sup>11</sup> Asión Suñer, Ana, *La Tercera Vía del cine español. Espejo de un país en transición*, Barcelona, Laertes, 2022/I, p. 96.



**Figura 1** – Imagen promocional de *Vida conyugal sana* (1974, Roberto Bodegas).

El apartado musical, a cargo de Carmelo Bernaola, acierta en este sentido al acompañar estas emociones con temas acordes al momento experimentado por Enrique. Es lo que sucede al elegir El Mesías de Haendel, y más concretamente el conocido coro Aleluya<sup>12</sup>, para acompañar la sucesión de letreros publicitarios (Winston, Austin Victoria, Ladyshave de Philips, White Label, Cinzano reserva vermouth especial, banco español de crédito, muebles La fábrica, Coca-cola, Cruz roja, La cordobesa, Castellblanch, El Corte Inglés, panty Turbo, Benedictine, Yoplait y Vida conyugal sana) que aparecen en las calles de Madrid cuando el protagonista circula con su coche. La secuencia permite analizar el grado en el que el consumismo y los nuevos mercados publicitarios se habían instalado en la capital española. El Madrid castizo convivía en aquellos instantes con el desarrollismo aparecido en los años sesenta, y su manifestación más visible en la ciudad eran este tipo de manifestaciones. Coca-Cola y Cruz Roja, Winston y La cordobesa, los productos más tradicionales empezaron a convivir con las novedades estadounidenses, ligándose el discurso publicitario con el concepto de consumo. Los españoles vieron en el hábito consumidor todo un símbolo de modernidad: “Podríamos afirmar que se trataba de “tener” por el mero hecho de “tener”. El consumo español [...] fue altamente cuantitativo, casi voraz, y sobre todo acrítico. A veces la mera posesión de algo, con independencia de su calidad y precio, era un importante signo de estatus, por ejemplo el aparato de televisión”<sup>13</sup>. Un *leitmotiv* que se mantiene hasta el final del largometraje, cuando Enrique y Ana atraviesan la valla publicitaria de “Vida conyugal sana”<sup>14</sup> en un desenlace transgresor, que sin duda supone

<sup>12</sup> Este tema vuelve a aparecer en la escena en la que Enrique va en coche con Ana y sus amigos tras un día de excursión. Su finalidad en este caso fue “reforzar el grandioso espectáculo de la dantesca caravana”.

<sup>13</sup> Montero Díaz, Mercedes (coord.), *La edad de oro de la comunicación comercial (volumen 2)*, Sevilla/Zamora, Comunicación Social. Ediciones y publicaciones, 2010, p. 29.

<sup>14</sup> En el guion que se ha podido consultar en el A.G.A. se aprecia como se pensó que eslogan publicitario final fuera “Cinturones de seguridad Flip. La seguridad de su vida”.

toda una metáfora de la destrucción del trauma que ha atormentado al protagonista durante toda la trama: la publicidad, pero, sobre todo, la represión sexual.

### 3. La juventud urbana y universitaria de *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974)

La buena recepción de *Vida conyugal sana* fue la principal razón para que Dibildos continuara por esa línea, estrenando *Tocata y fuga de Lolita* el 26 de septiembre de 1974 [fig. 2]. En esta ocasión contó en la dirección con Antonio Drove, quien buscó realizar una comedia de enredo, un divertimento intrascendente<sup>15</sup>. La lectura que se desprende de la cinta va más allá erigiéndose como un reflejo del tránsito entre la niñez y la adolescencia que estaba experimentando España en aquellos momentos, señalando a su vez la hipocresía imperante que caracterizaba a ciertos sectores de la sociedad. En relación con este aspecto, el propio José Luis Dibildos afirmó:

Me parece tristísima la hipocresía española llevada a todos los niveles, la falta de concordancia entre la realidad y lo que dicen las palabras. [...] Lo que hemos querido lograr con *Tocata y fuga de Lolita* es una blancura absoluta a nivel sexual. [...] Esta etapa del cine español en que se presenta, o mejor, se deja adivinar un desnudo, dándole un cariz de algo prohibido, hay que superarla totalmente<sup>16</sup>.

La historia habla de Carlos (Arturo Fernández) un viudo candidato a Procurador en Cortes por el Tercio Familiar que vive con su hija Lolita (Amparo Muñoz) y su hermana Merche (Laly Soldevila). Aunque con frecuencia viaja fuera de Madrid, las escenas que tienen lugar en la capital reflejan la evolución de una generación de jóvenes que quiere ir más allá que sus progenitores en muchas cuestiones, no solo la sexual -como erróneamente puede interpretarse en un análisis superficial de la cinta-<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Alberich, Ferran, *Antonio Drove. La razón del sueño*, Alcalá de Henares, Festival de Cine/Comunidad de Madrid, 2002, pp. 75-76.

<sup>16</sup> “Declaraciones del productor José Luis Dibildos”, en *Cartelera Turia*, 581 (1975), s.p.

<sup>17</sup> Un aspecto auspiciado por el propio nombre designado a la protagonista, puesto que con el término en sí sirve para designar a las jóvenes que, sin haber alcanzado la edad adulta, despiertan un cierto atractivo sexual entre los hombres de mayor edad. Dicho concepto aparece por primera vez en la novela *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov; aunque se populariza posteriormente en su versión cinematográfica, *Lolita* (1962) de Stanley Kubrick.



**Figura 2** – Cartel de *Tocata y fuga de Lolita* (1974, Antonio Drove).

La mayor parte de las escenas tienen lugar en interiores de viviendas particulares, mencionándose en los créditos finales la referencia al hotel Florida Norte. En uno de los pocos exteriores en los que se aprecian las calles madrileñas, se observa como Carlos intenta subir al autobús de la línea 44, donde se indica en la ruta la referencia a Ofelia Nieto. Si se accede al recorrido proporcionado por la Empresa Municipal de Transportes de Madrid, se advierte que la línea en cuestión, que va de Callao a Marques de Viana, cuenta con las paradas de Ofelia Nieto y Ofelia Nieto-Paseo de la dirección, además de atravesar zonas tan emblemáticas como Gran Vía, Ventura Rodríguez o Guzmán el Bueno, travesías en las que perfectamente podría ubicarse la escena en cuestión. Además, en parte de su recorrido se adentra en los distritos cercanos a la Universidad Complutense (Argüelles, Moncloa), aspecto que sirve para conectar con el perfil de los personajes más jóvenes: estudiantes universitarios pertenecientes a una burguesía progresista, liberal. De hecho, Nicolai (Francisco Algora), el novio de Lolita, quien se define como “un individualista pequeño-burgués”, es expulsado del Colegio Mayor en el que reside mientras realiza sus estudios de Veterinaria en la Universidad Complutense. En el encuentro que mantiene con Carlos, una cena en la que el candidato a procurador le invita a conversar “de hombre a hombre”, se enfatizan las diferencias entre ambas generaciones. Materialismo frente a idealismo, una prolongación de los personajes del cortometraje de Drove *¿Qué se puede hacer con una chica?* (1969)<sup>18</sup>, un prototipo que no existía en el cine comercial español, para el que los universitarios eran sofisticados y, a veces, vacíos. La escena posterior en la que el joven aparece borracho en un bar alberga además uno de los guiños cinematográficos que introduce el

<sup>18</sup> Fue, junto a *La primera comunión* (1966) y *La caza de brujas* (1967) uno de los tres cortometrajes que dirigió tras su paso por la Escuela Oficial de Cine de Madrid.

director -a petición de Dibildos- en el largometraje, ya que éste canta *¡Whisky leave me alone!* (*Río de sangre*, Howard Hawks, 1952; *¡Hatari!*, Howard Hawks, 1962; *Mayor Dundee*, Sam Peckinpah, 1964)<sup>19</sup>.

Estrenada en Gran Vía, a pesar de que el dueño del cine auguró a su director que nadie se iba a reír con el largometraje, al acabar la sesión la gente comenzó a aplaudir. Un éxito que fue sinónimo de altas recaudaciones en taquilla, en un año en la lista de las diez películas más taquilleras del cine español, siendo además la de menor presupuesto. Algunos periodistas, no obstante, asociaron estos resultados a la breve exhibición que realiza Amparo Muñoz de sus pechos<sup>20</sup>. Aunque sin duda la crítica más cruenta llegó firmada por Pau Esteve y Juan M. Company en su artículo “Tercera Vía, la vía muerta del cine español”:

Las causas del éxito de *Tocata y fuga de Lolita* vendrían motivadas no tanto por el fugaz destape de Amparo Muñoz –dato al fin y al cabo folklórico– como por el hecho evidente de que la película de Antonio Drove contacta inmediatamente con cierto tipo de mentalidad que, para seguir el juego del actual momento político, podríamos bautizar como “centrista y europea” (atención a las comillas). [...] La contradicción del film radica en su “naturalidad de representación” puesta al servicio de la ideología dominante. [...] El problema es que Drove distorsiona aún más un material ya de por sí manipulado por el real socializado de donde surge, y, una vez más, el film enfatiza los lugares comunes habituales [...] ofreciéndonos al fin y al cabo el mismo enfoque de los problemas generacionales que pueda dar la ideología oficial<sup>21</sup>.

Tras *Tocata y fuga de Lolita*, Antonio Drove realizó con Dibildos *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe* (1975). Películas que compartían un espíritu similar, cuya intención era repetir en el último encargo, *Las hermanitas de los ricos*, una cinta que nunca llegó a ejecutarse. La única maniobra que se efectuó sobre el fallido proyecto fue la llamada que Dibildos realizó al director para que le proporcionara el título, puesto que lo necesitaba para que saliera en la lista de películas distribuidas por CB Films para la siguiente temporada<sup>22</sup>.

#### 4. *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974) o cómo Estados Unidos se introdujo en la sociedad hispana

<sup>19</sup> Al final de la obra, cuando Nicolai se despide de todos, pronuncia la frase «¡Nunca debimos abandonar el río Mississippi!» (*Horizontes lejanos*, 1952, Anthony Mann).

<sup>20</sup> Vanaclocha fue uno de ellos (*Cartelera Turia*, 566, 1974).

<sup>21</sup> Esteve, Pau y Company, Juan M., “Tercera Vía, la vía muerta del cine español” en *Dirigido por...*, 22 (1975), p. 20.

<sup>22</sup> Asión Suñer, Ana, *La Tercera Vía del cine español... op. cit.*, p. 156.



Con *Los nuevos españoles* José Luis Dibildos consolidó la marca Tercera Vía<sup>23</sup>. En esta ocasión se produjo además un cambio de estudios: si para *Españolas en París* y *Vida conyugal sana* el productor eligió Estudios Roma (actual Telecinco), para este nuevo proyecto fue Cinearte el lugar donde se llevó a cabo el rodaje. Desde el comienzo la cinta muestra cómo había cambiado el país tras la llegada de la influencia estadounidense, convirtiendo España en una nueva colonia cultural y social del gigante norteamericano. Las primeras imágenes muestran una serie de panorámicas aéreas de Madrid, envueltas en tonalidades cálidas y luminosas, que dan paso al despertar de cada uno de los protagonistas de la cinta. Uno de ellos es Pepe (José Sacristán), quien se encuentra junto a su esposa (María Luisa San José) en una pequeña buhardilla, alojamiento acorde con el estatus de los dos personajes -una pareja joven que ha situado aquí su primera vivienda-. Todos coinciden en su lugar de trabajo, “Seguros La Confianza”, una empresa que es absorbida por la multinacional norteamericana “Bruster & Bruster” [fig. 3]. El entorno laboral da pie a mostrar otro de los hábitos que continuaban estando presentes en el país: el pluriempleo<sup>24</sup>. Como matizan Francisco Javier Frutos y Antonio Llorens:

[...] la venta de productos en las oficinas, el pluriempleo- son evidencias de una sociedad castrada y fracasada (“nos van a dar la boleta”, dice el pesimista Alexandre), pero la supuesta modernización del agresivo capitalismo tampoco puede considerarse una solución, empezando por el “maquillaje” que representan las pelucas y el vestuario<sup>25</sup>.

Una transformación que incluso llega a las esposas de los trabajadores, quienes a través de una serie de charlas reciben los consejos para convertirse en verdaderas “mujeres Bruster”. Les insisten en que tienen que tener más tiempo para sí mismas, para la vida social, y que para poder atender al marido y los hijos están los electrodomésticos y la “nursery Bruster” (guardería). Recomendaciones cuyo objetivo real es favorecer el bienestar de sus maridos, ofreciéndoles el “descanso del guerrero”<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Roberto Bodegas, su director, lo explicó del siguiente modo: “Al funcionar tan bien *Vida conyugal sana* nos decidimos a hacer una tercera. Era una idea que tenía entonces sobre las multinacionales. [...] Una noche ya, cabreado, le dije a Dibildos: “¿Por qué no hacemos una comedia? En quince días te la escribo”. Me vine a Madrid y cogí el tren para ir a Málaga, ahí leí un anuncio que decía: “Los nuevos españoles viajan en Iberia”, y llegué con el título y todo. Hicimos una comedia. Es la colonización de las multinacionales en un país que les interesaba. En realidad, parte de la transición a la democracia está apadrinada por los norteamericanos, por las multinacionales, a las que interesaba que hubiera sindicatos libres, economía de mercado”. (Fernández, Ángel María, *Roberto Bodegas. El oficio de la vida, los oficios del cine*, Arnedo, Aborigen, 2008, p. 48).

<sup>24</sup> Durante los años sesenta y setenta, pese al desarrollismo y la llegada de la modernidad, se mantuvo este tipo de actividad, que permitía la consolidación de las aspiraciones de la nueva clase media.

<sup>25</sup> Frutos, Francisco Javier y Llorens, Antonio, *José Luis Dibildos. La huella de un productor*, Valladolid, SEMINCI, 1998, p.130.

<sup>26</sup> Asión Suñer, Ana, *Cuando el cine español buscó una tercera vía (1970-1980). Testimonios de una transición olvidada*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018/I, p. 27.



**Figura 3** – La empresa de “Seguros La Confianza” es absorbida en *Los nuevos españoles* por la multinacional norteamericana “Bruster & Bruster”.

Fuera del ámbito laboral, se visibiliza también la importancia del fútbol en la sociedad española. Se observa cómo Pepe acude con un amigo a presenciar un partido en el estadio. Una vez allí, desde megafonía le instan a que acuda a la estación de metro de Las Ventas. Las dimensiones del recinto, así como la indumentaria blanca de uno de los equipos que disputa la competición, hacen pensar en que podría tratarse del Santiago Bernabéu. Sin embargo, la distancia existente entre ambos puntos hace que esta hipótesis no pueda mantenerse.

Pepe es además uno de los afortunados a los que la empresa recompensa con un nuevo piso. Se ven imágenes de los edificios, que poco a poco muestran la nueva geografía neocapitalista que intentaron imponer los americanos (“americanizar España”). Se ve a la pareja muy contenta visitando su nuevo hogar, e incluso eligen ya la futura habitación de la niña. Es curiosa la especial ilusión que le hace a Pepe la presencia del bidé, un objeto sin duda de lujo en los baños de 1974<sup>27</sup>. Al final del recorrido ambos se abrazan, mostrando la satisfacción de comenzar una nueva etapa de su vida.

La estética de las viviendas, así como la referencia en los créditos finales del audiovisual, invita a pensar que esta parte de la trama fue rodada en el barrio de Alcorcón Parque de Lisboa. Los nuevos españoles se muestran llenos de aspiraciones, sueños y deseos de futuro, se invita a reflexionar sobre los cambios socioeconómicos de la clase media, pero estaba claro que “[...] hoy lo que se vende es la crítica social convenientemente suavizada para no herir los intereses de los mismos que la financian. Naturalmente esta seudocrítica toma en España unas

<sup>27</sup> En la segunda mitad de los años setenta el gobierno promovió una serie de viviendas protegidas cuyos requerimientos técnicos incluían la instalación de un bidé.

características acordes con el tipo de capitalismo existente, evidentemente distinto al de los países llamados desarrollados”<sup>28</sup>. El cierre del largometraje adquiere mucho peso en este sentido, y sobre todo invita al espectador a reflexionar sobre todos estos cambios. Las esposas de los ganadores se encuentran sobre el escenario, vestidas de negro y con una condecoración entre sus manos, ocupando el lugar de las mujeres de los miembros fallecidos. Rafael Utrera comentó sobre esta imagen que: “La destrucción de la idiosincrasia y la privación de la humanidad sólo conduce al fracaso personal; y es que la importación de procedimientos no parece suficiente a la hora de modificar una sociedad y reconvertirla”<sup>29</sup>. Un desenlace que, sin duda, contribuye a la reafirmación de *Los nuevos españoles* como documento filmico imprescindible para conocer la sociedad hispana de los años setenta.

## 5. Más allá de la Tercera Vía: la visión madrileña del guionista de Ágata Films<sup>30</sup>

1974 fue sin duda el año de mayor esplendor de la Tercera Vía. A partir de ese momento, de forma paralela al declive de la fórmula ideada por Dibildos, uno de sus guionistas comenzó su trayectoria en el mundo de la dirección cinematográfica. José Luis Garci había conocido al productor por mediación de Concha Velasco, un encuentro que derivó en la firma de un contrato en exclusiva como guionista —*Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974), *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe* (Antonio Drove, 1975), *La mujer es cosa de hombres* (Jesús Yagüe, 1976) — y asesor literario en Ágata Films, lo que provocó su salida definitiva del banco en el que trabajaba como auxiliar administrativo. Durante su periplo en la productora, Garci siempre buscó que la población española se sintiera identificada con sus historias, una línea que continuó posteriormente en su opera prima: “[...] dentro de veinte años, cuando *Asignatura pendiente* se ponga en la Filmoteca, estoy convencido que quedará reflejado el cambio social que ha experimentado este país desde la desaparición de Franco hasta esto que podríamos llamar la «pseudodemocracia»”<sup>31</sup>.

*Asignatura pendiente* sigue la estela de los productos vinculados con la Tercera Vía de Dibildos, desde el propio tema —haciendo referencia a la estricta moral franquista de los años cincuenta—, hasta alguno de los protagonistas, como José Sacristán<sup>32</sup>. El argumento centra

<sup>28</sup> Ferrán, Albert, “Crítica Los nuevos españoles”, en *Dirigido por...*, 19 (1975), p. 37.

<sup>29</sup> Pérez Perucha, Julio, *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra y Filmoteca Española, 1997, p. 722.

<sup>30</sup> Para profundizar en este apartado se recomienda la lectura de Asión Suñer, Ana, “Welcome to Madrid: cuando José Luis Garci cambió Gran Vía por la Séptima Avenida”, en Alfeo, Juan Carlos y Deltell, Luis (eds.), *Madrid, ciudad de imágenes*, Madrid, Editorial Fragua, 2022/II, pp. 125-138.

<sup>31</sup> Rentero, Juan Carlos, “Entrevista con José Luis Garci”, en *Dirigido por...*, 55 (1978), p. 52.

<sup>32</sup> Asión Suñer, Ana, “La sociedad española de la Transición vista por José Luis Garci: análisis de *Asignatura pendiente* (1977), *Solos en la madrugada* (1978) y *Las verdes praderas* (1979)”, en Asión Suñer, Ana; Castán

su atención en José (José Sacristán) y Elena (Fiorella Faltoyano), quienes tras reencontrarse deciden volver a recuperar la historia de amor que habían vivido en su juventud. Aunque ambos están casados, son conscientes de todas las oportunidades que les robaron en el pasado. La cinta buscó traspasar los límites de los títulos que se estaban haciendo en el país en aquellos instantes, buscando otorgar un aire más internacional a una cinta tan pegada a su geografía y a su tiempo:

[...] Partiendo del código de la comedia española con influencias del cine americano en la utilización del plano-contraplano, el relato incorpora, en magníficos diálogos, toda una terminología nueva en el cine español: Carabanchel, Salesas, auto de procesamiento, la provisional, Ruiz Jiménez, Bardem, Raúl Morodo, Tamañes, con presencia de Cristina Almeida, posters de Genovés, de la famosa huelga de actores, etc.<sup>33</sup>.

José Luis Garcí siguió dentro de esta misma línea en *Solos en la madrugada* (1978) y *Las verdes praderas* (1979), trabajos que el propio director concibió, junto a *Asignatura pendiente*, como “un tríptico de la Transición. Un cine de contenido sociológico”<sup>34</sup>. Títulos comerciales pero dignos, teniendo en cuenta siempre la dificultad que conllevaba la producción de películas que buscaban gustar a todo el mundo, tal y como pretendió Dibildos. En *Solos en la madrugada* tenía mucho material rodado del Madrid de noche, puesto que al principio su idea era hacer algo similar a *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), sin embargo, con posterioridad se dio cuenta de que lo que realmente le interesaban eran las “parrafadas de Sacristán”<sup>35</sup>.

*Las verdes praderas* es de nuevo un retrato sociológico del ocaso de una época, aunque en esta ocasión ubicó la acción fuera de Madrid, en un entorno alejado del bullicio de la gran ciudad: la sierra de Guadarrama [fig. 4]. En el personaje interpretado por Alfredo Landa se observan los primeros síntomas de un trastorno de ansiedad social ante la adquisición progresiva de propiedades y de relaciones sociales, algunas no deseadas, que le van aprisionando en un círculo socio-familiar cada vez más estrecho<sup>36</sup>. Un nuevo retrato de la clase media que, en ciertos momentos, desactiva sin llegar a anularlo del todo el efecto realista del discurso<sup>37</sup>.

---

Chocarro, Alberto; Gracia Lana, Julio Andrés; Lacasta Sevillano, David y Ruiz Cantera, Laura (coords.), *II Jornadas de Investigadores Predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018/II, pp. 219.

<sup>33</sup> Vicente, “Crítica *Asignatura pendiente*”, en *Cartelera Turia*, 698 (1977), s.p.

<sup>34</sup> Tello Díaz, Lucía, *Hablemos de cine. 20 cineastas españoles conversan sobre el cuarto poder*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016, p. 136.

<sup>35</sup> Rentero, Juan Carlos, “Entrevista con José Luis Garcí”... *op. cit.*, p. 51.

<sup>36</sup> Fernández Galindo, Francisco José, “Trilogía del desencanto: estudio del efecto del estrés laboral y psicosocial a través del cine”, en *Revista de medicina y cine*, 5 (2009), p. 54.

<sup>37</sup> Hernández Ruiz, Javier y Pérez Rubio, Pablo, *Voces en la niebla: el cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2004, p. 143.



**Figura 4** – Los protagonistas de *Las verdes praderas*, José (Alfredo Landa) y Conchi (María Casanova), encuentran su particular refugio fuera de Madrid, en la sierra de Guadarrama

José Luis Garci continuó, igual que habían hecho con anterioridad Roberto Bodegas y Antonio Drove, mostrando la realidad española de los años setenta a través del cine. *Vida conyugal sana, Tocata y fuga de Lolita* y *Los nuevos españoles* ayudan a rastrear la idiosincrasia social y emocional de un país que asistía dentro de un avanzado desarrollismo a una nueva manera de entender el consumo, la sexualidad y el mundo laboral, tres ámbitos que suponen el eje principal en cada uno de los respectivos largometrajes trabajados. Un prisma que tuvo su escenario de acción en Madrid, ciudad que fue testigo de los cambios, transiciones y anhelos de unos *nuevos españoles* que, en muchos sentidos, se encontraron *solos en la madrugada*. .