



La comunidad imaginada:  
el nacionalismo democrático español  
en *Manolito Gafotas* (1999) de Miguel

Albadalejo

Salvador A. Oropesa

Kansas State University

[oropesa@ksu.edu](mailto:oropesa@ksu.edu)

---

En un trabajo anterior, “La nueva familia española finisecular: los García Moreno de la serie *Manolito Gafotas* de Elvira Lindo”, publicado en *Hispania* el año 2003 estudié la representación de la familia en los seis primeros libros de esta popular serie infantil y juvenil. También profundicé en el uso que del realismo se hace, en el sentido de que no son obras ni prescriptivas ni descriptivas sino que representan situaciones que redundan en algunos de los problemas que preocupan a la sociedad española contemporánea (Labanyi 4). La familia la estudiaba a partir del trabajo seminal que en 1999 publicó Inés Alberdi y notaba la enorme variedad de familias que aparecían en las obras y afirmaba que lo importante era que no se representaba un modelo cerrado de familia nuclear sino que los libros de la serie estaban llenos de familias muy diversas como la de Orejones donde la mamá divorciada vive con Pepín; Bernabé y la Luisa, los vecinos de abajo y padrinos de los niños, que no tienen hijos; la mamá del Mostaza a quien la ha abandonado su marido y mantiene a sus dos hijos como limpiadora; Melody Martínez a quien sus padres la han abandonado y vive con una abuela un poco senil y bajo protección de los servicios sociales de la Comunidad de Madrid; la familia de Yihad, también con abuelo en casa, que adora al hermano que siempre está en la cárcel. Todos estos modelos familiares funcionan y se incorporan en la serie como tan normales como los García Moreno. Lo que diferenciaría a los García Moreno de la familia nuclear conservadora es que ésta se suele presentar como único modelo posible, lo que dictaría la anormalidad de las otras posibles unidades familiares (Coontz 8-22).

La segunda parte del artículo la dedicaba a la deconstrucción que del mundo de los adultos y de la sociedad se hace a partir de la

focalización de la realidad a partir de Manolito o sus amigos, es decir, niños en vez de adultos. Esto ya lo había hecho Quino en la serie *Mafalda* y para ello me ayudaba del trabajo semiológico que hizo David William Foster al respecto tal como lo presentó en su libro sobre la ciudad de Buenos Aires. Según Foster, Quino dotó a Mafalda con la libertad y la posibilidad de decir lo que los otros no pueden (Foster 20). Los adultos que rodean a Mafalda, al igual que lo que ocurre con los de Manolito, no pueden expresar lo que sienten porque o bien se tienen que comportar siguiendo las normas que dicta la sociedad o porque ya han internalizado y naturalizado dichas normas sociales. Otro de los paralelismos más interesantes entre los dos personajes está en que ambos se encuentren en lo que podríamos llamar el centro político-social. Los García Moreno no son una familia de derechas, Manolito no toma Religión como asignatura, sino Ética, lo que es un marcador de izquierdas en la sociedad española actual y el abuelo Nicolás no cree en Dios, lo que puede ser interpretado como que él fue uno de aquellos de los que perdió la guerra. Los García Moreno no asisten a misa y Manolito repite en varias ocasiones que no sabe rezar. Además, su adscripción de clase media-baja no es la que se suele usar al representar a la derecha. Pero por otro lado, no hay ideas radicales y las preocupaciones de nuestra familia son de índole económica, especialmente las letras del camión y el consumismo que a veces hace que Catalina se salga del presupuesto. Esto también se encontraba ya en Mafalda en la que vemos la vida cotidiana de la clase media porteña desde la perspectiva laica de los niños (Cf. Foster 20-21) y las angustias económicas de los adultos.

Desde un punto de vista más estrictamente literario acerca de los seis primeros libros, en éstos no se narra una aventura completa con una trama principal sino que se componen de episodios autónomos. El primer volumen presenta a los personajes principales: Manolito, Susana, Yihad, la maestra de los niños, la sita Asunción, el mejor

amigo de Manolito, Orejones López, y en los tres últimos episodios el resto de la familia, el padre, la madre, el abuelo y el hermano. *Pobre Manolito* se preocupa más de problemas morales y de identidad (Argüeso): el hurto, el impacto de la cultura popular, cine y televisión en los niños, y en el fútbol como signo de identidad. El tercer tomo, *¡Cómo molo!*, es más social que los anteriores, por ejemplo, ocupa un lugar privilegiado la cárcel de Carabanchel, donde se encuentra el hermano de Yihad, como presencia de un sistema represivo. Aparece una conciencia de clase pequeño-burguesa en los García-Moreno, sobre todo al compararse con los padrinos de los niños, que comparten esta misma perspectiva social pero que tienen un nivel económico más alto. Todo esto se complementa con la presencia de los servicios sociales de ocio. *Los trapos sucios* es el cuarto libro de la serie y presenta dos novedades interesantes, por un lado la aparición del sarcasmo y por otro la problematización del narrador. El libro se abre con una introducción en cursiva en el que Manolito entre otras cosas habla con la autora, Elvira Lindo, así aprendemos que Manolito es un falso narrador autodiegético según la terminología de Genette. En realidad tenemos un narrador heterodiegético no fiable que toma su información de Manolito, quien tampoco es fiable. Para complicar más las cosas en esta introducción en cursiva, que en teoría está fuera de la serie, la narradora es homodiegética ya que participa de la acción. Supuestamente engaña a Manolito para que le cuente los trapos sucios de la familia, de ahí el título. *Manolito on the road* es el más complejo de la serie y tiene dos partes, una tiene como novedad la presencia de Manolo, el padre, que ocupa un lugar protagónico en la novela de camino (carretera) que protagonizan él y su hijo en el camión. La segunda parte es una reflexión sobre la ansiedad que produce la sociedad de consumo. Tras las aventuras la familia descubre que la fuente de toda la felicidad es la unión y el amor que se tienen. *Yo y el Imbécil* es un texto de transición ya que se le da mayor protagonismo al hermano de Manolito y a los Bernabé, los padrinos de los niños. En ese sentido continuaría *¡Cómo*

*molo!* y la deconstrucción (y reivindicación) de la perspectiva de clase pequeño-burguesa al ahondar en el contraste entre los García-Moreno y los Bernabé. También de transición es el volumen siete que apareció después de mi trabajo, *Manolito tiene un secreto*. Es un cuento de navidad pero el tono satírico contra la señorita Asunción y contra el alcalde de Madrid, Álvarez del Manzano, no casan bien con la historia de navidad. Cuando al final se nos descubre el momento melodramático de que los García Moreno esperan un hermanito, o más probablemente una hermanita, ya es demasiado tarde. En este punto se nota que la serie necesita o de un nuevo personaje o de una vuelta a los orígenes con historias originales. Este episodio se rehizo para el episodio piloto de la serie de televisión que Antonio Mercero presenta en Antena 3 sobre Manolito Gafotas y esto es precisamente lo que hizo Mercero, profundizar en lo melodramático que va con el cuento de navidad y no satirizar a Álvarez del Manzano quien en el programa de televisión es un alcalde genérico que sólo imita levemente al alcalde del Partido Popular.

En este trabajo me voy a centrar en la película, basada en los cuentos, pero que es un texto independiente cuyo guión está firmado por el director de la cinta Albaladejo y la misma Elvira Lindo. Para el lector familiarizado con la serie literaria la película se basa en dos de los libros, la primera parte de *Manolito Gafotas* y la segunda de *Manolito on the road*. La película tiene dos partes muy diferenciadas. La primera es como el episodio piloto de una serie costumbrista, lo que conocemos con el término en inglés como *sitcom* y cuya función es presentar a los personajes, y la segunda parte sería el primer episodio de esta serie televisiva, un episodio que es un "road movie", una historia de carretera que se acaba al llegar al lugar de destino. Esta falsa serie televisiva de dos episodios que es la película tiene un final utópico que es el que voy a analizar.

La trama es muy simple. Manolo siempre está trabajando fuera en la carretera dada su ocupación laboral como camionero. Esto es ya

de por sí muy interesante porque el protagonista de esta familia es un trabajador autónomo, es decir, el representante quintaesencial de la nueva pequeño-burguesía española ya que es un empresario y un trabajador al mismo tiempo. Es un empresario porque el camión es suyo y tiene que subcontratarlo a las empresas de hipermercados para hacer portes. Por otro lado es un obrero ya que Manolo García es el único trabajador de su minúscula empresa. Este trabajo le permite alcanzar los primeros peldaños de la clase media pero reúne las preocupaciones de ambas situaciones sociales. Hay una conversación entre los camioneros que se concentran en un modesto hotel, el Chohuí que resume bien esta situación:

CAMIONERO 1

¿Tienes mucha faena?

MANOLO

Mi mujer dice que demasiada, pero quédate tú sin llevar dinero a casa.

CAMIONERO 1

Trabajar es un coñazo, pero no trabajar...

CAMIONERO FLOTADOR

(Pensativo, como en una ensoñación.)

No trabajar... (99)

El fantasma del paro flota sobre los tres camioneros y refleja lo que dicen las encuestas. Cualquier persona que lleve siguiendo las estadísticas que el estado español proporciona periódicamente a través del CIS y del INE (o a través de encuestas privadas como el pulsómetro de la Cadena SER) sabe que los dos problemas más

importantes para los españoles en los últimos veinte años han sido el paro y el terrorismo.

Además de la problemática económica-laboral, esta situación de Manolo incide en la familia ya que no pasa suficiente tiempo en casa, lo que tanto él como Catalina perciben como un problema, amoldándose a sí al nuevo modelo de familia democrática tal como lo ha teorizado Alberdi en el caso de España. En este sentido el abuelo Nicolás, padre de Catalina, cumple la función vicaria del padre en muchas ocasiones, por ejemplo, yendo a la reunión con la maestra para recoger las notas o llevando los niños al ambulatorio. Para subsanar lo que ellos perciben como una carencia en Manolito, Manolo decide llevarse a un viaje corto de un par de días a Manolito con él en el camión. Esto es un sucedáneo, ya que la utopía de la familia es irse de vacaciones a la playa como lo hace todo el mundo (de la clase media). Es un tema recurrente, en la película *Barrio* (1998) de Fernando León de Aranoa las vacaciones a la playa y el Caribe son subtextos esenciales en el desarrollo de la cinta. Albaladejo toma casi la misma escena que en *Barrio* en la que se tiene al joven frustrado por no tener vacaciones mientras la televisión habla de las cifras récord de turistas y pone las manidas imágenes de playas llenas de bañistas y bellas jóvenes en *topless* tomando el sol.

Durante el viaje Manolito resulta ser un desastroso copiloto y vomita varias veces y se marea cada vez que entra en el camión. La última vez que se enferma va a acostarse en el camión de su padre pero lo hace en el camión equivocado y termina rescatado por la Guardia Civil que lo lleva a la playa donde se encuentra el cuartelillo y donde Manolito se reúne con su familia.

Éste va a ser el tema de este trabajo, el analizar todos los componentes de la escena final de *Manolito Gafotas*, el festín en la playa de la familia que es climático y en el que se resuelven todos los conflictos, al menos momentáneamente.

El final es el siguiente, una vez que Manolito es rescatado por la Guardia Civil, quienes son dos mujeres, las guardias Cardona y Benítez, lo llevan a un pueblo idílico en la costa valenciana, en el que Manolito ve por primera vez el mar y se monta en una moto acuática con una de la Guardias Civiles. El papel del guardia Cardona lo interpreta la misma Elvira Lindo. Más tarde llega la familia de Manolito y todos, las guardias y la familia, almuerzan una paella en un chiringuito de la playa. Los padres de Manolito se reconcilian y además le regalan a éste un disfraz de El Zorro. Mientras esto sucede una orquesta comienza a tocar “Campanera” de Joselito, y Manolito, disfrazado de El Zorro, se sube al escenario para cantarla con el grupo y ahí entran los créditos y el fin de la película y la voz de Manolito en off quien dice “aquel día fue el más feliz de mi existencia en el planeta Tierra. Dice mi abuelo que la vida siempre tendría que tener finales como éstos” (137).

Es decir, la felicidad es la conjunción de una serie de factores: 1) una playa valenciana, 2) la Guardia Civil (femenina), 3) la paella, 4) El Zorro, 5) Melanie Griffith y Antonio Banderas, 6) “Campanera” de Joselito.

Estudios recientes sobre el nacionalismo español como los de Álvarez Junco o Manzano Moreno y Pérez Garzón lo han planteado bastante bien. El estado-nación España se configura constitucionalmente desde 1812 a partir de la aparición del Nuevo Régimen y la implantación del capitalismo y la nación como mercado. Este nacionalismo se basa en el liberalismo como ideología y se afianza en las sucesivas constituciones. Los problemas de este nacionalismo van a venir en gran parte por la resistencia de la iglesia católica. De hecho Manzano y Pérez le dan la vuelta al argumento tradicional y explican que el estado-nación aparece como marco jurídico para poder desamortizar a la iglesia. Un segundo problema o debilidad está en la tendencia del conservadurismo, sobre todo a finales del siglo XIX, de unir en un mismo concepto la religión católica



y la patria. El envés de este argumento es la aceptación acrítica de la leyenda negra por los intelectuales progresistas. Estos investigadores también ven un cierto agotamiento en el excesivo valor que la monarquía tiene en este nacionalismo y en la excesiva importancia que Castilla ha tenido a la hora de definir la nación española. Por otro lado el nacionalismo español tiene que competir y convivir con otros nacionalismos como el vasco o el catalán.

Escritores como Albaladejo y Lindo validan conceptos conocidos como el de comunidad imaginada de Benedict Anderson, el de patriotismo constitucional de Habermas, el del inconsciente político de Fredric Jameson, el de cosmovisión de Carlos Bousoño, la radical historicidad de Juan Carlos Rodríguez, entre otros, es decir, la necesidad de rescribir el pacto social a partir de un conjunto de ideas y vivencias comunes que se negocian interminablemente en los medios de comunicación, en la vida diaria de los ciudadanos y en el uso de la libertad que éstos hagan y de la cantidad de libertad que posean. Los seis puntos que vamos a ver con más detalle en este trabajo serían parte de estos conceptos en tanto que ideas que son compartidas por un número significativo de miembros de una comunidad y que ayudan a configurar la comunidad dada. Por otro lado es indiscutible que el estado-nación España existe, con las debilidades y los retos que se quieran, pero que por los últimos 25 años esta realidad constitucional ha pervivido. Textos como esta película enlazan ambos conceptos, por un lado la existencia de ese estado-nación del que Manolito y su familia son ciudadanos: Manolito asiste a la escuela pública, el abuelo recibe su pensión del Ministerio de Trabajo que le abona el Ministerio de Hacienda, los niños van al ambulatorio dependiente de los servicios médicos de la Comunidad de Madrid y así un largo etcétera que en la escena que nos ocupa lo representa la Guardia Civil. Por otro lado un conjunto de creencias, de tradiciones, de deseos, de frustraciones, de retos, de ataques que se dirimen en lo que los estadounidenses conservadores han

etiquetado como “the cultural wars”, las batallas culturales, no sólo de la alta cultura sino de la llamada cultura popular que se zanján cada día en las televisiones, los periódicos, las escuelas, los estadios de fútbol, o en un chiringuito en una playa como en la escena que aquí se analiza. Examinemos las piezas de este rompecabezas.

### 1. La playa de la Malvarrosa.

En el libro *Manolito on the Road* el episodio del “road movie” se llama “El zorro de la Malvarrosa” (93-147) lo que remite a la pequeña obra maestra de Manuel Vicent *El tranvía en la Malvarrosa* (1994) que funciona como subtexto de esta escena. *El tranvía a la Malvarrosa* cuenta las transformaciones sufridas en España en los años cincuenta. La región valenciana en general y Valencia en particular funcionan como sinécdoque de todo el país. Es una mirada irónica, nostálgica, sin ira pero sin olvido, del periodo que va desde el fin de la autarquía franquista en 1952 hasta el comienzo del boom económico que comienza en 1959. Es también una representación de la derrota parcial del nacional-catolicismo y el fascismo a manos de la cultura popular, canciones y películas. Esta novela también cuenta la importancia que el mercado adquiere conforme se acaba la autarquía y la economía dirigida por el Régimen. En la novela se entremezclan tratos de naranjas navel, verna, mandarinas, y bares y clubes de prostitutas en los que estas mujeres venden lo que tienen, es decir, sus cuerpos. Tan mercado es el de las frutas de la huerta valenciana como el de estas mujeres que sobreviven en la segunda década triunfal de la tiranía del Caudillo. La aparición del mercado agrario y la prostitución remiten a la novela realista decimonónica en tanto que componente fundamental en la construcción del nacionalismo español y al respecto se puede leer el extraordinario trabajo que Jo Labanyi ha dedicado a estos temas y sus imbricaciones.

Albaladejo y Lindo recuperan de Vicent la sensualidad, la belleza, el placer de la playa que se refleja en el rostro de Manolito cuando la

guardia Benítez lo lleva a pasear en una moto acuática. De la novela de Vicent también se toman la aparición de la Guardia Civil, con un rol muy diferente al que tiene en los años cincuenta, y la paella como epítome de lo español y del hedonismo patrio. Por supuesto se espera en una sociedad democrática que haya una armonía entre el poder y la sociedad, pero el paralelismo entre las dos situaciones parece mostrar más una subordinación social hacia el poder que no el ejercicio de la libertad democrática. Dicho en otras palabras es el mercado único el que une la legalidad de la dictadura con la legalidad de la democracia, especialmente una vez que el franquismo corrige la anomalía de la autarquía y vuelve a un capitalismo más ortodoxo que lleva el mercado español al mercado exterior.

El final de *Tranvía a la Malvarrosa* es de justicia poética. Manuel y Juliette, su novia francesa, entran en la casa de Blasco Ibáñez que ha sido incautada por la Falange. Juliette representa la necesidad de apertura al exterior de la complaciente burguesía que condesciende con la autarquía franquista. Su noviazgo con Manuel coincide con el fin de la dicha autarquía. Aprovechando que no hay nadie, hacen el amor sobre un montón de periódicos y publicaciones del Frente de Juventudes. Con este gesto se simboliza la victoria poética del amor y la libertad sobre la mezquindad y el ultraje de la Falange a un escritor español, valenciano y democrático como Vicente Blasco Ibáñez.

La película *Manolito Gafotas* presenta a Valencia como la utopía española. El romanticismo español y los padres intelectuales de la España decimonónica como Menéndez y Pelayo o Menéndez Pidal, y más tarde gran parte del 98, habían elegido a Castilla como representativa de lo español mientras que el romanticismo extranjero que prefería la España exótica había decidido que Andalucía debía ser la representante de España. El franquismo se movió entre ambos estereotipos. Pero en el inconsciente político nacional (en el sentido

de Jameson) ha existido una corriente minoritaria que ha puesto sus ojos en Valencia.

Dice Juan Carlos Rodríguez a propósito de *Viaje al Parnaso* de Miguel de Cervantes: “Los valencianos son los que mejor trato reciben (siempre fueron el modelo para Cervantes). Así Guillén de Castro, Rey de Artieda, Aguilar o Cristóbal de Virués” (235). Justicia poética que se continúa con el hecho de que durante la Ilustración el mayor defensor del *Quijote* fuera Gregorio Mayans y Siscar (1698-1781) con su *Vida de Miguel de Cervantes*. El mismo Mayans edita a Juan Luis Vives con lo que nacionaliza la tradición humanista y liberal que va de Juan Luis Vives a él mismo. Otro valenciano ilustrado importante en el desarrollo del nacionalismo español es el botánico Antonio Cavanilles (1745-1804) quien polemizaría con los ilustrados franceses defendiendo la existencia de una ciencia española como posteriormente haría Menéndez y Pelayo. Cavanilles llegaría a ser director del Jardín Botánico, museo nacional de la botánica española que se encuentra entre el Museo del Prado y el Museo Arqueológico Nacional, pilares del nacionalismo español. Eso sin contar su cercanía al Palacio del Congreso y a la Bolsa.

Pero la pasión nacionalista es sobre todo del siglo XIX y en esta empresa el número de valencianos es importante por su cantidad y calidad a la hora de la construcción de la comunidad imaginada española, pintores como Joaquín Sorolla (1863-1923) a la cabeza de este grupo en el que también destacan Vicente López (1772-1850), Antonio Muñoz Degrain (1840-1924), Ignacio Pinazo (1849-1916), músicos de zarzuela como José Serrano (1873-1941) autor de *La canción del olvido* y del “Himno a Valencia” y Manuel Penella (1880-1939) que compuso la ópera *El gato montés*. Hay también un nacionalismo español más agresivo como el que se encuentra en el escultor Mariano Benlliure (1862-1947) o en escritores como José Martínez Ruiz “Azorín” (1873-1967) o Carlos Arniches (1866-1943). Pero la veta que Vicent recupera y nos llega a este final de *Manolito*

*Gafotas* es el regionalismo de Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) que democratiza el regionalismo de José María Pereda quien agónicamente había aceptado como inevitable la llegada del estado liberal a todos los rincones de la patria como la Tablanca de *Peñas arriba*. Es en esta tradición que se recupera a Valencia. Si a la tesis del nacionalismo español los nacionalismos periféricos proponen una antítesis en la España finisecular (del XIX o del XX), la respuesta de ciertos artistas e intelectuales es la síntesis valenciana. Valencia como sinécdoque, símbolo y metáfora de la cultura española, en tanto que cultura mediterránea frente al atlantismo andaluz y castellano, y como una mezcla de las virtudes castellanas y catalanas. La respuesta es no la falsa elección Madrid o Barcelona, sino Madrid y Barcelona y Valencia.

El buen estado de la economía valenciana ayuda por supuesto a esta elección. En *Pepita Jiménez* Juan Valera sitúa su narración en el cultivo del olivo y de la vid, y de la producción del aceite de oliva y el vino, porque eran mercancías que ya flotaban libres en el mercado, es decir, estaban expuestas a los avatares de éste y representaban el capitalismo agrario. En el contexto de la autarquía franquista, antes de la liberación de dos tercios de la economía por el Plan de Estabilización de 1959 (Wright 28-9), Vicent se basa en el mercado de los cítricos porque era uno de las escasas áreas de la economía que estaban liberadas, lo que hace que la región valenciana salga antes que otras partes de España de la bancarrota económica y cultural a la que la autarquía franquista había llevado a España. Por eso Albaladejo y Lindo nos proponen a un camionero autónomo, alguien que en su modestia está expuesto a los avatares del mercado. La razón por la que Manolito va con su padre de viaje es que mientras Manolo está de vacaciones ha tenido que salir a sustituir a un compañero que se ha enfermado. Cuando lo llama el encargado del almacén a casa, a pesar de las protestas de su esposa, y que le puede conducir a un conflicto con Catalina, Manolo

obedece las órdenes del encargado y acepta hacer el porte. La representación del capitalismo no es negativa ya que este encargo le va a ser pagado doble y eso va a hacer que puedan adelantar una letra del camión. A la representación positiva del mercado en Valera, a regañadientes en Pereda y Blasco Ibáñez, se reafirma lo positivo en Vicent y en Lindo siempre dentro de la ansiedad que la expansión capitalista produce.

## 2. Benítez y Cardona.

Uno de los aciertos cómicos de la película es la introducción de estas dos simpáticas

guardias civiles, Benítez y Cardona, interpretadas por Geli Albaladejo y la misma Elvira Lindo, como ya se ha apuntado. Estos personajes aparecieron ya en *La primera noche de mi vida* (1998), la ópera prima de Luis Miguel Albaladejo. En esta película aparecían ya muy humanizadas, veíamos a Cardona comprando compresas de alitas y a Benítez comentando lo guapa que era la encargada de la gasolinera. En la novela *Picadura mortal* (1979) de Lourdes Ortiz la protagonista, Bárbara Arenas, fue la primera mujer detective de la literatura española. En la serie de novelas policíacas de Lorenzo Silva, de las que ya ha escrito tres, *El lejano país de los estanques* (1998), *El alquimista impaciente* (2000) y *La niebla y la doncella* (2002), la co-protagonista es la cabo de la Guardia Civil Virginia Chamorro, que se representa como una mujer fuerte, sensible, guapa e inteligente que ayuda a su superior el sargento Vila a resolver crímenes difíciles. La cultura de la democracia poco a poco empieza a producir un feminismo policial.

En diferentes publicaciones el crítico Juan Carlos Rodríguez ha repetido la idea de que la novela policíaca española no podía comenzar hasta que no hubiera una sociedad democrática, ya que en la dictadura no hay policías sino torturadores. Es así que es en

democracia cuando se puede representar a esta pareja cómica de guardias civiles, cabezonas, buenas personas, simpáticas, que sirven para encarnar de una manera muy positiva el nuevo estado democrático. El franquismo de los cincuenta sólo pudo darnos en el lado positivo a Manolo, guardia urbano, con un magnífico Manolo Morán. Pero era eso, un guardia urbano, una fuerza de seguridad que no estaba encargado directamente de la represión política. Al final del franquismo vendría el primer policía detective de la literatura española, Plinio, el policía municipal de Tomelloso creado por Francisco García Pavón y quien preludia ya la llegada de la democracia.

La Guardia Civil es históricamente tal vez el primer instrumento y el primer símbolo del estado-nación liberal-conservador (López Garrido 79), es así que la comida fraternal entre la Guardia Civil y la familia de Manolito significa que en la nueva España democrática hay una armonía entre los ciudadanos y las instituciones. “La Guardia Civil es también exponente, en sus primeros años, de una dinámica de *modernización* administrativa” (Ibíd. 142). Es así que la película vuelve a modernizar a la Guardia Civil mediante la utilización de mujeres, epítome de la modernidad democrática. El abuelo de Manolito lo expresa con claridad: “Yo le voy a ser sincero, a mí la guardia civil nunca me ha gustado, pero parece que con las mujeres el cuerpo se humaniza. ¿Está buena la paella?” (135). La Guardia Civil de la dictadura no le podía gustar al abuelo porque era un cuerpo represivo, pero en democracia representan la armonía entre la ciudadanía y las instituciones del estado.

### 3. La paella.

Los ya mencionados Manzano Moreno y Pérez Garzón indican que el momento culminante en el nacionalismo español decimonónico en lo que concernió a celebraciones patrióticas fue el centenario de Calderón de la Barca. Fue un acontecimiento internacional con todo

tipo de actos en el que destacó una cabalgata con suntuosas carrozas que representaban diferentes instituciones estatales. Las crónicas cuentan que a la prensa extranjera se le sirvió “a typically Spanish lunch, which included the national Valencia paella” (268). Es decir, tenemos un testimonio en 1881 de que ya la paella se había afianzado como el plato nacional, ya que entre otras cosas tiene los colores de la bandera española (o la catalana o la valenciana). Alicia Ríos y Lourdes March interpretan la paella como un plato que une dos tradiciones culturales, la patella romana y el arroz árabe (94-95). Lo que subrayaría el argumento anterior sobre Valencia como compendio de lo español. Además serviría para volver a reintroducir la cultura árabe en la cultura española, que no tenía lugar en la propuesta castellana y con enormes problemas en la versión andaluza ya que exacerbaba la construcción del andaluz como otro étnico, piénsese en los conceptos de xarnego y de maketo, que se interpreten como se interpreten son racistas.

Alicia Ríos proporciona otros dos datos interesantes, uno que ella sitúa en mediado de los sesenta la popularización de la paella en toda España y que el 90% de las veces que los hombres cocinan lo que hacen es una paella. Es decir, es lógico que los García-Moreno coman un plato “masculino” el día que Catalina no cocina. Por otro lado estos historiadores no se contradicen ya que la renacionalización de la paella en los sesenta responde a dos circunstancias específicas, por un lado la expansión de la clase media que lleva a una aumento del consumismo del que la paella no es una excepción y por otro lado el boom turístico y el interés de los extranjeros por consumir la nación o el plato típico de la nación.

Con la ayuda de dos colegas, Javier Domínguez García, valenciano, y Benjamín Torrico reflexionamos sobre la importancia que en el cine español tiene la paella para resolver o presentar conflictos sociales españoles, y nos sale la siguiente lista que seguramente estará incompleta: *El virgo de Visanteta* de Vicente Escribá (1977), *La corte*



*de faraón* (1985) de José Luis García Sánchez, *Belle Epoque* (1992) de Fernando Trueba, *Jamón, jamón* de Bigas Luna (1993), *La ardilla roja* (1993) de Julio Médem, *Así en el cielo como en la tierra* (1994) de José Luis Cuerda, *La flor de mi secreto* de Pedro Almodóvar (1995), *Lucía y el sexo* (2001) de Julio Médem y *En la ciudad de Cesc Gay* (2003). En *Lucía y el sexo* la intención está clara cuando Elena se presenta como valenciana y experta en paellas, lo que en el texto cinematográfico se lee como entrega, apertura y generosidad a los demás. Elena engendrará con Lorenzo (el sol) una hija Luna. Lorenzo, quien es madrileño, sirve como enlace de las vidas de la mencionada Elena, la andaluza Lucía y la que pensamos que es también madrileña Belén. La paella como metáfora y símbolo subraya la comunidad imaginada España que se une en un director vasco que pone juntos a una andaluza, una valenciana y una madrileña en una isla mágica mediterránea que es la balear Formentera. En *La flor de mi secreto* es la incapacidad de Leo de cocinar una paella y ofrecérsela como prueba de amor a Paco, su esposo, que no se la come como símbolo de un matrimonio que ya ha terminado. Paco es un oficial del ejército español estacionado en Bosnia. La paella comunitaria de *Jamón, jamón* representa la voracidad de la nueva España neoliberal que encuentra su simbología en la mencionada paella, en el jamón ibérico, en el toro del Soberano de las carreteras nacionales y en la belleza de sus nuevas estrellas, los jovencísimos actores Javier Bardem, luciendo paquete, y una bellísima Penélope Cruz cuyos únicos defectos son que sus pechos no sepan uno a tortilla de patatas y el otro a jamón. En *La corte de faraón* la paella de Riscal divide a los que comen y a los que no y a los franquistas y a la oposición. Unos están invitados al festín del franquismo y otros no. En *Belle époque* se usa la paella para simbolizar la entrada de la República. En todas estas películas la paella es pertinente no sólo en el desarrollo de la trama de la película sino que sirve de crisol de problemas sociales, de género, de clase y de identidad nacional.

En *Manolito* la paella como ya se ha mencionado reconcilia todas las diferencias, la España de la derrota del abuelo con la nueva España de la Guardia Civil, femenina y democrática, a un nivel privado reconcilia a un matrimonio que se encuentra siempre al borde de un ataque de nervios, y representa el ideal de la pequeña burguesía (los domingueros) que los fines de semana abarrotan los chiringuitos de celtiberia dispuestos a cerrar de la memoria colectiva los años del hambre y ahogarlos en *Tinto de verano*, título no por casualidad de una serie de artículos humorísticos de Elvira Lindo sobre el tema del veraneo.

#### 4. *El Zorro*.

El conflicto principal de esta segunda parte de la película ha sido obviamente el falso secuestro de Manolito. Pero anterior a éste hay otro. Manolito se despierta sobresaltado en la habitación del modesto hotel y se da cuenta de que su padre no está en su cama. Se asoma por la ventana y ve a Manolo dándole un misterioso paquete a una mujer rubia que no es otra que Alicia, la dueña o encargada del modesto establecimiento hotelero. Lógicamente Manolito le cuenta todo a su madre por teléfono a la mañana siguiente lo que lleva a una pelea de los padres. El misterioso paquete resulta ser un disfraz de El Zorro que sus padres le entregan cuando llegan a la playa. Este disfraz es uno de los más complejos símbolos de este apartado final. En el libro primero los niños se disfrazan de pájaros de la paz para un concurso al que los lleva la señorita Asunción, pero descubrimos que el disfraz que todos los niños poseen es el de Superman. Aunque ningún símbolo de la cultura contemporánea es simple, podemos coincidir que el de Superman es menos complejo que el de El Zorro. Afortunadamente existe un magnífico trabajo sobre éste escrito por Nadia Lie del que podemos sacar una serie de datos que nos ayudan a nuestra investigación y a una mejor comprensión de la escena que nos ocupa. En vez de citar prolijamente adapto sus datos al estudio de la historia de *Manolito*. El disfraz captura la imaginación del padre

primero que es quien lo compra y en segundo lugar del hijo. La nueva popularidad viene dada por la exitosa película *The Mask of Zorro* (1998), dirigida por Martín Campbell, protagonizada por Antonio Banderas, y producida entre otros por Steven Spielberg. El Zorro es tal vez el único mito español producido por la cultura norteamericana. Es un don, un aristócrata, que está apegado a sus raíces españolas y que no se encuentra a gusto en la secularizada California mexicana que va de 1822 a 1848. Don Diego de la Vega y sus amigos serían en el contexto español algo parecido a los carlistas luchando contra la monarquía liberal de Isabel II. El Zorro que crea Johnston McCulley en 1919 es una persona que restaura la justicia y no un reformador. Como dice la profesora Lie (492) es alguien que está contra el sheriff de Nottingham y no contra el rey. El Zorro de McCulley subraya lo español como añoranza de un pasado caballeresco que equilibrara la rápida modernización del país. A fin de cuentas es el mismo panorama que se lee en las *Leyendas* de Bécquer, una nostalgia del honor del feudalismo pero sin feudalismo, para compensar la irrupción del capitalismo y la democracia. Nos dice Lie (495) que la nueva versión de El Zorro tenía como uno de sus objetivos el de atraer a la audiencia hispana de los EEUU y del resto del mundo hispano, y la reacción de la familia de Manolito así lo confirma. En el caso español el atractivo es total. Esta película tiene dos Zorros, el primero es Anthony Hopkins y es un español "puro". En la España de la Unión Europea en la que es tan importante la identidad común con el resto de Europa en vez del España es diferente, los ojos azules de Anthony Hopkins significan que España ya pertenece al club. Ya no es Anthony Queen el que hace de español sino Anthony Hopkins. Pero la genialidad de la película es doble, porque quien Manolito quiere ser es Antonio Banderas, Alejandro Murrieta, el segundo Zorro, quien según el guión de la película es un mestizo. Esto permite a los españoles ser iguales a los europeos del primer Zorro e iguales a los del segundo Zorro, los hispanos de EEUU, que son los hispanos que están ahora de moda en el otro lado de la modernidad, Estados

Unidos. Dice la profesora Lie (496) que ésta no es una película sobre el Zorro sino cómo convertirse en Zorro. Murrieta/Banderas tiene que practicar mucho y controlar sus impulsos para convertirse en El Zorro. Si Manolito practica se puede convertir vicariamente en un caballero español y en un hispano. ¿Y quiénes son los malos de la película? Los malos son los independentistas californianos. La película se inventa un grupo inexistente para evitar que los malos sean españoles, mexicanos o los estadounidenses. Estos villanos imaginarios son los nacionalistas. Al igual que Banderas salva a California de una independencia nefasta, Manolito con su película, construyendo la comunidad imaginada España, la salva del nacionalismo excluyente y étnico, construyendo un nacionalismo incluyente, sincrético, bifronte y flexible. El hecho de que la serie se haya traducido al catalán, al gallego y al euskera y que se haya vendido bien en estas lenguas confirma el hecho de que Manolito funciona bien como símbolo de la España de la democracia. Manolito sería el Juanito Español de la democracia.

El sincretismo de este nuevo mito del Zorro o Zorros permite a Manolito contestar a muchas de las interrogantes de la modernidad y solventar contradicciones. El nuevo Zorro es multiétnico, plurinacional, pequeño burgués y aristocrático, de ojos azules y ojos negros, europeo y americano, nacionalista y antinacionalista. No se puede encontrar un mejor disfraz para Manolito.

##### 5. "Campanera"

La canción favorita del abuelo de Manolito es "Campanera", cantada por Joselito.

Manolito se la canta cuando están acostados en la terraza cerrada con aluminio visto y que cumple la función de improvisado dormitorio de nieto y abuelo. También la cantan Manolito y su padre cuando van por la autovía en el camión. Es también la canción que abría la

sección de Manolito en el programa *A vivir que son dos días* de Fernando Delgado en la SER y en el que Elvira Lindo ponía voz a Manolito. La reivindicación de Joselito vuelve a llevarnos al subtexto del *Tranvía a la Malvarrosa* y a esos años extraños que van de 1952 a 1959, porque por un lado en 1952 se acaba en gran parte el aislamiento de la dictadura pero no es hasta 1959 que se da un gran salto cualitativo y cuantitativo en la liberalización de la economía. En este periodo de transición transcurren las tres películas que dieron la fama a Joselito, 1956, 1957 y 1958 con la trilogía del “ruiseñor” dirigidas por Antonio del Amo. Las películas fueron un resonante éxito en España, Latinoamérica y la Europa latina, es decir, redemostraban por enésima vez que a poco que se intentara España tenía un lugar en la comunidad internacional, aunque fuera un producto edulcorado de tufo franquista pero de indudable calidad. Pero esto no contesta del todo por qué la nostalgia de “Campanera”, una especie de femme fatale católica. En un artículo reciente Gregg Easterbrook explica la nostalgia de los años cincuenta porque era una época de grandes expectativas, lo que es diáfano en el libro de Vicent. La gente pensaba que podía progresar muchísimo o empezaba a pensar que esto era posible y el vertiginoso despegue económico de los sesenta así lo confirmó. La frustración del presente para los García Moreno es que sus expectativas se han parado. Esta familia “pobre” tiene un piso y un camión que juntos seguramente valen más de medio millón de euros. Lo que ocurre es que es difícil que puedan dar un paso más en el progreso y que será difícil que los hijos mantengan este nivel de progreso. De ahí la nostalgia de los años cincuenta en tanto que una época en la que se abría la puerta del progreso y se empezaba a caminar por el camino hacia la modernidad. Por otro lado sirve para unir la película *Manolito* al género de películas con niños prodigio tan característica de este periodo y del que forman parte Joselito, Pablito Calvo, Marisol, Pili y Mili entre otros, películas que formaban parte de las sesiones doble parte importante del ocio de varias generaciones. Con esto la película

de Albaladejo se convierte en parte en un homenaje al cine de serie B español para los que se hizo una serie de colaboraciones con Italia de la serie de El Zorro, por ejemplo, *El Zorro al servicio de la Reina de la Corte de España* (1961) o *El Zorro contra Maciste* (1962). Este Zorro cutre es parte de la nostalgia de los padres de Manolito, aunque el de éste viene vía Hollywood y es moderno y brillante.

## 6. Melanie Griffith y Antonio Banderas.

El hermano de Manolito cuando hojea una revista del corazón siempre coge su chupete al llegar a Melanie Griffith y la señala con él mientras dice que es la Luisa, su madrina. Ésta se viste y arregla de tal manera que parece una estrella de cine americano. En 1953 España y EEUU firman un tratado de cooperación que como se viene repitiendo hasta la saciedad representa el principio del fin de la autarquía franquista. Desde esta fecha España ha sido un aliado incondicional de EEUU, en la Guerra Fría primero, en la OTAN después interviniendo en la antigua ex Yugoslavia y en el conflicto balcánico y en las dos Guerras del Golfo. El impacto de la cultura norteamericana en España ha sido espectacular. Como este estudio demuestra la complejidad de este fenómeno no es algo que se pueda explicar con teorías imperialistas que parten de la base de la pasividad del espectador y de la comunidad, sino que exigen reconstruir la historia de las manifestaciones culturales.

Símbolo de esta unión es el matrimonio “entre iguales” de Banderas y Griffith, estrellas de cine los dos, sus carreras resurgieron tras su matrimonio. Banderas es un nacionalista siempre exaltando las bellezas españolas como el aceite de oliva y Griffith siempre se muestra entusiasta ante todo lo español. No es este el lugar para hacer este estudio pero es obvio que los programas del corazón que son ahora popularísimos en España sirven para formar una comunidad. Sólo un español sabe de los problemas de Rociíto, independientemente de que esta persona aborrezca el concepto de

nación española. Antonio Banderas en este contexto es uno de los símbolos más populares de lo que es triunfar en el extranjero, no sólo en EEUU, sino en convertirse en una estrella de Hollywood que es conocida en todo el mundo. Además las revistas como el *Hola* que aparecen en la película han sido instrumentales en la construcción de la modernidad española. El magnífico piso que tiene Luisa y que vemos en la película es fruto de horas mirando estas revistas y aprendiendo los parámetros del consumismo y en qué consiste el concepto de decencia en la España del fin del milenio.

El final feliz de una historia romántica es el matrimonio y el final feliz de *Manolito Gafotas* es el de la reconciliación de un matrimonio como principio de toda una cadena de reconciliaciones, la del nacionalismo español consigo mismo, siempre y cuando sea generoso, plural, inclusivo y representativo. Sirve para unir la connivencia con la dictadura con el presente en el continuum del mercado. Vale para unir las conductas privadas con el estado. Se emplea para reconciliar a la España castiza con la europea y con la americana, incluyéndose en este apartado a lo hispano. *Manolito* es una película para sentirse bien después de verla y su final es perfecto en su aparente simplicidad. Con una playa, dos guardias civiles, una paella, el *Hola*, un disfraz y una canción se puede construir una comunidad imaginada plural y crítica en la que caben todos los españoles. Este es el éxito de Albaladejo y Lindo.

## OBRAS CITADAS

Albaladejo, Luis Miguel. *Manolito Gafotas*. Filmax, 1998.

Alberdi, Inés. *La nueva familia española*. Madrid: Taurus, 1999.

Álvarez Junco, José. *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid:

Taurus, 2002. [2001]

Argüeso Pérez, Olaya. "Entrevista. Elvira Lindo mucho más que la mamá de Manolito

Gafotas". *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 13.128 (2000): 44-51.

Colmeiro, José F. "La crisis de la memoria". *Anthropos* 189-190 (2000): 221-27.

Coontz, Stephanie. *The Way We Never Were. American Families and the Nostalgia*

*Trap*. New York: BasicBooks, 1992.

Easterbrook, Gregg. "If Life Is Good, Why Do the Old Days Look Better?". *Time* 15

diciembre, 2003: 66-67.

Foster, David William. *Buenos Aires. Perspectives on the City and Cultural Production*.

Gainesville: U P of Florida, 1998.

Labanyi, Jo. *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. Oxford: Oxford U

P, 2000.

Lie, Nadia. "Free Trade in Images? Zorro as Cultural Signifier in the Contemporary

Global/Local System". *Nepantla: Views from South* 2.3 (2001): 489-508.



Lindo, Elvira. *¡Cómo molo! (Otra de Manolito Gafotas)*. Madrid: Alfaguara, 1998

[1996].

———. *Manolito Gafotas*. Madrid: Alfaguara, 1997 [1994].

———. *Manolito tiene un secreto*. Madrid: Alfaguara, 2002.

———. *Manolito on the road*. Madrid: Alfaguara, 1999 [1998].

———. *Pobre Manolito*. Madrid: Alfaguara, 1999 [1995].

———. *Los trapos sucios. Manolito Gafotas*. Madrid: Alfaguay, 1997.

———. *Yo y el Imbécil*. Madrid: Alfaguara, 2000.

Lindo, Elvira y Miguel Albaladejo. *Manolito Gafotas*. Madrid: Ocho y Medio, 2003.

López Garrido, Diego. *La Guardia Civil y los orígenes del Estado centralista*.

Barcelona: Crítica, 1982.

Manzano Moreno, Eduardo y Juan Sisinio Pérez Garzón. "A Difficult Nation? History

and Nationalism in Contemporary Spain". *History & Memory* 14.1-2 (2002):

259-84.

Oropesa, Salvador A. "La nueva familia española finisecular: los García Moreno de la

serie *Manolito Gafotas* de Elvira Lindo”. *Hispania* 86.1 (2003): 17-25.

Ríos, Alicia y Lourdes March. *The Heritage of Spanish Cooking*. Trad. Annie Bennett.

New York : Random House, 1992.

Rodríguez, Juan Carlos. *El escritor que compró su propio libro. Para leer* El Quijote.

Barcelona: Debate, 2003.

Vicent, Manuel. *Tranvía a la Malvarrosa*. Madrid: Alfaguara, 1997. [1994]

Wright, Alison. *The Spanish Economy 1959-1976*. New York: Holmes & Meier, 1977.

“El Zorro”.

© Salvador A. Oropesa 2004

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

---

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

