

La comedia sexual española de principios de los setenta y el film *reaccionario*

Barry Jordan¹

INTRODUCCIÓN

Este ensayo es el complemento de un artículo previamente publicado sobre el mismo tema² que trataba del subgénero de la «comedia sexy ibérica» o «comedia de destape», y que toma como ejemplo el film de Ramón Fernández *No desearás al vecino del quinto* (1971), el más importante de los groseros films populares que se realizaron bajo Franco.³ El estudio previo abordaba diversos aspectos de la narración fílmica (estructura, punto de vista, conclusión), así como el problema de las identidades sexuales de los varones. Ahora me propongo volver sobre la misma película, pero abordando otro amplio y conflictivo asunto. Me pregunto, quizá de forma bastante poco usual, si la película puede funcionar como una película de tema reaccionario. ¿Hasta dónde *No desearás* (como me referiré a la película a partir de ahora) intenta atrapar al espectador dentro de la ideología dominante, la ligada a los valores tradicionalistas, patriarcales y franquistas?

¿UNA PELÍCULA REACCIONARIA?

En su libro *Only Entertainment*⁴ Richard Dyer no ve una conexión automática entre el cine de entretenimiento dominante y los valores conserva-

1 Montfort University, Leicester, UK.

2 B. JORDAN, «Revisiting the 'comedia sexy ibérica': *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1971)», en *International Journal of Iberian Studies*, Vol. 15, n.º 3, 2003, pp. 167-186.

3 C. LOSILLA, en J. PÉREZ PERUCHA (ed.), *Antología Crítica del Cine Español 1906-1995*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 681; D. FONT, *Del Azul al Verde. El cine español durante el Franquismo*, Editorial Avance, Barcelona, 1976, p. 313.

4 R. DYER, *Only Entertainment*, Routledge, London y New York, 1992, p. 7.

dores, y rechaza la tesis de que las películas populares sean por definición ideológicamente reaccionarias. Históricamente, los términos reaccionario y progresista aplicados al tema de las películas pertenecen al contexto de los debates de la década de los 70, debates que tenían que ver con la lucha de clases y el papel de la *intelligentsia* de izquierdas, y, en especial, con los errores y fracasos del comunismo y del marxismo occidental. A esto último, como Williams argumenta, contribuyó el «absolutismo de las fantasías marxistas de redención a través del proletariado, y de revolución a través de la acción de las mismas fuerzas de producción».⁵ Asimismo, como la así llamada *Screen Theory* de la década de los 70 trató de expulsar el placer de la visión de las películas,⁶ aún era necesario, como tanto Dyer como Neale nos recuerdan, un análisis más sistemático de las nociones de entretenimiento fílmico y placer, y de cómo estas nociones funcionan entre el público de películas.⁷ Los films de entretenimiento no afectan, no retan, a los espectadores en sus actitudes y creencias. Además, como argumenta Dyer, más allá de una descripción formalista, sólo podemos alcanzar una completa descripción de las películas si las analizamos como un fenómeno histórico, íntimamente ligado al contexto y a las circunstancias, que responda a los «deseos que circulan en una sociedad y tiempo determinados».⁸

Aunque no comparta la tesis anterior, es cierto que en España, a principios y mediados de la década de 1970, los críticos del régimen, pertenecientes al ala izquierda (marxista), no albergaban la menor duda de los efectos ideológicos perversos y retrógrados derivados de la comedia popular, en particular de los subgéneros de la comedia de destape y del landismo. Críticos académicos, como Doménech Font, Carlos y David Pérez Merinero, Diego Galán, Carlos Santos Fontenla y José Vanaclocha,⁹ denostaron «el auge de un cine de descarada explotación de la represión sexual del espectador español», un cine que trata al espectador como un sujeto de «una edad mental comprendida entre la pubertad o prepubertad, y al que se procura mantener en un nivel de evidente retraso intelectual y humano».¹⁰ En otras palabras, todo el cine comercial popular realizado bajo la era de Franco se consideraba que, en el fondo, se hallaba comprometido en una vasta campaña nacional de engaño masivo, en

5 C. WILLIAMS, «After the classic, the classical and ideology: the differences of realism», en C. GLEDHILL y L. WILLIAMS (eds.), *Reinventing Film Studies*, Arnold, London, pp. 215-216.

6 D. BORDWELL, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1989, pp. 262-263.

7 R. DYER, o. c., p. 7; S. NEALE, *Genre and Hollywood*, Routledge, 2000, pp. 227-229.

8 R. DYER, o. c., p. 7.

9 J. VANACLOCHA, «El cine sexy celtibérico», en *Cine Español. Cine de sub-géneros*, Equipo Cartelera Turia, Valencia, 1974, pp. 195-284.

10 *Ibidem*, pp. 266-267.

un complot, dirigido especialmente contra el desorientado y deficientemente educado espectador rural, cuyo objetivo básico era «la manipulación ideológica». ¹¹ No hay duda de que algunas películas populares encajaban dentro de esta escalofriante descripción, como algunos de los productos de Masó, Ozores y Lazaga. Pero, al mismo tiempo, resulta demasiado tajante y simple decir que el espectador español era engañado toscamente y embaucado *en masse* por la ideología oficial que contenía la película cómica. Ciertamente, se considera cada vez más un tópico decir que las sociedades autoritarias generan, en líneas generales, audiencias muy escépticas, capaces de leer políticamente, oblicuamente y, más allá de la aparente coherencia formal o sin fisuras de las películas dominantes, de una forma más irónica, crítica y objetiva. Pam Cook también propone, en contra de la ideología cinematográfica dominante definida más arriba, que «el cine popular problematiza todas las categorías sociales [...], se basa más en la promesa de que los espectadores pueden experimentar la emoción de reinventarse a sí mismos, que en la de ver sus identidades o posiciones sociales reforzadas». ¹²

NO DESEARÁS AL VECINO DE QUINTO, ¿UNA PELÍCULA AUTORREFLEXIVA?

El film objeto de estudio pertenece al subgénero de la comedia popular, cuya estructura narrativa gira, en líneas generales, alrededor de una estabilidad que resulta conmocionada por el transgresor deseo masculino, y de una estabilidad reestablecida gracias a ciertas prácticas correctivas, algunas veces ejercidas por varones, pero, con más frecuencia, por el agente femenino. En conjunto, la narración también tiende hacia una predecible y conservadora conclusión, hacia un *retorno* al equilibrio, que se concreta en la familia, el matrimonio, lo doméstico y el orden social imperante. Todo ello acompañado por una serie de *retornos* a los roles sociales tradicionales, al consenso ideológico y al *statu quo* heterosexual y patriarcal.

En *No desearás* se relata en resumidas cuentas lo siguiente: dos varones protagonistas, Antón (Alfredo Landa) y Pedro (Jean Sorel), son *rescatados* de su desviado y hedonista estilo de vida por sus respectivas parejas (esposa y novia) y forzados a volver a casa, ya sea para volver a los quehaceres domésticos en el caso de Antón, ya sea, en el caso de Pedro, para casarse con su novia Jacinta (Ira de Fustenberg), aunque el matrimonio se realice en secreto y se oculte a los padres de ella, y comenzar con sus prácticas médico/

11 D. FONT, o. c., p. 321

12 P. COOK, «No fixed address: the women's picture from *Outrage* to *Blue Steel*», en S. NEALE y M. SMITH (eds.), *Contemporary Hollywood Cinema*, Routledge, London, 1998, p. 234.

ginecológicas. Nosotros, los espectadores, así como los padres, sabemos que la mascarada gay es tan sólo una necesaria tapadera para intentar trabajar en la represiva y provincial Toledo. Desafortunadamente, los habitantes de esta ciudad aún piensan que Antón y Pedro son una pareja gay, un malentendido que conduce al intrigante doble final de la película. Es decir, el primer final feliz (que concluye con la vuelta de los antihéroes a su esfera doméstica, salvo que ahora ya no necesitan hacer uso en su trabajo de la mascarada gay) es seguido de un segundo, quizás improbable, pero extremadamente desagradable giro final. Además, este doble final es sólo uno más de la serie de ingenios formales y estilísticos que complican la catalogación de *No desearás* como un ejemplo típico de la transparente narración fílmica dominante, o como un mero subproducto de ideología retrógrada. En realidad, el film se nos presenta con un alto grado de autorreflexividad, en la medida que pertenece a esas películas que, por cuestionar la ficción de lo que es representado, y a pesar de su clásica narración lineal, llaman la atención sobre el proceso mismo de la realización cinematográfica.

Desde el punto de vista de la estructura, la secuencia inicial en donde aparecen insertados los créditos revela las consecuencias del segundo final aludido: vemos una ambulancia que acelera peligrosamente, casi fuera de control, dirigiéndose desde Toledo hacia un hospital de Madrid. La secuencia (los títulos de crédito en rojo sangre contrastan con el luminoso, animado y cómico tema musical) está construida a partir de las tomas interiores de un joven (Pedro) en el interior de la ambulancia, lleno de magulladuras y vendas, y de una joven muy angustiada (Jacinta, su novia) que le sigue en taxi, y, como contrapunto, se insertan los planos de la escandalosa sirena roja que está situada en el techo de la ambulancia. Desde el principio, se nos sitúa ante un cuerpo de varón malherido, acentuado por el fuerte simbolismo del color, y se nos invita a relacionar a Pedro (víctima de un violento asalto) con el título de la película. La inferencia consiste en que el hombre joven ha sido castigado por haber transgredido la prohibición contenida en el título del film: *No desearás al vecino del quinto*.

Tras los créditos iniciales, la diégesis del film se organiza retrospectivamente por medio de un flashback muy largo, que reconstruye los acontecimientos que conducen al *dénouement* violento, y cuyo resultado acabamos de ver. Esto es, la película se construye alrededor de la narración o confesión que Jacinta hace al doctor que, en el hospital, cura a Pedro de sus terribles heridas. Jacinta abre y cierra la peculiar narrativa fílmica, y, aunque no pronuncia exactamente un monólogo ante la cámara, protagoniza un claro y remarcado prólogo o preámbulo, y funciona como narrador interno, encargado de mediar en nuestro acceso a la información narrativa de una historia que va a ser particularmente picante. La película pasa de mostrarnos la cirugía del

doctor a mostrarnos un conjunto de secuencias compuestas por toda una serie de tomas pseudo-documentales de Toledo. Estas imágenes constituyen una especie de curiosa reminiscencia del viejo NO-DO franquista o de la propaganda turística. Y no parecen referirse a una imaginaria ciudad provinciana española, sino al real, geográficamente auténtico y reconocible, Toledo.

La inserción de este corto pseudo-realista (como registro de la autenticidad de «la ciudad provinciana») dentro de una irreal, absurda y loca comedia resulta intrigante, aunque quizás no inusual. Estas interpolaciones, así como el uso en la narración de voces en off (internas y externas a la diégesis de la película), no eran raras en los primeros films del franquismo, como, por ejemplo, en *Bienvenido Mr. Marshall* (Berlanga 1951), *Morena Clara* (1954, Luis Lucia) y *Calle Mayor* de Bardem (1955), donde un narrador externo, ansioso de despejar cualquier pretensión de estar reflejando a España en su film, explica a la audiencia que «la historia que está a punto de comenzar no tiene unas coordenadas geográficas precisas». ¹³ Estos medios narrativos se encuentran también en comedias posteriores como *La ciudad no es para mí* (1965, Pedro Lazaga) y la propia comedia de Ramón Fernández, predecesora de *No deseasrás* y realizada en 1969, *Cateto a Babor*. ¹⁴

Resulta curioso observar que el aparente deseo de mostrar la verdad del escenario de Toledo contrasta con la aparentemente paródica utilización del medio intercalado, esto es, con el pastiche o la imitación del NO-DO (es probable que, al emplear un formato fílmico franquista tan fácilmente identificable, y bien conocido por el público por sus mistificaciones oficiales, por su propaganda y mentiras, Fernández quiera criticar los roles ideológicos y mistificadores del noticiario oficial bajo el régimen). Todo ello contribuye a que el espectador descubra la ilusión del universo fílmico. En realidad, constituye una distracción narrativa y visual, que es reforzada por los curiosos comentarios en off de Jacinta sobre su ciudad natal, inicialmente dirigidos al doctor, pero también dirigidos al público y emitidos como si ella estuviera poniendo la voz en off a la narración de un anuncio pseudo-etnográfico o documental.

Las bellas imágenes del Toledo real, acompañadas por el comentario en off de Jacinta, pueden haber sido incluidas, como Triana-Toribio ha argumentado, para complacer a una figura autoritaria situada en la sombra, fuera de la diégesis del film, como, por ejemplo, a un censor oficial. ¹⁵ Por una parte, el monólogo de Jacinta contiene una apología de los prejuicios machistas y del comportamiento violento e intolerante del patriarcado gobernante de

13 A. GÓMEZ, «La representación de la mujer en el cine español de los años 40 y 50: del cine bélico al neorealismo», en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIX, p. 583.

14 N. TRIANA-TORIBIO, *Spanish National Cinema*, Routledge, London, 2003, p. 101.

15 *Ibidem*.

Toledo. Por otra, contiene una crítica moderada de la reprimida burguesía y de sus retrógradas actitudes hacia el cambio social y la modernización, actitudes que han causado grave daño a su joven marido. Quizá de modo menos explícito, el comentario también tiene el propósito de reclamar indulgencia para el picante, *risqué*, contenido sexual del film (particularmente, la historia principal de la pareja gay), que puede no agradar al espectador o a la autoridad censora. Por eso, el film, dadas las dificultades planteadas por su atrevido y excitante argumento, se preocupa abiertamente de obtener el beneplácito y la comprensión de su variada audiencia, pero, al mismo tiempo, se encuentra feliz de poder explotar el entretenimiento visual de esta narración y planificación tan convencionales.

Por supuesto, a diferencia del altamente alienante, antinarrativo y *brechtiano* cine que asociamos normalmente con el Godard de *Vent d'Est* (1969) o con la más comercial *Weekend* (1972),¹⁶ el director Fernández no busca destrozarse la ilusión de su universo fílmico mediante la constante y enfática alusión al artificio cinematográfico. Tampoco intenta que el espectador, obligado a identificarse con caracteres estereotipados y radicalmente trastornados, suspenda la creencia en la narración, ni trabaja contra los procesos fílmicos de placer y entretenimiento. Pero tampoco es el film de Fernández un homogéneo, liso y despiadadamente productivo reaccionario, perteneciente a la corriente dominante del cine franquista.

Más bien pretendo afirmar que Fernández juega, se burla y subraya la convencionalidad de ciertos recursos narrativos. A su manera, una cierta autorreflexividad es incorporada a la diégesis y es usada para realzar el efecto cómico. Por eso no sólo en las películas extranjeras o en el anti-cine godardiano, sino incluso en las supuestamente reaccionarias y sórdidas comedias oficiales franquistas, cabe apreciar un cierto grado de auto-conciencia (perceptible en la familiaridad del público con las convenciones de los cómicos y estereotipados personajes, así como en los noticieros oficiales) que claramente formaba parte de los placeres del film de consumo. Además, en términos cinematográficos, algunos ejemplos técnicos, como el uso del *zoom* en la primera escena (que recuerda al principio de *Psycho* [1960] de Hitchcock) y el plano congelado final que suspende la conclusión (muy deudor del clásico final abierto de *Les 400 coups* [1959] de Truffaut), son muy a menudo asociados al *film d'art* y a la mano de un autor. Estos ejemplos sugieren que Hans

16 Véase K. THOMPSON, «Godard's unknown country. *Sauve qui peut (la vie)*», en *Breaking the Glass Armor. NeoFormalist Film Analysis*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1988, pp. 263-264 y 110-131. Véase también S. CANNON, «Godard, the *Groupe Dziga Vertov* and the myth of *counter-cinema*», en *Nottingham French Studies: French Cinema*, ed. Russell King, Vol. 32, 1 (Primavera, 1993), pp. 74-83.

Burmann, el director de fotografía del debut de Fernández (con quien trabajaría en otras nueve películas, pero que también ha trabajado para Eloy de la Iglesia, Miró, Camus, Uribe, Gómez Pereira y Amenábar), era un maestro en su oficio, y que era feliz cuando podía incorporar a una comedia de baja calidad un trabajo de cámara que, normalmente, se identifica con el film de autor o *film d'art*.¹⁷ Este moderado pero deliberado desenmascaramiento de los recursos formales no sólo resulta evidente en la estructura de la narración, sino también en otras áreas, como en la caracterización de los personajes y en algunos de los principales escenarios.

Por ejemplo, el personaje de Alfredo Landa (Antón Gutiérrez) se encuentra dividido entre sus identidades provinciana y metropolitana, esto es, entre el «gay» afeminado, modista de Toledo, y su supuestamente real personalidad, el voraz y mujeriego playboy heterosexual de Madrid. Al personificar ambos papeles, antes que encarnar sus personajes de forma natural, parece que se limita a interpretar o a citar el estereotipo fílmico. En una película donde el discurso principal es innegablemente heterosexual, Landa se mueve forzosamente entre sus dos identidades, dejando claro que su forma de actuar como hombre homosexual afeminado no es «real» sino «representada», y reforzando así la frontera y la diferencia entre homo y heterosexualidad. Si su rol de «modista gay» se caracteriza por su exceso de teatralidad, su hetero real no es menos sobreactuado y «representado», como en la escena inicial de la disco o en la fiesta flamenca de su piso. Este tipo de actuación consciente es bastante brechtiana en cierta forma, ya que el actor, en lugar de confundirse con el papel, como sucede con la interpretación del Método, «presenta» o «demuestra» el personaje al público. No en vano nos encontramos en el mundo de la comedia y de la farsa. La actuación gay de Landa llama la atención sobre sí misma, como si él mismo estuviera gritando: «¡aquí estoy, haciendo de gay!» El problema es que la interpretación del playboy heterosexual no es menos maliciosa y excesiva, desdibujando de este modo la línea divisoria entre la identidad gay y la normal, una frontera que, por otra parte, el discurso heterosexual del film está determinada a mantener intacta.

Por lo que se refiere a los escenarios hechos en estudio, el episodio de la lucha por el pastel público que aparece al principio de la película está claramente concebido para parodiar el trabajo de la sección femenina y la familia franquista en sus papeles de agentes de socialización de la mujer joven. La escena es deliberadamente anacrónica y excesiva, ofreciendo una *reductio ab absurdum* de los roles de las instituciones claves del franquismo en su tarea

17 M. D'LUGO, *Guide to the Cinema of Spain*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1997, pp. 136-137.

de inocular valores y crear «ángeles sobre la tierra». Una similar y excesiva sátira resulta visible en el baile de disfraces, el cual demuestra que la infidelidad masculina (un tema clave en relación con los dos antihéroes) se halla extendida por Toledo y, más aún, tolerada. Por lo que respecta a la alborotada fiesta flamenca del piso de Antón en Madrid, no tiene una relevancia especial la iconografía y los disfraces de los personajes. Aquí de nuevo encontramos elementos anacrónicos, como los caros trajes *camp* de los gansters *mafiosi* (que son eventualmente seducidos por la hospitalidad y «alegría» españolas), los cuales están inspirados en las películas populares de los treinta de Cagney y Edward G. Robinson. Los dos fugitivos mafiosos aparecen con chaquetas cruzadas, bombines y sombreros de fieltro (gracias a Dios nos ahorramos las pistolas Tommy). Estos iconos, totalmente *passés*, refuerzan el hecho, antes mencionado, de que se trata de la caracterización y «representación» de estereotipos anticuados. Además, en la fiesta flamenca encontramos al supuesto macho Antón llevando un delantal rosa y comportándose como una «madre» con los intérpretes de flamenco y con sus invitados. Aquí, de nuevo, la línea entre el comportamiento homo y hetero aparece inusualmente desdibujada.

Sobre todo, *No desearás* pone un divertido énfasis en la naturaleza de la ficción y anima a entretenerse, aunque conscientemente, con la burguesía de Toledo, la banda flamenca, los mafiosos italianos, y las identidades normales y gays. Haciendo esto, la película parece invitar al público a reconocer los códigos de un subproducto sexy y a disfrutar del divertido desapego y distanciamiento que se halla implícito en el *pastiche*. Ciertamente, en el film abundan los episodios de humor que contradicen los estereotipos tradicionales, como, por ejemplo, el hecho de que los antihéroes consigan acostarse con las azafatas, pero no con sus propias parejas. También lo incongruente y excesivo de aquella pantomima o vodevil de los personajes mafiosos nos aleja del argumento principal. Así, la película pretende vincular al espectador con la emoción o deseo reprimido de los protagonistas, así como legitimar estos deseos a través una represiva contra-fuerza, esto es, a través de la espeluznante y represiva policía estatal de Toledo. Esto podría parecer una extraña forma de desapego, el cual suele brotar de la autorreflexividad, pero el director Fernández reconoce la naturaleza convencional del film y de todos los procesos ficticios que forman parte de la historia, y, a diferencia de reconocidos directores populares de derechas como Mariano Ozores, Pedro Lazaga y Pedro Masó, Fernández parece dispuesto a respetar la habilidad del público para, aún de forma moderada, disponer de lo que hoy en día llamamos capacidad postmoderna para la autoconciencia y la autorreflexividad, esto es, para reconocer cómo se produce la mediación de lo real y cómo se construye el film.

CONCLUSIÓN

¿Un film de argumento reaccionario? No exactamente. Es verdad que, en términos narrativos y formales, *No desearás* parte de modo significativo del típico esquema del patán o «paleto» que, obsesionado con el sexo, nunca logra «comerse una rosca». ¹⁸ Pero, aparte de centrarse en las fantasías heterosexuales de hombres y mujeres, el film también explora otras identidades sexuales masculinas, y, aunque ridiculizadas y parodiadas, éstas se mantienen visibles, relativamente bien tratadas y dibujadas con simpatía, si bien es cierto que basadas en representaciones teatrales claramente anacrónicas. La película tampoco se ajusta al arquetípico patrón de la clásica narración cómica, el relativo a hombres dominantes y mujeres sumisas, y, a través del juego de roles, crea espacios para explorar las fantasías sexuales y la inestabilidad de las identidades sexuales.

El film nos ofrece una especie de carnaval, en el cual se satiriza la ideología dominante y donde el señor de la confusión, Antón/Landa, asegura al público que su homosexualidad es sólo una máscara. De hecho, el escandaloso estereotipo gay de Landa puede ser visto como un chivo expiatorio, esto es, como un cuerpo al que la comunidad transfiere sus miedos, prejuicios, odios e infortunios, y que intenta ocultar o matar. Normalmente, la víctima tiene que expiar su locura en interés de los demás miembros de la comunidad. En *No desearás*, la original vuelta de tuerca consiste en que Antón no es el castigado, sino Pedro, quien, en lugar del primero, es objeto de una violenta, casi ritual, forma de castigo (casi es castrado por Corleone). El estereotipo gay aparece en un espacio narrativo donde, durante la mayor parte de los noventa minutos de duración de la película, la crítica del orden social dominante es implícitamente articulada, y donde las libertades sexuales, las identidades y roles más diversos y los espacios fantásticos o utópicos son brevemente abiertos para la exploración y placer del público. Pero, incluso en su aspecto hetero, donde Antón y Pedro tienen licencia para burlarse y ridiculizar la represión dominante, las fronteras son finalmente reestablecidas y los caminos alternativos aparentemente cerrados.

En el contexto de principios de los setenta, años en los que se promulga una nueva legislación para penalizar a los denominados «invertidos», ¹⁹ el film adopta una postura ambivalente: si bien ofrece un retrato afectuoso del estereotipado gay afeminado, luego se ve forzado a contrarrestar esta visión con el truco del *deus ex machina*, que convierte al mafioso Corleone en un

¹⁸ J. VANACLOCHA, o. c., p. 200.

¹⁹ J. C. ALFEO ALVAREZ, «El enigma de la culpa: la homosexualidad y el cine español 1962-2000», en *International Journal of Iberian Studies*, 13, 3, pp. 136-138.

violento reinstaurador del orden fascista. Todo ello no parece ser otra cosa que un signo, con todo su exceso y crudeza, de una homofobia agresiva y, probablemente, una concesión a la censura. De una manera extraña, el final violento parece desmarcarse del retrato positivo de Antón y Pedro, gay o hetero. La película desvela los deseos de hombres y mujeres, y, frente a la represión, muestra un particular deseo de cambiar esos valores feudales de la «profunda» España provinciana (representada por el padre de Jacinta y el psicópata Corleone). El film también exhibe un cierto humanismo, una moderada apuesta por el cambio, así como una crítica al carácter bárbaro del macho. Aunque no sea particularmente radical o contestatario, tampoco es en mayor medida reaccionario o nostálgico de una anterior, más fuerte y agresiva versión del franquismo. Se diría que nos ofrece una mirada más amplia, abierta al cambio, que no teme la diferencia sexual y la alteridad, y que tiene fe en la habilidad de los españoles para sobrevivir y prosperar, a pesar de la rudeza y de la estupidez de sus gobernantes religiosos y políticos.

Traducción de Antonio Pérez-Adsuar