

LAS AUTONOSUYAS (1983): UNA SÁTIRA NEOFRANQUISTA EN EL CINE DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

ADRIÁN MAGALDI

Universidad Complutense de Madrid (UCM)

Email: adrian@magaldi.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3241-8802>

Recibido: 2 enero de 2024

Aceptado: 12 de febrero de 2024

Publicado: 20 de diciembre de 2024

Resumen

Las autonomías fue una polémica película dirigida por Rafael Gil en 1983 basada en el libro homónimo de Fernando Vizcaíno Casas. Dicha producción, típica de las comedias políticas de la España de la Transición, fue una sátira neofranquista en la cual trataba de criticarse lo que se percibía como los excesos de la democratización, con especial atención a la construcción del Estado de las Autonomías. El propósito de este artículo es, tras situar la película en su contexto cinematográfico, abordar su producción y argumento para analizar su discurso histórico y la evolución de su recepción, desde las críticas recibidas en los consensos de la época, hasta su recuperación por la actual derecha mediática.

Palabras clave: Transición, Franquismo, Estado de las Autonomías, Rafael Gil, Fernando Vizcaíno Casas.

LAS AUTONOSUYAS (1983): UNA SÀTIRA NEOFRANQUISTA EN EL
CINEMA DE LA TRANSICIÓN ESPANYOLA

Resum

Las autonomías va ser una polèmica pel·lícula dirigida per Rafael Gil el 1983 basada en el llibre homònim de Fernando Vizcaíno Casas. Aquesta producció, típica de les comèdies polítiques de l'Espanya de la Transició, va ser una sàtira neofranquista en la qual es pretenia criticar allò que es percebia com els excessos de la democratització, amb especial atenció a la construcció de l'Estat de les Autonomies. El propòsit d'aquest article és, després de situar la pel·lícula en el context cinematogràfic, abordar-ne la producció i l'argument per analitzar-ne el seu discurs històric i l'evolució de la seva recepció, des de les crítiques rebudes en els consensos de l'època, fins a la seva recuperació per l'actual dreta mediàtica.

Paraules clau: Transició, Franquisme, Estat de les Autonomies, Rafael Gil, Fernando Vizcaíno Casas.

DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2024.34.1-2.238-261>

Copyright © 2024 Adrián Magaldi

Copyright de la edició © 2024 FilmHistoria Online. Todo su contenido escrito está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 4.0.

LAS AUTONOMÍAS (1983): A NEO-FRANCOIST SATIRE IN THE CINEMA OF THE SPANISH TRANSITION

Abstract

Las autonomías was a controversial film directed by Rafael Gil in 1983 based on the book of the same name of Fernando Vizcaíno Casas. This production, typical of the political comedies of Spanish Transition, was a neofrancoist satire in which tried to criticize what were perceived as the excesses of democratization, with special attention to the construction of the State of the Autonomies. The purpose of this article is, after placing the film in its cinematographic context, to address its production and plot to analyze its historical discourse and the evolution of its reception, from the criticism received in the consensus of the time to its recovery by the current right media.

Key words: Transition, Francoism, State of the Autonomies, Rafael Gil, Fernando Vizcaíno Casas.

1. INTRODUCCIÓN

En 2018, a la sombra de la crisis política generada en España por el *procés* y el conflicto independentista catalán, la nueva fuerza de la derecha nacional-populista española, Vox, recuperaba en su cuenta fragmentos de una vieja película de la época de la Transición para criticar la deriva política del país y la crisis territorial del Estado. Dicha producción era *Las autonomías*, un filme de Rafael Gil estrenado en 1983 a partir de una novela homónima de Fernando Vizcaíno Casas publicada dos años antes. Esta se trataba de una sátira de historia-ficción con aires neofranquistas, en la cual se realizaba una crítica abierta contra lo que se consideraban los excesos del cambio político experimentado desde la muerte del dictador, en especial la descentralización territorial y el nuevo Estado de las Autonomías. Durante mucho tiempo, la película fue olvidada y despreciada debido a sus no ocultas reminiscencias franquistas (Peña, 2023: 260). Pero la realidad política experimentada a la sombra del conflicto catalán facilitó su recuperación.

En los últimos tiempos, las referencias a dicha película se han convertido en una constante de la derecha mediática, con unas autonomías a las que comenzaron a denominar, precisamente, con el nombre de “autonomías”, proyectando ese carácter despreciativo que Vizcaíno Casas utilizó para referirse a unas comunidades que habrían tenido en la clase política a sus principales beneficiarios. Aquella película —puesto que el libro fue menos recuperado— dejó de ser vista como una comedia de aires franquistas para percibirse como una advertencia superada por la realidad. La historia de *Las autonomías* fue ampliamente difundida a través de unas “cámaras de eco” de la derecha centradas en el problema nacional, mientras numerosos fragmentos comenzaron a circular por redes sociales o plataformas como YouTube, donde pronto alcanzaron miles de visualizaciones vídeos que la definían como

“Película de rabiosa actualidad (40 años después)” o “Las autonomías y el ridículo de los idiomas en España”. También fueron habituales sus referencias en medios de la derecha, que apelaban a su “rabiosa actualidad” ante los acuerdos del presidente socialista Pedro Sánchez con fuerzas como Junts y Bildu. Incluso algún ayuntamiento de la derecha proyectó públicamente la película. De esta forma, cuarenta años después, una película que había pasado un tanto inadvertida en el panorama cinematográfico de la época parecía encontrarse de plena actualidad y haberse convertido en la gran superviviente de las numerosas comedias de trasfondo político que se realizaron en los años de la transición democrática española.

El objetivo de este artículo es, tras realizar una breve síntesis del panorama cinematográfico de la Transición, situar la película de *Las autonomías* en su contexto para analizar su producción, argumento, significado histórico y la evolución de su recepción, desde el rechazo casi-generalizado de su época hasta su reciente recuperación en diversos círculos de la derecha mediática.

2. UN CINE EN TRANSICIÓN: DEL FRANQUISMO A LA DEMOCRACIA

Las autonomías fue un ejemplo claro de ese cine cómico, de base costumbrista y trasfondo político, que atrajo a las salas de los cines a gran parte de la sociedad española de la Transición. Sin embargo, sus raíces cabe situarlas en el cine surgido en los estertores del régimen franquista.

El séptimo arte vivió una larga evolución a lo largo de la dictadura de Franco. Durante sus primeros tiempos estuvo marcado por un claro propósito propagandístico a las órdenes del régimen surgido de la guerra y su ensalzamiento, con directores como José Luis Sáenz de Heredia (*Raza*, 1942) o Juan de Orduña (*¡A mí la legión!*, 1942). Se trataba de un cine anquilosado en los estrechos márgenes de la dictadura en el que apenas parecían escapar directores como Juan Antonio Bardem (*Calle Mayor*, 1956), Marco Ferreri (*El pisito*, 1958) o Luis García Berlanga (*El verdugo*, 1963) (Martialay, 2017). Fue en los 60 cuando se vivió un intento de renovación a la sombra de las transformaciones socioeconómicas del desarrollismo y la apertura cultural vivida tras el nombramiento de José María García Escudero como director general de Cinematografía y Teatro. Fue este quien renovó una Escuela Oficial de Cinematografía de la que surgirían nombres llamados a repensar la realidad fílmica del país en torno a lo que se conoció como el Nuevo Cine Español, donde destacaron nombres como Manuel Summers (*Del rosa al amarillo*, 1963), Mario Camus (*Young Sánchez*, 1964) o Carlos Saura (*La caza*, 1966). Sin embargo, la dictadura pronto trató de cerrar esa puerta a una apertura cultural tras cuyo cine neorrealista parecían asomar ciertas dosis críticas a la realidad político-social. En 1968, Carlos Robles Piquer

reemplazó a García Escudero, comenzando una nueva orientación en el cine español que se prolongó hasta comienzos de la década de 1980 (Caparrós, 1983: 41-52).

La nueva ola cinematográfica se dirigió hacia el ámbito de una comedia popular y costumbrista, carente de cualquier trasfondo político, que resultara accesible al creciente público generalista surgido de las clases medias que comenzaban a acudir a las salas. Se trataban de producciones comerciales, de argumentos sencillos y bajo presupuesto, que reflejaban las transformaciones de la realidad social utilizándolas como centro de situaciones cómicas. Estas trataban el choque entre modernidad y tradición, el auge del turismo o la emigración laboral a países europeos (Huerta y Pérez, 2015). Todo ello era visualizado con un tono alegre, amable y conformista con una realidad nunca cuestionada. En este modelo de producciones destacaron las películas de Pedro Lazaga, con clásicos como *El abominable hombre de la Costa del Sol* (1970) o *Vente a Alemania, Pepe* (1971). En todas ellas participó un habitual plantel de intérpretes como José Luis López Vázquez, Tony Leblanc, Manolo Escobar o Alfredo Landa, convertido en referente de un cine que pronto comenzó a identificarse con su figura: el landismo (Guerra, 2012). Sin embargo, el gran protagonista fue Paco Martínez Soria, que intervino en algunas de las producciones más importantes de Lazaga como *El turismo es un gran invento* (1968), *Abuelo made in Spain* (1969) o *Hay que educar a papá* (1971) (Huerta y Pérez, 2012). Su éxito llevó a que fuese imitado por viejos nombres del cine patrio como José Luis Sáenz de Heredia (*¡Se armó el Belén!*, 1970), o nuevas promesas como Mariano Ozores, que pronto destacó con títulos como *En un lugar de la Manga* (1970) o *Jenaro el de los 14* (1974). Había surgido así un cine comercial de gran éxito en la taquilla que marcaría los modelos de las comedias de la Transición.

Cuando comenzó a recorrerse el camino hacia la democracia, todo parecía dispuesto para un cambio en la realidad cinematográfica. La propia apertura cultural que supuso la democratización del país tras la muerte de Franco, se vio consagrada en el terreno cinematográfico con el Decreto-ley 3071 de 11 de noviembre de 1977 por el cual se suprimían la censura y los permisos de rodaje (Martínez, 2006). Esto permitió que resurgieran dramas herederos de aquel Nuevo Cine Español que, sin embargo, no pudieron evitar ciertos conflictos con una realidad que parecía caminar más lenta que las producciones de directores como Manuel Gutiérrez Aragón (*Camada negra*, 1977) o Pilar Miró (*El Crimen de Cuenca*, 1980). Lo que siguió predominando en el cine español fue un género cómico actualizado al compás de la realidad, viviendo una politización en sus contenidos y situaciones cómicas. Relevante fueron las incipientes comedias críticas con la realidad franquista, donde José Luis García Berlanga destacó con *La escopeta nacional* (1978), una sátira de las relaciones político-empresariales

del tardofranquismo cuyo éxito dio lugar a la saga de los Marqueses de Leguineche, con las posteriores *Patrimonio Nacional* (1981) y *Nacional III* (1982) (Caparrós, 1992). En esta línea política se situó también la denominada comedia madrileña, con unos personajes que trascendían el costumbrismo pasado para estar protagonizadas por figuras situadas en los márgenes, con nuevos roles y prácticas sociales, destacando Fernando Colombo (*Tigres de Papel*, 1977) o Fernando Trueba (*Ópera Prima*, 1980) (Huerta y Pérez, 2015). Sin embargo, estas producciones de mayor calidad siguieron siendo minoritarias, y el importante cine cómico de la época se politizó en otra dirección.

El principal interés de los espectadores españoles siguió girando en torno a ese modelo de comedia costumbrista y popular surgida en el tardofranquismo, el cual se reformuló durante la Transición, con unas continuidades en los aspectos formales, pero un mayor barniz político en el que dejaba entrever unos posicionamientos filofranquistas en su tono crítico hacia la nueva realidad político-social. Despreciadas durante años por la baja calidad de su producción y sus guiones, en los últimos tiempos han sido recuperadas por unos estudios culturales que las perciben como una útil herramienta para acercarse a una época cuya sociedad reveló su gusto por las mismas, acudiendo a las salas o visionándolas en sus constantes reposiciones a través de programas como *Cine de Barrio*. Este modelo de comedias populares ha pasado a entenderse como una de las mayores muestras culturales de un franquismo sociológico representativo de esas clases medias crecidas en los valores y cosmovisiones difundidas por la dictadura, que aceptaban el avance hacia la democracia, pero no podían dejar de mostrar ciertos aires nostálgicos al mundo estable y ya desvanecido de un franquismo siempre percibido desde el prisma del desarrollismo de su etapa final (Pérez y Huerta, 2018). Fue el director Mariano Ozores, en su madurez profesional, quien mejor simbolizó este cine de la mano de actores como su hermano Antonio Ozores y otros como Alfredo Landa, Juanito Navarro y, en especial, el dúo cómico formado por Andrés Pajares y Fernando Esteso. Muchas de sus comedias de estos años tuvieron como línea argumental la realidad política de la época, con películas que ironizaban con la democratización como *Alcalde por elección* (1976), *El apolítico* (1977) o *¡Que vienen los socialistas!* (1982). Igualmente se satirizó sobre los cambios en la realidad social, con temas como la legalización del juego recogida en *Los bingueros* (1979) o la llegada del divorcio, reflejada en *¡Que gozada de divorcio!* (1981) y *El primer divorcio* (1982). También ironizó sobre el nuevo Estado de las Autonomías en *Los autonómicos* (1982), donde fue autor del guion, pero delegó la dirección en José María Gutiérrez (Ozores, 2002; Ikaz, 2016).

En vista del gran éxito de taquilla de sus películas, este modelo fue imitado por otros directores situados en similares coordenadas. Así destacaron Pedro Lazaga (*Vota a Gundersalvo*, 1977), Pedro Marsó (*El divorcio que viene*, 1980), Javier Aguirre (*El consenso*, 1980) o Luis María Delgado (*El alcalde y la política*, 1980). Sin embargo, solo las comedias de otro director alcanzaron un eco cercano al de Mariano Ozores. Este fue Rafael Gil, aunque con la singularidad de que sus películas no parecían tratar de atraer al franquismo sociológico, sino a un franquismo puramente político. Pese a proyectar críticas e ironías que podían gozar de un aire transversal, éstas dejaban aflorar una evidente defensa del pasado que llevaron a que fuera situado en una extrema derecha que, durante mucho tiempo, provocó que su obra fuera relegada al olvido. Los años de la Transición, una etapa final en la cinematografía de Gil, supusieron una última serie de aportaciones entre las que sobresalió *Las autonomías*.

3. LAS AUTONOMÍAS, DE RAFAEL GIL

Las películas de Rafael Gil representaron una corriente cinematográfica con identidad propia en el panorama cultural de la Transición. Su sarcasmo sobre lo que eran percibidos como los excesos de la reforma, envueltos en una visible cubierta de aroma franquista, convierte a sus películas en alguna de las mayores producciones culturales de la derecha neofranquista de la época. Sin duda, *Las autonomías* es la que ha alcanzado un mayor eco, motivo por el que se aborda su estudio trazando un análisis de su director, el argumento de la película, su significado histórico y su recepción por el público.

3.1. Rafael Gil, trayectoria de un director español

La vida de Rafael Gil parece inherentemente vinculada a la historia cultural española. En 1913 nació en Madrid en el Teatro Real, donde su padre trabajaba como administrador y conservador del recinto. Allí vivió durante sus primeros años, desarrollando un interés por las artes que llevaron a que, ya durante la Segunda República, comenzara a trabajar como crítico cinematográfico para *ABC* o revistas como *Film Selectos*, *Nuestro Cinema* y *Popular Film*. Durante estos años participó en la fundación del Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes, a la sombra de una época cuya polarización política pareció dejarlo atrapado entre sus firmes convicciones conservadoras y su pensamiento pacifista (Valenzuela, 2022). Ante el estallido de la Guerra Civil, desde zona republicana colaboró con Antonio del Amo en la grabación de documentales como *Sanidad* (1937) o *Soldados campesinos* (1938).

Sin embargo, triunfante el bando franquista, continuó su labor como documentalista a las órdenes del nuevo régimen con producciones como *Luz de Levante* (1940).

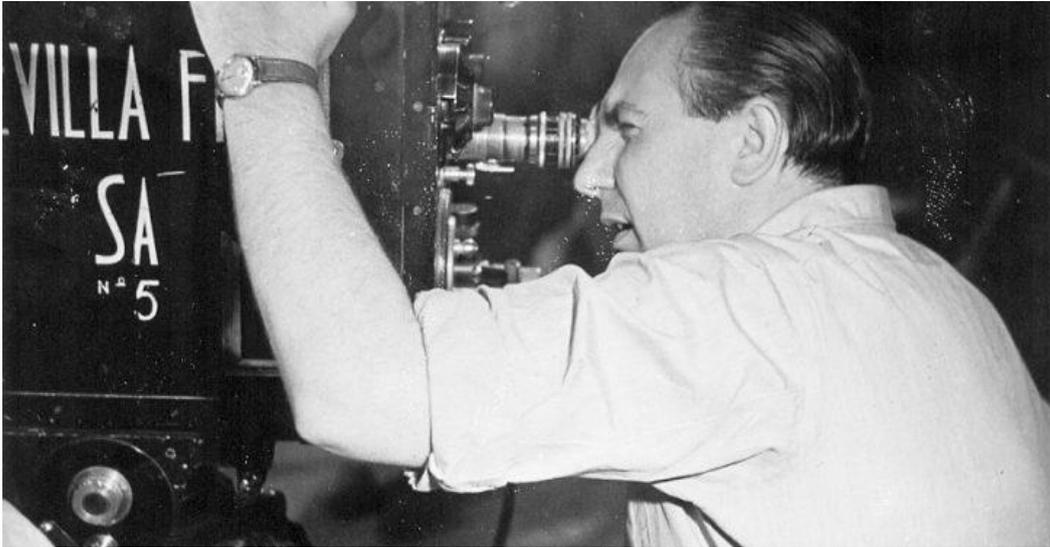


Imagen 1: Rafael Gil en su actividad como director.
Fuente: COPE (2023).

Fue en la nueva España surgida de la guerra cuando comenzó su trabajo como director de películas de la mano de CIFESA, la gran productora de la época. Mayoritariamente basadas en novelas, en estos años estrenó títulos como *El hombre que se quiso matar* (1941), *Huella de Luz* (1943), *El clavo* (1944) o *La pródiga* (1946). En todos los casos se trataban de adaptaciones de obras literarias, una línea de su cine que culminó con *Don Quijote de la Mancha* (1947). Pero, tras esta etapa, inició un período de servicio a los ideales nacionalistas, anticomunistas y católicos del régimen —que no tardó en premiar sus películas—, habitualmente rodadas en colaboración con el guionista Vicente Escribá. Se tratan de filmes como *Reina Santa* (1947), *La fe* (1947), *La señora de Fátima* (1951), *Sor intrépida* (1952), *La guerra de Dios* (1953) o *El beso de Judas* (1954). Todos ellos constituyen títulos que, pese a alinearse con los ideales nacionalcatólicos de la dictadura, representan lo más celebrado de su cine, incluso siendo nominado a León de Oro del Festival de Venecia en 1953. Tras esta etapa de esplendor, desde finales de los años 50, Gil comenzó a acercarse al cine comercial ante la creciente popularización de las salas cinematográficas, rodando comedias de situación como *La Casa de Troya* (1959), *Tú y yo somos tres* (1962), *La vida nueva de Pedrito de Andía* (1965) o *Un adulterio decente* (1969). Todos ellos supusieron títulos que diluyeron su antiguo prestigio, por lo que llegada la década de los 70 decidió volver a su interés por trasladar a la pantalla obras literarias. Muy pronto hizo una revisión en color de *El hombre que se quiso matar* (1970), para después adaptar obras como *Nada menos que todo un hombre* (1971), *La duda* (1972) o *El mejor alcalde, el rey* (1974) (Valenzuela, 2022).

Pese a esta recuperación de sus antiguas líneas de interés, la creciente politización y pluralismo de la sociedad le hizo acercarse a un cine político de actualidad desde el que traslucir una defensa, y cierta nostalgia, por un mundo católico y conservador que comenzaba a formar parte del pasado. Desde esta línea estrenó películas como *Novios de la muerte* (1975) o *A la legión le gustan las mujeres... y a las mujeres, les gusta la legión* (1976). Pero, sobre todo, realizó numerosas adaptaciones de libros de Fernando Vizcaíno Casas (1926-2003), periodista y escritor crecido en el marco del SEU que, desde el ámbito literario, mostraba su añoranza del pasado a partir de un “franquismo sentimental” que parecía coincidir con los postulados de Rafael Gil (Pasamar, 2018). Vizcaíno Casas escribió obras que recibieron la simpatía de sectores franquistas como “¡Viva Franco! (con perdón)” o “Hijos de Papá”, aunque uno de sus mayores éxitos editoriales fue el libro de “Las autonomías”, publicado en octubre de 1981 y que muy pronto alcanzó los 120 mil ejemplares. Rafael Gil llevó a la pantalla muchos de los títulos de Vizcaíno Casas, como *La boda del señor cura* (1979), *Y al tercer año resucitó* (1980), *De camisa vieja a camisa nueva* (1982), *Las autonomías* (1983) o *Las alegres chicas de Colsada* (1984) (Pérez y Hernández, 2005). Esta sería su última producción, pues en 1986 murió tras una larga enfermedad. Llegaba a su fin la trayectoria de un director que, como decía Pedro Crespo (1986) desde *ABC*,

tocó prácticamente todos los géneros: de la fazaña histórica con barrocos decorados de cartón piedra al cine religioso, pasando por la españolada, la película folclórica, el melodrama, el cine casi social, para acabar con el cine de propaganda rancia con la versión de algunas obras de Vizcaíno Casas [...] desprovistas de exigencia alguna como no fuera la de complacer como fuese a un público decididamente nostálgico y ya convencido plenamente.

Tras una larga trayectoria, fue la imagen de sus años finales la que quedó para la posteridad, sobre todo a través de su película más recordada: *Las autonomías*.

La sátira de Rafael Gil sobre la realidad autonómica fue una coproducción entre Filmayer Producción (65%) y Coral P.C. (35%), contando también con una ayuda no aclarada de la Fundación Nacional Francisco Franco, cuya “colaboración desinteresada” aparece expresamente mencionada en los títulos de crédito de la producción. Los diálogos y la adaptación corrieron a cargo del propio Fernando Vizcaíno Casas, quien además realizó un breve cameo en la película. *Las autonomías* fue rodada en apenas un mes, contando con el pueblo de Torrelodones como principal escenario de grabación, al representar éste la ficticia localidad de Rebollar de la Mata, en la cual discurre la acción. Pese a ser este pueblo y sus calles el principal

escenario de la filmación, también se grabaron escenas en Guadarrama, Navacerrada, Miraflores de la Sierra y El Escorial (Valenzuela, 2022). La producción contó con la participación de destacadas estrellas de la época, como Alfredo Landa, José Bódalo, Antonio Garisa, Fernando Sancho o Ismael Merlo. Con una duración de 1 hora y 29 minutos, la película fue estrenada el 4 de agosto de 1983 en el Palacio de la Música de Madrid, siendo calificada como apta para todos los públicos. Aunque el contenido del libro ya se había difundido gracias a su buena tirada, fue la película la que popularizó la historia y creó la imagen mediática de lo que para sectores de la derecha más enraizada en el pasado habían sido los excesos del cambio.

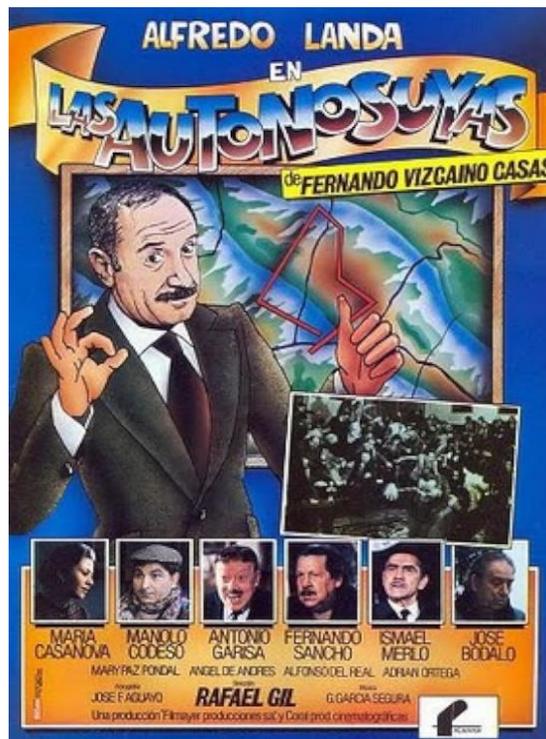


Imagen 2: Cartel promocional de “Las autonomías”.
Fuente: IMDB (1983).

3.2. *Las autonomías*, argumento de una historia-ficción del Estado autonómico

Como indicó Fernando Vizcaíno Casas en la publicación del libro, *Las autonomías* se trataba de una historia-ficción en la cual se pretendía satirizar la realidad del nuevo marco autonómico.

La trama se desarrolla en el pueblo ficticio de Rebollar de la Mata, situado en el entorno de la Sierra de Guadarrama, durante los años de la transición democrática. Esto supondrá una importante transformación política y social de la localidad. Su primer alcalde democrático, el socialista Austrasigildo Pérez Roncero (Alfredo Landa), tras contemplar por televisión los beneficios que para la clase política conlleva la nueva realidad autonómica, decide promover desde su pueblo la creación de un ente autonómico. Con el asesoramiento don Luciano (José Bódalo) —secretario del

Ayuntamiento— traza el mapa de un “Ente Autónomo Serrano”, con capital en Rebollar de la Mata, cuya “línea divisoria arranca en el kilómetro 47,700 de la carretera de Villalba a Navacerrada y recorre: Becerril, Moralarzal, Soto y Cerceda, luego se apoya en la línea natural del Monte de la Maliciosa y baja por Matalpino, Navacerrada, Los Molinos y Cercedilla para terminar en Guadarrama”. Tras convocar a los alcaldes de la comarca y repartirse los cargos y sueldos de la futura autonomía, el proyecto de Austrasigildo recibe el apoyo de sus correligionarios y pasa a convertirse en el primer presidente constitucional de dicha preautonomía.

Decidido a iniciar el avance hacia ese marco político, Austrasigildo contacta con la Generalitat de Cataluña, donde es invitado a una visita oficial en la que es recibido por el conseller de Estado (Antonio Garisa). Este le aconseja sobre la importancia de potenciar elementos identitarios como la bandera, el himno o el idioma, lo que llevará a que Austrasigildo invente un dialecto propio, el farfulto, surgido de un error en su dicción que le lleva a confundir la P con la F. Igualmente, toma conciencia de la importancia de la legitimación histórica de sus aspiraciones, por lo que don Luciano le aconseja que visite a don Ángel (Ismael Merlo), un viejo coronel del pueblo que se encuentra escribiendo la historia de la localidad. Aunque éste, desde sus ideales franquistas, se opone al proceso autonómico, aporta a Austrasigildo unos conocimientos que, hábilmente manipulados, le permiten apelar a la legitimidad de sus demandas autonómicas.

Después de celebrar un referéndum autonómico claramente manipulado, Austrasigildo organiza una fiesta de hermandad con el resto de nacionalidades del país, evento que se ve interrumpido cuando don Ángel trata de dar un golpe de Estado contra el consistorio en ayuda de su asistente (Rafael Hernández). Sin embargo, tras su fracaso, Austrasigildo continúa con sus planes gracias al apoyo del gobierno central, tras lo cual inaugura la sede oficial del Ente Autónomo Serrano en un edificio construido por su propia familia. Pero, durante la noche, el edificio se hunde, tan solo sobresaliendo de entre los escombros una bandera con el escudo franquista, símbolo del único ideal salvado tras el hundimiento vivido por la presión del autonomismo.

De esta forma, la historia se trata de un relato cómico sobre la realidad de la Transición desde el cual se traza una crítica a lo que la derecha neofranquista percibía como los excesos —o defectos— de la democratización, teniendo un trasfondo histórico que resulta de interés analizar con detenimiento.

3.3. El trasfondo histórico de *Las autonomías*

La realidad política de la España de la Transición sobrevuela toda la película. En ella queda reflejado —y caricaturizado— el nuevo pluralismo existente. Austrasigildo, protagonista de la película, milita de forma simbólica en el Partido Socialista Serrano, por lo que todos los excesos atribuidos a su persona parecen así extensibles al conjunto de su ideología. No obstante, en la realidad política de Rebollar de la Mata aparecen personajes de muy diversas ideologías. Por un lado, don Marcelino (Pepe Ruiz), el párroco, se trata del único concejal comunista y es representado como un típico cura obrero que se pasea por el pueblo con el diario *El País* y que achaca la falta de nieve en el municipio a “las tristes secuelas de cuarenta años de dictadura”, tal y como “ha dicho Santiago [Carrillo], siempre inspirado y sincero”. Por otro lado, don Benigno (Adrián Ortega), el boticario, se trata del último alcalde franquista, y éste se lamenta de que “con Franco, nevaba mejor”. Son así caricaturizadas las diversas posiciones ideológicas, y en la plaza del pueblo se ven actos de propaganda política de falangistas, leninistas, anarquistas “y uno solo del partido de Suárez”, satirizando la debilidad que en aquellos momentos tendría el expresidente que había dirigido el cambio político. De cualquier forma, el nuevo pluralismo es parodiado, aunque siempre aparecen retratadas de forma más amable las figuras de ideales franquistas, siendo simbólico el nombre de Benigno para el principal exponente de dicha posición.

Igualmente se generan chistes y situaciones cómicas a partir de ciertos personajes o episodios de la actualidad de la época. Por ejemplo, durante una serie de protestas de los habitantes de Rebollar de la Mata contra los excesivos gastos de su alcalde, éste no duda en considerarlo una reacción desestabilizadora de los ultras, pidiendo a sus compañeros que transmitan la noticia a *Diario 16* “porque esto, seguro, está financiado por Girón”. De esta forma se referiría a José Antonio Girón de Velasco, principal representante de un búnker franquista al que, según aparenta la película, la clase política de la época estaría atribuyendo las protestas ciudadanas sin asumir su propia responsabilidad sobre las mismas. Más significativa resulta la parodia realizada del golpe de Estado del 23-F. Durante la celebración de la fiesta de hermandad con el resto de nacionalidades, cuando los presentes están realizando la votación para elegir a la reina de las fiestas, el “pleno” se ve interrumpido por la irrupción del coronel, don Ángel, quien toma el poder con un golpe que provoca que todos los presentes acaben bajo sus butacones. Cuando se desmaya la esposa de Austrasigildo, Inés (María Casanova), don Ángel da la orden a su ayudante de que prepare una jeringuilla y le avise cuando la tenga “armada”. En ese momento, los representantes del ente preautonómico, tirados bajo sus sillones, murmuran: “¿Has oído? Ha dicho Armada”,

creando un juego de palabras con el nombre de Alfonso Armada, uno de los principales implicados en la intentona golpista.

Sin embargo, la parodia del contexto se ve superada por una sátira que trasciende la época y se dirige hacia el sistema democrático en su conjunto. Esto se visualiza de forma especial cuando se lleva a cabo el referéndum para constituir el ente autonómico, trasluciendo un modelo corrupto que únicamente serviría a los intereses de la clase dirigente. Los resultados aparecen manipulados a través de compra de votos, introducción de papeletas por parte de los apoderados, engaños a votantes sin estudios o recurriendo a los famosos “lázaros”, al valerse de listas de fallecidos. Como trata de parodiarse durante el recuento de votos, con una participación inferior al 20% y apenas un 50,42% de carácter afirmativo, las consultas democráticas se presentan como un mecanismo que estaría lejos de reflejar la voluntad popular, tal y como Austrasigildo afirma al enorgullecerse del “apoyo mayoritario” a su proyecto (Pasamar, 2018). Del mismo modo, se satiriza sobre los cambios que la democracia implicaría, como la falta de respeto a la autoridad —con un cabo municipal (Alfonso del Real) a quien bautizan despectivamente como Mambrú— o la excesiva liberación sexual —cuando la hija de Austrasigildo habla de una amiga que se ha quedado embarazada sin saber quién puede ser el padre, por lo que se plantea abortar—. Una democracia a la que, además, se acusa de imponer y forzar el imaginario colectivo, al borrar todo elemento del pasado reciente que no encajaría en el nuevo relato político. Se critica en tono cómico que, en el pueblo, la Plaza del Generalísimo haya pasado a ser la Plaza de la Constitución, el Café Montañas Nevadas se convirtiera en el Café Picos Blancos, o la bandera nacional fuese borrada del cartel de los estancos, algo que provoca que algún vecino se lamente de los “millones que costará la broma”, reflejo de unos debates y polémicas sobre la memoria histórica que demuestran su larga duración.

Sin embargo, como resulta evidente, la crítica principal gira en torno a una de las grandes claves del cambio político: el Estado de las Autonomías (Ysàs, 2002). Desde el enfoque neofranquista presente en la película, la preservación de la unidad nacional sería uno de los grandes retos que habría de afrontarse con la nueva democracia. Ese sentimiento nacionalista de influjo neofranquista impregna el relato desde los créditos iniciales, acompañados de diversas obras de arte que entroncan con el ideario nacionalista, como “La rendición de Granada” (Francisco Padilla, 1882), el “Primer desembarco de Cristóbal Colón en América” (Dióscoro Puebla, 1862), “La rendición de Breda” (Diego Velázquez, 1635) o “Los fusilamientos del 3 de mayo” (Francisco de Goya, 1814). Además, la película comienza con una advertencia sobre dicho aspecto:

Esta es una historia, naturalmente irreal, con la que se pretende satirizar los excesos que padecemos en materia de autonomías.

En ningún caso la ironía se dirige contra aquellas Comunidades Autónomas que están avaladas por la tradición histórica.

No es sólo nuestro éste criterio acerca de la artificialidad de ciertos procesos autonómicos, como verán ustedes enseguida...

Tras dicho mensaje, se incluye un recorte de prensa del diario *Informaciones* con declaraciones del socialista Alfonso Guerra —vicepresidente del Gobierno en el momento de estreno de la película—, en las cuales apunta que “las autonomías son un choteo” pues “se ha dividido al país en parcelas y se están vendiendo como una urbanización. Y eso no tiene sentido”. Recuperando la opinión de un personaje político del ámbito de la izquierda trata de legitimarse la crítica frontal con un Estado de las Autonomías que consideran que estaría rompiendo España, tal y como se ve en una imagen inicial —acompañada de una banda sonora de tonos dramáticos—, en la que se representa un mapa de España rompiéndose en pedazos asimilables a las diferentes autonomías. Este posicionamiento será así el hilo conductor del discurso político que trasluce la producción, muestra de rechazo a un Estado de las Autonomías que, como dice el personaje de don Ángel, son “inventos demoníacos, paparruchas de aquel señor Suárez de triste recuerdo seguidas por unos políticos ineptos e incultos”.



Imagen 3: Fotogramas de la representación de la ruptura de España.
Fuente: *Las autonomías* (1983).

Pese a la advertencia inicial de discernir entre las regiones “históricas” y aquellas otras “artificiales”, la crítica a la descentralización es generalizada, al considerar que esta trascendería los marcos de ese “regionalismo bien entendido” (Colomer, 2012) que había promovido la dictadura, limitado a una aceptación carente de cualquier reconocimiento descentralizador e identitario. Desde ese rechazo

generalizado, quizás una de las escenas más famosas de la película sea el encuentro entre el conseller catalán y el embajador vasco, ataviados con barretina y boina respectivamente en una caricaturización de sus elementos folclóricos. Durante su encuentro privado, ambos insisten en hablar en sus respectivas lenguas acompañados de un traductor, algo que inicialmente dificulta la conversación, con lo que la película trata de ridiculizar los excesos en el uso de las lenguas autonómicas. Vistas las dificultades, ambos personajes apuntan:

- Conseller catalán: Perdón, ¿usted habla español?
- Embajador vasco: Sí, por supuesto, mi madre era de Madrigal de las Altas Torres.
- Conseller catalán: Pues entonces, si le parece, podemos hablar en español.
- Embajador vasco: Shhhh. Cas-te-lla-no. Según la Constitución del Estado central.
- Conseller catalán: Venga, hombre, va. Castellano. [...] ¿Con qué empezamos, mi querido embajador? ¿Con chacolí o con vino del priorato?
- Embajador vasco: Si tuviese usted un buen Jerez...
- Conseller catalán: Pues me ha regalado uno el representante de la nacionalidad andaluza occidental...

De igual modo, el uso de las lenguas subestatales es parodiado cuando desde la Generalitat remiten una carta en catalán a Austrasigildo, obligándole a utilizar diccionarios para comprender el mensaje que le han transmitido. Mientras el cabo “Mambrú” lamenta que los catalanes “no escriban en cristiano”, el alcalde le recrimina que simplemente “usan el idioma de su nación”. Cuando don Luciano puntualiza que el texto constitucional habla de bilingüismo, el alcalde dice, con cierta sorna, que “la Constitución dice tantas cosas que no se cumplen...”. De este modo, va quedando en evidencia que, pese a que la película diga admitir una descentralización en estos territorios, se encuentra lejos de reconocer unas identidades particularistas que se perciben como peligrosas para la preservación de la identidad nacional española. Cualquier reconocimiento particularista de las mismas sobrepasaría los reducidos marcos de ese “nacionalismo español regionalizado” típico de ciertos círculos del régimen durante el tardofranquismo —posicionamiento que parece heredar la película—, el cual se limitaba al reconocimiento de tradiciones y folclores que, en ningún caso, adoptarían formas políticas (Núñez Seixas, 2009).



Imagen 4: Fotograma del encuentro entre el embajador vasco (Tomás Blanco) y el conseller catalán (Antonio Garisa).
Fuente: *Las autonomías* (1983).

Si bien es cierto que al representar los casos vasco y catalán se desliza sus riesgos para la identidad española, es en esos otros procesos definidos como artificiales donde se centra la crítica de la película, al considerar que, más allá de la nación, éstos ponen en riesgo al propio Estado. Se percibe así el rechazo frontal hacia los denominados “neorregionalismos” (Núñez Seixas, 2005), apelados directamente cuando se mencionan los casos de Segovia y León como ejemplos análogos al que trataría de emprender Rebollar de la Mata. Serían éstos unos procesos que se proyectan con riesgos cantonalistas, pues el propio Austrasigildo reconoce tener ese modelo como referente al apelar al recuerdo del cantón de Jumilla durante la Primera República. Estos neorregionalismos se representan como la encarnación de los intereses de una clase política deseosa de cargos, sueldos y coches oficiales — “autonomía viene de auto”, llega a reflexionar el personaje Austrasigildo—. Cada avance en la política autonómica de Rebollar de la Mata es proyectado en tonos lúgubres y con *Las Valkirias* de Wagner como banda sonora de los sueños grandilocuentes del alcalde. Llamativa es la escena de la reunión entre los diferentes alcaldes de la zona para debatir la viabilidad del Ente Autónomo Serrano. Tras ciertas dudas sobre la naturaleza histórico-cultural de esa futurible región, estos debates se diluyen cuando todos toman conciencia de los altos salarios a los que optarían, iniciándose un reparto de cargos en el que, cuando alguno pregunta por las funciones de su consejería, Austrasigildo le reprende que eso no tiene ninguna importancia.



Imagen 5: Fotograma de la creación del Ente Autónomo Serrano por parte de Austrasigildo (Alfredo Landa).
Fuente: *Las autonomías* (1983).

Frente a la imagen de estos círculos de los políticos de la democracia es significativo cómo, en contraposición, los personajes de aires franquistas contrarios al proceso autonómico son representados en tonos más amables, tanto en la iluminación como en la banda sonora que acompaña sus diferentes apariciones. Especial simbolismo tiene la escena en la que don Ángel regresa en coche a su pueblo después de protagonizar aquel golpe de Estado contra los dirigentes del ente preautonómico. Tras haberse refugiado durante un tiempo en el entorno de El Escorial, vuelve a Rebollar de la Mata lamentando la evolución de la realidad política, mensaje acompañado de una música de tintes nostálgicos y melodramáticos en una escena en la que el espectador observa cómo su vehículo circula por las proximidades del Valle de los Caídos, conectando el lamento del personaje ante los excesos democráticos con el recuerdo del dictador fallecido. Este mensaje se ve acompañado de unas simbólicas palabras pronunciadas por don Benigno en referencia a la clase política del momento: “Están locos, rematadamente locos. Claro que la culpa no es solo de ellos”, haciendo así extensible la responsabilidad de la “ruptura” del país desde la élite dirigente al conjunto de esa sociedad española que los estaría votando.

Ante este fenómeno neorregionalista surgido en la localidad, la película se adentra en cómo las “autoridades autonómicas” proceden a lo que, empleando la terminología de Eric Hobsbawm (2014), denominaríamos “la invención de la tradición serrana”, al entenderse este mecanismo como el perfecto instrumento legitimador de sus reivindicaciones. Así proceden a crear una ficticia identidad serrana en torno a símbolos como el himno y la bandera que, diseñados de forma apresurada, muy

pronto reemplazan en las instituciones a los símbolos nacionales que se entienden de auténtica tradición. Igualmente ponen en marcha la invención de un idioma propio. El personaje de Austrasigildo establece las bases del *farfullo*, "idioma" creado a partir de su propio defecto de dicción que le lleva a confundir la P con la F. Incluso, como guiño a la realidad educativa vasca, pone en marcha un programa de "farfutolas" cuya dirección delega en su propia esposa. Todo este proceso de invención de la tradición queda significativamente reflejado en la conversación entre Austrasigildo y el conseller catalán durante su visita oficial a Cataluña:

-Conseller catalán: Dígame, ¿cuáles son sus señas de identidad? Me refiero a los símbolos: la bandera, el escudo, el idioma...

-Austrasigildo: Bueno, pues de la bandera y eso nos estamos ocupando.

-Conseller catalán: ¿Y la lengua? ¡Ojo, eh! La lengua es uno de los argumentos más sólidos para defender el derecho de las nacionalidades. Ustedes, ¿qué idioma hablan?

-Austrasigildo: Nosotros hablamos... ¡el farfullo! *Farece* castellano, *fero* no. Porque la *feculiaridad* de sus giros fonéticos es muy *fer*sonal. Pocos lo hablan. Solo en nuestro territorio, *for* sufuesto.

-Conseller catalán: Oh, el farfullo... ¡Qué lengua más hermosa, verdaderamente! Es lo que yo me digo... El genocidio cultural de la dictadura fue tan feroz que estuvo a punto de exterminar muestras tan hermosas como ésta.



Imagen 6: Fotograma final con el hundimiento del edificio del ente autónomo y el escudo franquista sobresaliendo de entre los escombros.

Fuente: *Las autonomías* (1983).

Toda esta crítica hacia el marco autonómico queda definitivamente trazada en la escena final, con el hundimiento del edificio que alberga la sede del ente autónomo como metáfora de la unidad española resquebrajada por los intereses de la clase política. Según advierte una anciana ante las ruinas, “esto es un castigo de Dios nuestro señor”. Como cierre de la película, entre los escombros sólo se ve sobresalir un viejo estandarte con el escudo franquista, ante lo que don Benigno señala que “parece un milagro”, respondido por el personaje de don Ángel, con orgullo: “Yo diría que es un símbolo”, cerrándose tras ello el ángulo de la cámara hacia un escudo franquista en cuyo lema sobresale la palabra “Una”. Se trata así de un cierre con el que remarcar el discurso neofranquista existente tras la película.

3.4. La recepción de la película: de la crítica a la recuperación

El evidente discurso ideológico de la película determinó su recepción, la cual ha evolucionado al compás de la realidad política.

En su estreno, *Las autonomías* tuvo una modesta acogida, contando con 287.111 espectadores, lo que supuso una recaudación de 58.914.115 pesetas. En estos datos debe de tenerse en cuenta las dificultades que la película tuvo para su estreno, en especial en aquellas partes del país más identificadas con la nueva España autonómica, como País Vasco y Cataluña, siendo retirada de las salas por razones de índole ideológico. En el País Vasco, donde la consejería de Educación del gobierno autonómico recomendó que no se proyectara, acabó siendo eliminada de la cartelera al segundo día de su exhibición, después de que algunos cines recibieran amenazas que, según la distribuidora, parecían proceder del entorno de ETA (*La Vanguardia*, 11 de agosto de 1983). En Cataluña, por su parte, la película no llegó a ser estrenada en aquellos cines donde estaba prevista su proyección, pues la empresa propietaria de las salas consideró preferible retirarla por el punto de vista cómico desde el que se trataba un proceso tan importante para Cataluña (*El País*, 5 de septiembre de 1983). Esta situación provocó que Fernando Vizcaíno Casas (1983) publicara en *ABC* un editorial denunciando la censura que estaba sufriendo la adaptación cinematográfica de su libro, algo que consideraba “inaudito en un Estado de Derecho que afirma a todas horas su raíz profundamente democrática”. Decía lamentar que no se produjera ninguna reacción, ni por el Ministerio de Cultura ni por “ningún profesional del cine ni, por supuesto, uno solo de esos intelectuales que, en ocasiones similares, aunque de contrario signo ideológico, tan prestos se encuentran en encabezar escritos de protesta”. Por todo ello, concluía que “en España, y ahora mismo, se está amordazando la libertad de expresión en este caso concreto, sin reparar en los graves perjuicios que se causan a unos empresarios y, lo que resulta más grave, infringiendo

la Constitución ante la actitud inhibida o complaciente o incluso jubilosa de quienes mayor obligación tienen de defenderla”.

Lo cierto es que la película no alcanzó la recaudación esperada, problema al que sumó una dura valoración de la crítica en la que, junto a las acusaciones de un guion débil y una baja producción, sobrevolaba el rechazo político en una época de consensos democráticos reacia a valorar un metraje con un mensaje contrario a todo lo que había supuesto el proceso democratizador. En el diario *El País*, Diego Galán (1983) publicó una crítica en la que, bajo el título de “bobadas y cabreo”, consideraba que la película era una mera “patochada”. Según lamentaba, “aunque parezca mentira, hay un público dispuesto a reírse de quienes defienden la legalidad y hay unos autores dispuestos a satisfacer tan bellaco placer. Son espectadores reclutados entre los votantes que no lograron obtener un solo diputado en las últimas elecciones, y sueñan, para su propio beneficio, con el advenimiento de un nuevo Franco”. Desde una línea editorial diferente, también en *ABC* Antonio Colón (1983) mostraba su rechazo a una película que consideraba una “caricatura burda, una astracanada, con comicidad de chascarrillos, latiguillos oportunistas, lugares comunes, yéndose a lo más fácil”. Junto a la producción criticaba a los actores, como un Alfredo Landa a quien consideraba sobreactuado, o un Ismael Merlo que le llevaba a preguntarse: “¿Qué hace un actor como tú en una película como esta?”. Tan solo consideraba aceptable la comedida actuación de José Bódalo, que ese año recibió el premio a mejor actor secundario en la 39ª edición de las Medallas del Círculo de Escritores Cinematográficos, una entrega con galardones especialmente repartidos ante lo que parecía su último certamen.

Con esa mala recepción cinematográfica y política no resulta extraño que, durante las siguientes décadas, *Las autonomías* quedara relegada al olvido en una sociedad que veía aquella producción como un disparatado instrumento de la propaganda neofranquista del período. Cuando desde finales de la década de 1990 TVE comenzó a emitir el espacio *Cine de Barrio* —un programa que emitía y comentaba películas producidas durante el tardofranquismo y la Transición— la producción de Gil nunca se encontró entre las seleccionadas. Muestra del ostracismo al que parecía condenada fue que su principal protagonista, Alfredo Landa, mostrara con el tiempo su arrepentimiento público por haber participado en una película que consideraba pura “apología golpista”, llegando a verter críticas hacia la calidad como director del propio Rafael Gil (Valenzuela, 2022). Sin embargo, cuando llegada la segunda década del siglo XXI estalló el conflicto por el independentismo catalán y emergió un sentimiento crítico —especialmente en la derecha nacionalista

española— contra lo que se consideraban los excesos de la descentralización emprendida en la Transición, la película fue recuperada.

La segunda vida de *Las autonomías* llegó primero a través de la web. En plataformas de difusión de vídeos como YouTube o redes sociales como Twitter comenzaron a difundirse fragmentos de la obra con los que denunciar una realidad que, lamentaban, ya habría pronosticado una película que durante mucho tiempo parecía oficialmente silenciada. El propio término de “autonomías” comenzó a ser empleado con frecuencia desde dicho espectro ideológico como símbolo del desprecio al modelo autonómico. No obstante, cabe señalar que esta recuperación siempre rescató los elementos de sátira omitiendo las apelaciones más directas que, desde la película, se habían hecho a la dictadura franquista. Estos sonidos de la “cámara de eco” virtual no tardaron en dar el salto a la derecha mediática de los grandes medios de comunicación, especialmente diarios digitales que apelaron a dicha película a la sombra de los diferentes acuerdos sellados entre el presidente socialista Pedro Sánchez y sectores independentistas. Cuando en el verano de 2023 saltó la noticia de la instalación de medios de traducción simultánea en el Congreso de los Diputados para dar cabida a las diferentes lenguas del Estado, la escena del encuentro entre el embajador vasco y el conseller catalán fue difundida por distintos medios, que incluyeron editoriales con apelaciones directas a la película. Desde *Libertad Digital*, Jesús Lainz (2023) apuntaba que los pronósticos de aquella producción “se quedaron cortos” y, al igual que en ella, todo podía “acabar saltando por los aires en breve”. Desde *El Debate*, Ramón Pérez-Maura (2023) recordaba la nostalgia de aquellas risas de una película que ahora le aterrorizaban, mientras Jorge Aznal (2023) lamentaba que aquel “esperpento” se había hecho realidad y ya “no tiene ninguna gracia”. También destacados políticos de la derecha apelaron a la misma. El exministro del PP, Jorge Fernández Díaz (2023), publicó en *La Razón* un editorial lamentando una soberanía plurilingüe comparable a la reflejada en *Las autonomías*, mientras que el antiguo director de la Agencia Tributaria, Ignacio Ruiz-Jarabo (2023), escribió en *The Objective* cómo aquellas bromas se habían convertido en una tragedia. De forma significativa, *ABC* relató que el rey emérito Juan Carlos I, referente y mito fundacional del proceso transicional, recientemente había visto por primera vez la película y se había “partido de la risa” (Hierro, 2022). De alguna manera, pareciera que tratase de transmitirse cómo aquella misma figura a cuya sombra había nacido el marco autonómico, con el paso de los años sus risas conectaban con aquel discurso crítico hacia parte de la realidad nacida al compás del cambio.

En definitiva, la nueva situación política y la creciente polarización social con el problema territorial como marco principal llevaron a que aquella producción de

Rafael Gil, condenada al ostracismo durante años, se rescatara como una pieza cinematográfica clave en las referencias culturales —y políticas— de la España de la Transición.

4. CONCLUSIONES

El análisis realizado de la película de *Las autonomías* de Rafael Gil a través de su contexto cinematográfico, historia y recepción, sirve para comprender el cine como una valiosa herramienta cultural a través de la cual trazar el retrato de una época y sus dimensiones.

Las autonomías se muestra como una adaptación cinematográfica mediante la cual poder adentrarse en el sentir de una parte de la sociedad española ante el proceso de cambio democratizador iniciado tras la muerte de Franco, recogiendo la percepción de la realidad de una derecha neofranquista que veía derrumbarse los valores que habían sustentado su percepción política. A través de una sátira crítica de la realidad se proyectan los miedos y temores que estos sectores sintieron ante un proceso que temían que pusiera en riesgo la nación española y la permanencia del Estado, con un proceso autonómico visto de forma abiertamente crítica. Tras ese rechazo en materia descentralizadora se dejan entrever reparos que trascienden la mera cuestión autonómica para conectar con una visión desencantada con todo el proceso político desde unos valores conservadores que muestran su reprobación hacia la clase dirigente que la haría posible, la sociedad que los votó y el propio sistema democrático que lo permitió.

Así, un cine al que se ha venido prestado escasa atención al apuntarse la baja calidad de su producción, en realidad se dota de gran valor como radiografía del sentir de una época, tanto por la visión que recogió como por su recepción. Esta ha transitado desde el rechazo generalizado despertado en el momento de su estreno hasta su recuperación posterior por parte de la derecha mediática de una España polarizada. Cabe apuntar que todos los episodios rescatados en la actualidad se tratan de pasajes donde el mensaje más puramente franquista parece difuminarse —por inocencia o por estrategia— en una mera crítica a la clase política y a la descentralización, quedando un tanto diluidos y ocultos los auténticos propósitos con que aquello se hizo.

En cualquier caso, *Las autonomías* se trata de un producto cultural de enorme valor que trasciende los perfiles de una mera comedia popular extremista para representar, desde el enfoque de la historia cultural, las cosmovisiones de ese horizonte neofranquista de una España que empezaba a desaparecer.

FUENTES PRIMARIAS

- Aznal, J. (2023). "Las autonomías, el libro con el que Vizcaíno Casas pronosticó el ridículo de los pinganillos en el Congreso", en *El Debate*. 28 de septiembre de 2023: https://www.eldebate.com/cine-tv-series/20230928/autonomias-libro-vizcaino-casas-pronostico-ridiculo-pinganillos-congreso_142814.html
- Colón, A. (1983). "Las Autonomías", en *ABC*. 9 de agosto de 1983.
- Crespo, P. (1986). "Ayer falleció en Madrid el director cinematográfico Rafael Gil", en *ABC*. 11 de septiembre de 1986.
- Fernández Díaz, J. (2023). "Soberanía plurinacional y plurilingüe", en *La Razón*. 22 de septiembre de 2023: https://www.larazon.es/opinion/soberania-plurinacional-plurilingue_20230922650cc91298383a000170811f.html
- Galán, D. (1983). "Bobadas y cabreo", en *El País*. 6 de agosto de 1983.
- Hierro, J. (2022). "La última noche de Don Juan Carlos en España en 2020: cena con amigos y película de Alfredo Landa", en *ABC*. 20 de mayo de 2022: https://www.abc.es/espana/galicia/abci-ultima-noche-juan-carlos-antes-salir-espana-2020-cena-amigos-y-pelicula-alfredo-landa-202205200417_noticia.html
- Lainz, J. (2023). "La próxima Yugoslavia", en *Libertad Digital*. 25 de agosto de 2023: <https://www.libertaddigital.com/opinion/2023-08-25/jesus-lainz-la-proxima-yugoslavia-7043686/>
- Pérez-Maura, R. (2023). "Cosas que nunca creíamos posibles", en *El Debate*. 3 de octubre de 2023: https://www.eldebate.com/opinion/20231003/cosas-nunca-creimos-posibles_143689.html
- Ruiz-Jarabo, I. (2023). "Recordando Las Autonomías", en *The Objective*. 20 de septiembre: <https://theobjective.com/elsubjetivo/opinion/2023-09-20/recordando-autonomias/>
- Vizcaíno Casas, F. (1981). *Las autonomías: novela de historia-ficción*. Barcelona: Planeta.
- Vizcaíno Casas, F. (1983). "Sobre la llamada libertad de expresión", en *ABC*. 3 de septiembre de 1983.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Caparrós, J. M. (1983). *El cine bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Barcelona: Publicaciones de la Universidad de Barcelona.
- Caparrós, J. M. (1992). *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*. Barcelona: Anthropos.

- Colomer, J. C. (2012). "El regionalismo bien entendido". Una política de construcción nacional. En Saz, I. y Archilés, F. *La nación de los españoles: Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 379-392.
- Guerra, A. (2012). El rostro amable de la represión. Comedia popular y landismo como imaginarios en el cine tardofranquista. En *Hispania Nova*, nº10.
- Hobsbawm, E. (1983). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Huerta, M. A. y Pérez, E. (2012). La creación de discurso ideológico en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): el "ciclo Paco Martínez Soria". En *Comunicación y sociedad*, vol.25, nº1, pp. 289-312.
- Huerta, M. A. y Pérez, E. (2015). De la comedia popular tardofranquista a la comedia urbana de la transición: tradición y modernidad. En *Historia Actual Online*, nº37, pp. 201-212.
- Ikaz, J. (2016). *Disparate nacional: el cine de Mariano Ozores*. Málaga: Applehead Team Creaciones.
- Martialay, F. (2017). *El cine español durante el franquismo*. Madrid: El Sastre de los Libros.
- Martínez, J. (2006). Tal como éramos... El cine de la Transición política española. En *Historia social*, nº54, pp. 73-94.
- Núñez Seixas, X. M. (2005). Inventar la región, inventar la nación: acerca de los neorregionalismos autonómicos en la España del último tercio de siglo XX. En Sabio, A. y Forcadell, C. *Las escalas del pasado*. Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses-UNED, pp. 45-80.
- Núñez Seixas, X. M. (2009). El nacionalismo español regionalizado y la reinención de identidades territoriales, 1960-1977. En *Historia del Presente*, nº13, pp. 55-70.
- Ozores, M. (2002). *Respetable público: cómo hice casi cien películas*. Barcelona: Planeta.
- Pasamar, G. (2018). Los relatos escépticos sobre la Transición española: origen y claves políticas e interpretativas. En *Les Cahiers de Framespa*, nº27: <https://journals.openedition.org/framespa/4738>
- Peña, C. (2023). Cuando recordar no parece urgente: las representaciones de la Transición en el cine español de la democracia (1983-2020). En Peña, C. y Ara, J. C. *La transición española: memorias públicas/memorias privadas (1975-2020): historia, literatura, cine, teatro y televisión*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 237-272.

- Pérez, E. y Huerta, M. A. (2018). La comedia subgenérica de la Transición española: Paradojas en la tormenta. En *Historia y comunicación social*, vol.23, nº2, pp. 389-404.
- Pérez, P. y Hernández, J. (2005). *El cine durante la transición política española (1973-1983)*. Madrid: Liceus.
- Valenzuela, J. (2022). *Rafael Gil. La huella de luz de un cineasta español (1913-1986)*. Valencia: Asociación Shangrila Textos Aparte.
- Ysàs, P. (2002). El Estado de las Autonomías: orígenes y configuración. En Navajas, C. *Actas del III Simposio de Historia Actual*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 101-126.