

## Actualizarse o morir: José Luis Dibildos o cómo la Tercera Vía regeneró la comedia costumbrista española

Update or die: José Luis Dibildos or how the Third Way regenerated the Spanish genre comedy

ANA ASIÓN SUÑER\*

### Resumen

*El auge de la economía que experimentó España en los años sesenta, unido al final del periodo autárquico (1939-1959), se tradujo en el país en el comienzo de un nuevo ciclo. La influencia llegada desde Estados Unidos no solo propició la entrada del consumismo, sino que sirvió para revisar viejas y arraigadas costumbres. Una nueva mentalidad que coincidió con el surgimiento de la clase media, inexistente hasta ese momento. Cuando el productor José Luis Dibildos fue consciente de estos cambios optó por darle un nuevo giro a las comedias costumbristas por las que siempre había apostado, emprendiendo a principios de los años setenta un proyecto que denominó 'Tercera Vía'. El germen se situó en Españolas en París (1971) y se consolidó en 1974 con Vida conyugal sana, Tocata y fuga de Lolita y Los nuevos españoles. Películas que, durante el tardofranquismo, supieron conjugar a la perfección el tándem público e industria.*

### Palabras clave

*Tercera Vía, José Luis Dibildos, Comedia costumbrista, Franquismo, Cine español, Clase media, Desarrollismo, Roberto Bodegas.*

### Abstract

*The economic boom that Spain experienced in the 60s, together with the end of the autarkic period (1939-1959), translated into the country at the beginning of a new cycle. The influence coming from the United States not only led to the entry of consumerism, but also served to review old and ingrained customs. A new mentality that coincided with the emergence of the middle class, non-existent until then. When the producer José Luis Dibildos became aware of these changes, he chose to give a new twist to the traditional comedies that he had always opted for, undertaking a project that he called 'Third Way' at the beginning of the 70's. The germ was located in Españolas en París (1971) and was consolidated in 1974 with Vida conyugal sana, Tocata y fuga de Lolita and Los nuevos españoles. Films that, during the late Francoism, knew how to perfectly combine the public and industry tandem*

### Keywords

*Third Way, José Luis Dibildos, Traditional comedy, Francoism, Spanish cinema, Middle class, Developmentalism, Roberto Bodegas.*

\* \* \* \* \*

---

\* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: anassu@unizar.es.

Los años sesenta se caracterizaron en España por un periodo de bonanza que muchos denominaron “milagro económico”. Una situación que, unida a la ruptura con el periodo autárquico (1939-1959), propició el pistoletazo de salida hacia la construcción de un nuevo país, y con ello la aparición de una nueva clase media, hasta entonces inexistente. El bienestar económico derivó en un cambio de mentalidad, el consumismo entró en el país y las costumbres se modificaron. Como ha señalado el sociólogo Salvador Giner, se vivió *una transformación muy profunda de todas las estructuras sociales*.<sup>1</sup> Además, la emigración rural a las ciudades aumentó de manera significativa, convirtiendo España en un estado cada vez más urbano e industrial; e incluso comenzó un nuevo periodo donde gran parte de la población buscó un futuro mejor en el extranjero. El caso francés fue retratado en la película *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971) [fig. 1], un atrevido trabajo que aprovechó a su vez para hablar de uno de los temas tabús en aquellos momentos: el aborto. Y es que, con la pérdida de influencia en la sociedad española de la doctrina católica, se dieron nuevos hábitos de relación social y sexual: el hombre español ya no se escondía, empezando a mostrar unos instintos hasta ese momento cohibidos por una educación represiva, tal y como se plasma en *No somos de piedra* (Manuel Summers, 1968).

Por otro lado, la publicidad experimentó un cambio radical, consecuencia principalmente de la llegada de nuevos mercados desde Estados Unidos y la creación de potentes empresas en España relacionadas con este ámbito.<sup>2</sup> El aumento del poder adquisitivo del español medio hizo que no se consumiera por necesidad, sino por capricho: *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>3</sup> O lo que es lo mismo, el consumo se comenzó a considerar un signo de modernidad. En muchos de estos anuncios adquirió un cierto protagonismo la mujer, aunque eso sí, a diferencia de la imagen que se había fomentado de ella hasta ese momento —vinculada al hogar y al cuidado de su familia—, se empezó a potenciar su perfil más erótico. Se quería transmitir una imagen novedosa, fresca y sobre todo moderna a un país que, después de ver lo que estaba sucediendo en el extranjero, reclamaba algo más.

---

<sup>1</sup> GINER, S. (dir.), *España: sociedad y política*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, p. 345.

<sup>2</sup> Se ponen en marcha las primeras escuelas de publicidad en España (Barcelona y Madrid en 1964, Zaragoza en 1965).

<sup>3</sup> MONTERO, M. (coord.), *La edad de oro de la comunicación comercial*, vol. II, Sevilla-Zamora, Comunicación Social, Ediciones y publicaciones, 2010, p. 29.

El cine por su parte siguió constituyendo uno de los pilares fundamentales de la cultura española. Tras la vuelta a la Dirección General de Cinematografía de José María García Escudero en julio de 1962 se llevó a cabo una reorganización de la censura, una situación que volvió a dar un paso atrás después de ser sustituido en 1967 por Carlos Robles Piquer. Los años sesenta fueron testigos del nacimiento del Nuevo Cine Español (1962-1967) y la Escuela de Barcelona (1965-1970), propuestas novedosas que convivieron con otros productos que abastecieron a un público más popular, títulos amables que fueron sinónimo de risa complaciente para el franquismo.

Con la denominación de comedia desarrollista se hace referencia a una propuesta específica dentro de dicho género que coincidió en España con el surgimiento de la sociedad de consumo. De raigambre neocostumbrista, estuvo influida principalmente por tres fuentes: la tradición cultural española, la comedia italiana de comienzos de los años cincuenta y la asimilación híbrida de los géneros cinematográficos de Hollywood.<sup>4</sup> El vínculo entre la tradición costumbrista y los modelos norteamericanos ya usada en el cine durante la época de la autarquía se sigue manteniendo durante esta época, aunque esta vez se apostó por un cine más cercano a la realidad social.

Se propusieron películas con una cierta carga moral donde el protagonismo era, la mayoría de las veces, coral, y donde por lo general los personajes eran estereotipados. Su registro estuvo dentro de los géneros menores y la tradición sainetesca —el pícaro, el galán enamorado, la señorita moderna, el gracioso—. Muchas veces su presencia era efímera, ya que únicamente servían para otorgar dinamismo a las escenas. Todo ello dio al relato una mayor ligereza y fluidez, posibilitando la incorporación de una estructura descentralizada del mismo que se resolvía en numerosas ocasiones con la sucesión de *sketches*. El resultado se asemejaba a una suma de situaciones aisladas, perdiendo de esta manera la sensación de unidad fílmica. Sin dejar de lado la puesta en escena —gran importancia en aquellos instantes del teatro—, el diálogo fue uno de los elementos más importantes en la evolución dramática de estos largometrajes. Por lo general la comedia hispana, machista y tópica en sus planteamientos, basó gran parte de su funcionamiento en alusiones sexuales y recurrió frecuentemente a la satirización de algunos de los nuevos elementos del paisaje consumista español (los turistas, las empresas multinacionales...).<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> HERNÁNDEZ RUÍZ, J. y PÉREZ RUBIO, P., *Un universo proteico y multiforme: La comedia costumbrista del desarrollismo*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/un-universo-proteico-y-multiforme-la-comedia-costumbrista-del-desarrollismo-0/>, (fecha de consulta: 26-II-2021).

<sup>5</sup> GUBERN, R. *et alii*, *Historia del cine español*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000, p. 333.

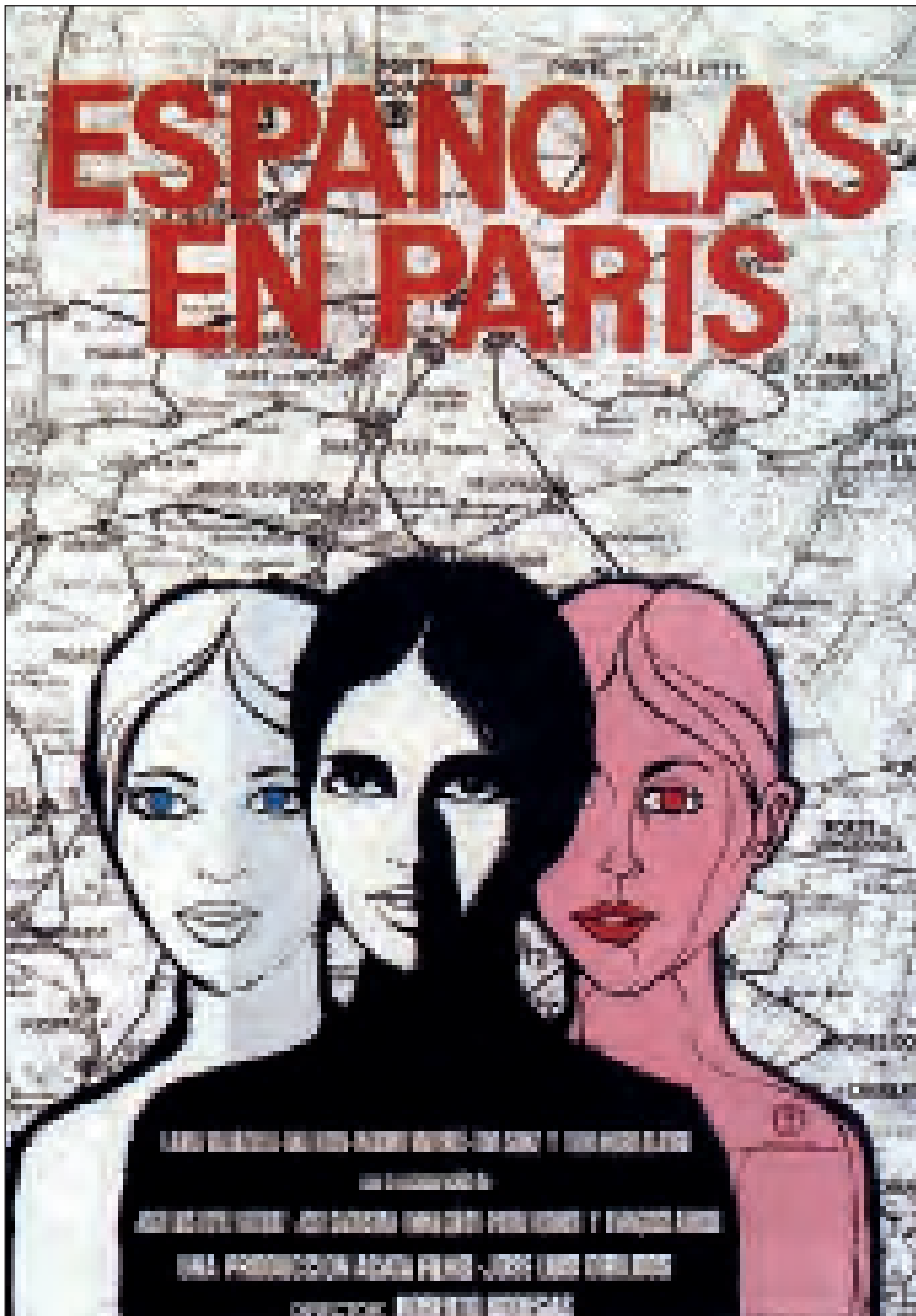


Fig. 1. Cartel de Españolas en París (Roberto Bodegas, 1971).

Asturias Films, fundada en 1953, fue una de las productoras que se especializó en la comedia desarrollista, con películas como *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958) o *El día de los enamorados* (Fernando Palacios, 1959). No obstante, fue Ágata Films la que se erigió como la auténtica abanderada de este género. José Luis Dibildos sería en el encargado de producir toda una serie de largometrajes que se convirtieron en un éxito para el público. Junto a directores como Pedro Lazaga, Javier Aguirre o Fernando Merino inauguró una tendencia cuyo estilo tuvo posteriormente cierta reminiscencia en las producciones que impulsó en los años setenta.

Cuando el productor fue consciente de los cambios sociales y económicos que había experimentado el país durante la década de los sesenta, optó por darle un nuevo giro a sus comedias, emprendiendo un proyecto que él mismo decidió denominar “Tercera Vía”. El germen se situó en *Españolas en París*, largometraje con el que Dibildos comprobó que era posible (y necesario) apostar por otro tipo de cine. En una mesa redonda organizada por la revista *Reseña* habló con el director Roberto Bodegas,<sup>6</sup> así como con el guionista José Luis Garcí —figuras clave dentro del universo terciario— del nuevo enfoque que quería aportar a sus cintas:

(...) no nos gusta la mayoría del cine español (...). Estamos en contra de ese cine que halaga los peores gustos del público. Por otra parte, tampoco creemos que el camino sea ese cine simbólico, cerrado, absolutamente intelectual, bueno o malo, que no ‘conecta’, que no logra comunicar con el público español (...). No decimos que éste [refiriéndose a la Tercera Vía] es el cine que hay que hacer en España. Nos limitamos a constatar que ese tipo de cine, con calidad, garra crítica y difusión masiva no existe y debiera existir. Ya sé que algunos piensan que eso es imposible en España, pero nosotros queremos intentarlo.<sup>7</sup>

Tomando como referencia la *screwball comedy* americana, su influencia hizo que a partir de ese instante los largometrajes llevados a cabo en Ágata Films adquirieran un *status*, un aire intelectual desconocido hasta esos momentos. Productos que todavía guardaban un enorme peso en relación con sus predecesores, y cuya herencia hizo de las películas de la Tercera Vía un magnífico escaparate tanto de los aspectos tradicionales del cine español como de las novedades llegadas desde Estados Unidos.

Tras *Españolas en París*, cuando en 1973 Dibildos volvió a la producción desde el principio su propósito fue intentar repetir su éxito, en esta ocasión con tres películas que unieran comercialidad e interés crítico: *Vida conyugal sana* (1974) [fig. 2], *Los nuevos españoles* (1974) y *Tocata y*

<sup>6</sup> PÉREZ GÓMEZ, A. A., “Mesa redonda. *Vida conyugal sana*. Dibildos, Bodegas, Garcí y su ‘tercera vía’”, *Reseña*, 74, 1974, pp. 54-58.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 55.

*fuga de Lolita* (1974) [fig. 3]. Para la primera contó prácticamente con todo el equipo que había participado en su anterior proyecto. Al elenco se incorporó José Luis Garcí en calidad de guionista y toda una serie de intérpretes como José Sacristán, Ana Belén o Antonio Ferrandis que se adaptaban al estereotipo del “nuevo español”. En relación con la elección del primero Dibildos declaró: *Pepe Sacristán era un actor secundario antes de protagonizar mis películas. Lo elegí porque me parecía que daba el tipo de españolito medio de los años setenta. No era un galán, sino que reflejaba más bien un aspecto inseguro y vulnerable, muy apropiado para la situación que vivimos todos durante los últimos años del franquismo (...)*.<sup>8</sup> De hecho en el largometraje desempeña el papel de Enrique, un abogado obsesionado con todo lo relacionado con el mundo publicitario (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 se puede ver a una atractiva mujer bajo el eslogan de “Vida conyugal sana”, una imagen que demuestra cómo la publicidad actúa en realidad como el mecanismo que acciona el trauma interno que realmente atormenta a Enrique: el sexo.

La buena recepción de *Vida conyugal sana* fue la principal razón para que Dibildos continuara por esa línea, convirtiéndose 1974 en el momento clave de la Tercera Vía. De forma paralela durante esas mismas fechas, el cine español volvía a coger aire con títulos tan paradigmáticos y dispares como *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1973), *El amor del capitán Brando* (Jaime de Armiñán, 1974), *Yo la vi primero* (Fernando Fernán Gómez, 1974), *La Regenta* (Gonzalo Suárez, 1974) o *Tormento* (Pedro Olea, 1974). Cintas que evidencian la diversidad temática que caracterizó al cine español de la década de los setenta, pero que, sobre todo, visualizan las propuestas que poco a poco iban surgiendo en un país donde la necesidad de un nuevo horizonte político resultaba más evidente para acabar de consolidar el cambio de ciclo.

A su vez los últimos años de la dictadura acogieron el nacimiento del fenómeno clave en la exhibición del cuerpo de la mujer como objeto erótico: el destape. Término acuñado por el periodista Ángel Casas, con él se designó durante la transición a los desnudos más osados presentes en cine —*La trastienda* (Jorge Grau, 1975, que contenía el primer desnudo integral, protagonizado por María José Cantudo), *Tres suecas para tres Rodríguez* (Pedro Lazaga, 1975), *Marcada por los hombres* (José Luis Merino, 1977), *Las que empiezan a los quince años* (Ignacio Iquino, 1978) o

---

<sup>8</sup> FRUTOS, F. J. y LLORENS, A., *José Luis Dibildos. La huella de un productor*, Valladolid, SEMINCI, 1998, pp. 65-66.





Fig. 2. Imagen promocional de Vida conyugal sana (Roberto Bodegas, 1974).



Fig. 3. Carteles de Tocata y fuga de Lolita (Antonio Drove, 1974), a la izquierda, y Los nuevos españoles (Roberto Bodegas, 1974), a la derecha.

*Los bingueros* (Mariano Ozores, 1979)—, revistas y diversos tipos de espectáculos. Una manifestación que entendía el sexo como exhibición, y cuyo objetivo era que este apareciera lo más explícito posible. Desnudos que comenzaron con el destape, y que posteriormente evolucionaron en el ámbito cinematográfico hacia la clasificación “S” —*Una loca extravagancia sexy* (Enrique Guevara, 1977), *Las que empiezan a los quince años* (Ignacio F. Iquino, 1978) o *Las verdes vacaciones de una familia bien* (Jesús Franco, 1982)—, culminando más adelante con las películas “X”.

José Luis Dibildos vio en esta circunstancia la oportunidad de beneficiarse económicamente, pero a su manera: optando de nuevo por una tercera vía. Sabía que los desnudos vendían en taquilla, pero también quería mantener la calidad por la que había apostado en sus últimas comedias. Por esta razón, comenzó a introducir sugerentes cuerpos femeninos que insinuaban más que mostraban, aunque tampoco desaprovechó la ocasión de incluir la imagen de unos pechos desnudos: el fugaz destape de la Miss Universo Amparo Muñoz en *Tocata y fuga de Lolita*. Pero la película dirigida por Antonio Drove es mucho más que eso. Se erige 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. El despertar sexual de la protagonista actúa como *leitmotiv* a partir del cual se esgrimen el resto de disyuntivas que articulan la trama y que sufren sus protagonistas: una Lolita renovada dispuesta a demostrarle a su padre que ni ella, ni España, van a perpetuar unos ideales caducos y retrógrados de una dictadura que, la mayoría, quieren olvidar.

Queda claro que 1974 fue “el año Dibildos” puesto que, con *Los nuevos españoles*, su tercera película en cartelera, se consolidaba la Tercera Vía.<sup>9</sup> De hecho, cada nuevo título completaba el discurso de los anteriores. El productor era consciente de que con esta película se jugaba la aceptación definitiva o el rechazo de la tendencia, por esa razón, no dudó en declararle a Antonio Castro que, si su tercera película no resultaba digerible como él esperaba, se iría definitivamente del mundo del cine.<sup>10</sup> Por suerte, no fue así.

El largometraje, uno de los más celebrados dentro del proyecto de Ágata Films, realiza una crítica al cambio de costumbres y formas econó-

---

<sup>9</sup> Un aspecto que no siempre fue positivo, ya que esta intrínseca vinculación entre la película y la corriente no siempre jugó a favor de la primera: (...) *pensé que la tal tercera vía trataría de aprovechar el componente cómico del cine de consumo español para hacer un cine cómico de calidad. ¡Demasiado optimismo! Lo que hace la tercera vía es colocarle al mismo esquema del cine ‘landiano’ un barniz de pseudocrítica. Nada más. Los nuevos españoles, concretamente, me aburrí* [BOIX, J., “La tercera vía”, *El ciervo*, 254, 1975, p. 30.]

<sup>10</sup> CASTRO, A., *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1974, pp. 88-93.





Fig. 4. José Sacristán (Pepe) y María Luisa San José (Ana) en *Los nuevos españoles*.

micas y laborales en la sociedad española tardofranquista. Lo hace mediante la historia coral de un grupo de empleados de la empresa española “Seguros La Confianza” que es absorbida por la multinacional norteamericana “Bruster & Bruster”. Como consecuencia de dicha maniobra, Pepe (José Sacristán) [fig. 4], Luis (Antonio Ferrandis), Sinesio (Manuel Alexandre), Teodoro (Manuel Zarzo) y Antonio (Rafael Hernández), deben de realizar una serie de cursillos de adaptación a las nuevas tareas impuestas por la empresa. Dentro de este proceso de modernización estarán inmersas también sus propias esposas, quienes se deberán adaptar a las necesidades impuestas por el nuevo mercado. Todos ellos aspiran a ser parte de la pequeña burguesía incipiente, entrando de este modo en el juego del sistema neocapitalista.

Desde el comienzo del largometraje hasta su último minuto, *Los nuevos españoles* se convierte en un espejo donde se plasma cómo la llegada de la influencia estadounidense se había convertido en un fenómeno imparable en el país. Muchas veces de manera incomprensible, había alterado la vida diaria de la población, sus gustos, anhelos y aspiraciones futuras; convirtiendo España en una nueva colonia cultural y social del

gigante norteamericano. El capital que tanto habían añorado los habitantes de Villar del Río en *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953) llegó en forma de consumismo voraz, una fórmula que sirvió para que España entrara en todos los sentidos en la tan deseada modernidad. Esta situación propició el surgimiento de la clase media, para los que el consumo apareció como un sustitutivo de la democratización. El fomento de este grupo por parte del régimen evidencia su interés por destruir las señas de identidad de la clase obrera, saludando la importancia del trabajo autónomo e independiente y dejando de lado el trabajo subordinado.<sup>11</sup>

Con casi dos millones de espectadores, *Los nuevos españoles* sumó un éxito más al nuevo periplo inaugurado por Ágata Films. El largometraje demostró el firme compromiso de la empresa por generar beneficios pensando en los problemas del espectador, ofreciéndole productos dignos con los que realmente se sintiera identificado. En unas fechas en las que la sociedad ya había alcanzado la madurez necesaria para reconocer que no era la misma que diez años atrás, reflexionar acerca de su nueva posición se convirtió en un reclamo que fue tomando fuerza en la sociedad. El tratamiento que *Los nuevos españoles* dio de la clase media se adecuó al propio estamento, posicionándose igual que este, en un terreno que huía de extremos. Encontró en la comedia el género con el que plasmar una realidad cada vez más común en el país, como antes había hecho el neorrealismo con la clase obrera o el melodrama con la burguesía. Sin embargo, la elección de temáticas tan actuales obligó a replantearse el tipo de comedia que se deseaba ofrecer al público. Era necesario alejarse de propuestas meramente evasivas y optar por elementos que dignificaran la cinta, introduciendo en ellos una suave crítica social. Los personajes de *Los nuevos españoles* se encuentran perdidos ante la llegada de la influencia estadounidense, su consumismo voraz y unos métodos laborales que fomentan la competitividad entre los trabajadores.<sup>12</sup> Una deshumanización del individuo que se muestra a través de conductas y comentarios con los que el espectador se encuentra familiarizado. La película construye con estos ingredientes una perfecta metáfora de los cambios derivados de la llegada de la modernidad a España, la adaptación de la sociedad a ellos y, sobre todo, las primeras consecuencias que estos han generado. La cinta de Bodegas visibilizó que, a pesar del enorme crecimiento de

---

<sup>11</sup> GRACIA GARCÍA, J. y RUIZ CARNICER, M. Á., *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Editorial Síntesis, 2001, p. 275.

<sup>12</sup> Este aspecto también llamó la atención de algunos músicos españoles, como Carlos Cano, quien también realizó una crítica de este nuevo modo de vida en su canción *La murga de los currulantes* (1976).

la renta per cápita en los años sesenta,<sup>13</sup> *el Seat 600 no hizo la transición, sólo fue un símbolo de un amplio —y contradictorio— proceso de cambio social.*<sup>14</sup>

A pesar del éxito de estos títulos, algunos periodistas comenzaron a dudar de la fórmula y sus objetivos, una sensación de desequilibrio para el proyecto de Dibildos que, igual que la propia situación gubernamental española, fue incrementándose poco a poco en los siguientes meses, culminando su trayectoria en trabajos incapaces de responder a la nueva situación sociopolítica que atravesaba el país. *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe* (Antonio Drove, 1975), *La mujer es cosa de hombres* (Jesús Yagüe, 1976), *Libertad provisional* (Roberto Bodegas, 1976) y *Hasta que el matrimonio nos separe* (Pedro Lazaga, 1977) actuaron como ocaso de una etiqueta que durante el tardofranquismo supo encontrar el equilibrio perfecto entre público e industria.

---

<sup>13</sup> Como señala Francisco Murillo Ferrol en el libro *Sociología española de los años setenta*, el dato de la renta per cápita durante esta década suele tener escaso valor significativo, ya que su crecimiento *puede revelarnos que ha aumentado el tamaño del pastel a distribuir, (...) pero no indica nada sobre la porción del pastel que corresponde, no ya a cada hogar, sino a cada sector de la población* [AA. VV., *Sociología española de los años setenta*, Madrid, Fondo para la Investigación Económica y Social de la Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1971, p. 267].

<sup>14</sup> GRACIA GARCÍA, J. y RUIZ CARNICER, M. Á., *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana...*, op. cit., p. 273.

