

Reinterpretando a Berlanga. *El buen patrón* como comedia de la alteridad

Reinterpreting Berlanga. *The Good Boss* as a comedy of otherness

Álvaro Martín Sanz

Universidad Carlos III de Madrid, España

alvmartinsanz@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8327-9830>

Resumen:

El buen patrón es la obra ganadora del Goya a Mejor Película del 2021. Dirigida por Fernando León de Aranoa y protagonizada por Javier Bardem, la película se desarrolla a lo largo de una semana en el seno de una fábrica ubicada en una ciudad de provincias española. Con una metodología hermenéutica basada en el análisis del relato y de los personajes, el presente artículo tiene por objeto desentrañar los mecanismos narrativos que hacen que *El buen patrón* pueda interpretarse debido a su formulación de la comedia como un film berlanguiano ambientado en la realidad sociolaboral española contemporánea. Más allá de esto, el texto desarrolla como la película de Aranoa presenta una configuración de humor negro basándose en las distintas alteridades del prototipo de hombre blanco heterosexual de clase media.

Abstract:

The Good Boss is the winner of the Goya for Best Film of 2021. Directed by Fernando León de Aranoa and starring Javier Bardem, the film takes place over the course of a week in a factory in a provincial Spanish town. Using a hermeneutic methodology based on the analysis of the story and the characters, this article aims to unravel the narrative mechanisms that make *El buen patrón* interpretable, due to its formulation of comedy, as a Berlanguian film set in the contemporary Spanish socio-labour reality. Beyond this, the text develops how Aranoa's film presents a configuration of black humour based on the different alterities of the prototypical middle-class heterosexual white male.

Palabras clave: Berlanga; Fernando León de Aranoa; comedia; cine español; alteridad

Keywords: Berlanga; Fernando León de Aranoa; Comedy; Spanish Cinema; Alterity

1. Introducción

Exponía Quintana (2008, p. 251-252) como el cine español de principios del milenio estaba caracterizado por un tímido giro realista que, sin embargo, no terminaba de ‘establecer un discurso político fuerte que planteara los problemas concretos del presente’. Frente a esta idea que orbitaba en torno a *Princesas* (2005), dirigida por Fernando León de Aranoa, cabría exponer el cambio de paradigma del cine español en los años veinte del presente siglo, ejemplificado en *El buen patrón* (2021), también de Aranoa, así como en otras obras como *Ventajas de viajar en tren* (Aritz, Moreno, 2019), *Historias lamentables* (Javier Fesser, 2020), *Sis dies corrents* (Neus Ballús, 2021) o *Competencia oficial* (Gastón Duprat, Mariano Cohn, 2021). Películas que parten del realismo tímido de retratar diversas problemáticas de la sociedad contemporánea, pero en las que el humor negro y la ironía tienen un papel determinante de cara a elaborar toda una serie de críticas (de mayor o menor complejidad) sobre distintas instituciones españolas. En este caso, la comedia, que en mayor o menor medida ya estaba presente en anteriores películas de Aranoa como *Barrio* (1998) o *Los lunes al sol* (2002) se vuelve para el cineasta la herramienta definitiva desde la que retratar la realidad laboral española: “Yo mismo me dije que ya era lo suficientemente trágico. El humor es una manera de conjurarlo: quizá esto sea un desastre, pero que sepáis que lo sabemos y podemos hasta reírnos de ello” (Aranoa en Zas Marcos, 2021).

La narración de *El buen patrón* se estructura en torno a una semana de trabajo de la empresa Básculas Blanco. Julio Blanco, propietario de la fábrica interpretado por Javier Bardem, espera con ansia la visita de una comisión que debe decidir sobre un premio local de excelencia empresarial mientras no dejan de sucederse distintos tipos de problemas que pueden poner en peligro la consecución de dicha mención. Así, la trama, dividida en los distintos días de la semana, avanza mostrando las distintas peripecias y artimañas del jefe por devolver a su compañía el equilibrio perdido. Idea metafórica en forma de gag cómico en la pequeña balanza que se encuentra en el acceso al recinto de la compañía y que durante toda la película los personajes intentan ajustar

sin éxito hasta que finalmente, para la visita de la comisión, es trucada *ex profeso* como queriendo reflejar la falsedad de las apariencias.

Desde una perspectiva hermenéutica basada en el análisis del relato y de los personajes, el presente artículo tiene por objeto desentrañar los mecanismos narrativos que hacen que *El buen patrón* pueda interpretarse debido a su formulación de la comedia como un film berlanguiano ambientado en la realidad sociolaboral española contemporánea. En línea con esto, la hipótesis de investigación presenta igualmente la idea de que el film de Aranoa presenta una configuración de comedia negra basándose en las distintas alteridades del prototipo de hombre blanco heterosexual de clase media. Así, se crea un retrato del mundo empresarial en el que las diversas entidades son integradas dentro del sistema productivo como valores añadidos.

2. Una comedia berlanguiana en el siglo XXI

Mi mujer y yo no tenemos hijos y no los necesitamos. Vosotros sois nuestros hijos, y si a vosotros os va bien pues a mí me va bien. Y como pasa con los hijos pues a veces uno tiene a sus predilectos [...] y a veces también toca tomar decisiones difíciles por el bien del conjunto de la familia (4:10).

Estas palabras, pertenecientes al discurso inicial de Julio Blanco, conceptualizan por vez primera la idea de la extensión de la familia al ámbito empresarial sobre la que el personaje vuelve varias veces a lo largo de la película. Concepción que está reflejada en el título de la obra. Y es que, ciertamente, la traducción al inglés de *El buen patrón* como *The Good boss* (el buen jefe) pierde parte del contexto sociocultural en el que se enmarca la propuesta de Aranoa, quien señala al respecto que

me gustaba esa denominación un poco antigua que ya no se usa porque ahora se habla de CEO. Esta es una empresa familiar, en la que antes el patrón era el padre de Blanco y daba trabajo a los padres de los actuales. Es casi un trato de vasallaje (Aranoa en Zas Marcos, 2021).

Es en esta formulación en la que se establece una dualidad de señor-protector y sirvientes de toda índole (la familiar directa y la productivo-laboral) en la que se refleja un clasismo cómico que fácilmente puede emparejarse con el

plasmado por Luis García Berlanga y Rafael Azcona en la trilogía de los Leguineche.

Esta trilogía, compuesta por las películas *La escopeta nacional* (1978) y sus secuelas, *Patrimonio Nacional* (1981) y *Nacional III* (1982) formulaba una sátira sobre las clases altas de la sociedad española en los años del final de la dictadura y el principio de la democracia. Estas obras presentan la historia de la familia Leguineche, compuesta por una serie de aristócratas venidos a menos que se encuentran sin los privilegios que en su día tuvieron y tienen que adaptarse a nuevas circunstancias vitales con la ayuda de sus sirvientes de toda la vida. De esta forma, para Gómez Rufo (1997, p. 22), Berlanga construye un dispositivo basado en la acidez que busca transgredir e “ironizar sobre lo sacralizado, miserabilizar, desmontar parafernalias y artificios, denunciarlos y desnudarlos”. En este sentido, estas películas, al igual que *El buen patrón*, hacen uso constante de un humor negro entendido como un “uneasy amusement from the despair or suffering that accompanies a flippant or transgressive attitude to sacredly serious subjects and commonly held taboos” (Connard, 2005, p. 11). Y es que si bien, la noción de humor que manejan Berlanga y Aranoa no llega se edifica de forma constante sobre la gravedad, sí se erige sobre un cierto sentimiento trágico vinculado a la desigualdad de las estructuras sociales, tocando en ciertos momentos temas más trascendentes como la muerte.

Un ejemplo que puede ilustrar bien este espíritu de humor negro basado en las relaciones de servidumbre entre el señor y sus criados se da en el inicio de *La escopeta nacional*, en una escena en la que curiosamente también tiene presencia una báscula. En ella, el avaricioso marqués de Leguineche, interpretado por Luis Escobar Kirkpatrick, se encuentra pesando los huevos que sus gallinas han puesto durante la noche. Sin embargo, su sirvienta (Chus Lampreave) señala una gallina que no ha puesto ningún huevo. Dudando de su palabra, el marqués decide sostener al ave con sus propias manos para comprobar su peso antes de acusar a la criada de estar robándole alimentos. Se desarrolla así una secuencia cómica, ruptura de huevo incluida, en la que además quedan latentes, a través de su comportamiento, las posiciones que

ocupa cada uno de los personajes en su dimensión social. Por ello, la escena, más allá de su negra comicidad guarda un subtexto crítico.

Esta división es representada en distintas frases a lo largo de todo el metraje que emplean una separación clasista entre personajes como germen del humor. Por ejemplo, en boca del marqués de Leguineche: “El servicio, que venga el servicio, que estas cosas [su propio funeral] les gustan mucho” (46:13), o del arribista empresario que define su pensamiento ideológico como “apolítico total, de derechas, como mi padre” (1:22:57). De esta forma, a pesar de la ironía que Berlanga y Azcona imprimen en el guion, los personajes son presentados “de forma entrañable” (Gómez Aranda, 2012, p. 56) y profundamente carismática, rasgo que los acerca al personaje de Julio Blanco en *El buen patrón*, quién, por ejemplo, al enterarse de que Miralles, uno de sus mejores empleados, tiene problemas conyugales, decide visitar a la mujer de este de cara a solucionar el entuerto. En una búsqueda por ganar más control que también funciona como afirmación de poder, el personaje de Blanco, al igual que el marqués de Leguineche, decide no delegar aquellas problemáticas consideradas importantes para sus intereses personales o profesionales. La escena, caracterizada por una cierta incomodidad inicial que surge de la ruptura de dimensiones sociales (la laboral y la intimidad afectiva) entre los personajes, puede ser denominada berlanguiana en el sentido propuesto por el propio cineasta:

Hay una serie de situaciones, de sucesos cotidianos, de imágenes de la vida real que alguna gente identifica como propios de mi mundo personal, de mi cine. Hay personas que dicen ‘esto parece de Berlanga,’ ante un suceso grotesco, ante una situación esperpéntica o disparatada (Berlanga en Hernández Les y Hidalgo, 1981, p. 139-140)

Este calificativo de berlanguiano es definido por Cañeque y Grau (1993, p. 11) como ‘un tipo de situación definida que flota entre las aguas de la picaresca, el esperpento y hasta lo kafkiano que podemos hallar, sin demasiado esfuerzo, en la idiosincrasia de este país’. Para Angulo (2000: 35), estas obras se caracterizan por una “tendencia a la coralidad, el humor negro, el distanciamiento para con sus personajes, la ironía, la presencia de la muerte”.

Gubern va más allá al señalar que ‘Las autoridades y jerarquías del alcalde, el cura, el militar, el funcionario, el notario o el marqués son tratadas en Berlanga con una ironía estética próxima al esperpento. Yo me atrevería a decir que Luis Berlanga introduce el esperpento en el cine español’ (Gubern en Cañequé y Grau, 1993, p. 11). Así, ante la ausencia de las figuras del poder clásicas del franquismo señaladas por Gubern, Aranoa decide centrar su retrato autoritario esperpéntico en la figura del pequeño empresario, suprimiendo el desordenado carácter coral de las secuencias de Berlanga por escenas caracterizadas por pocos personajes. De esta forma, frente al drama centrado en las víctimas de un gran astillero (despersonalizado en su cúspide de poder) que Aranoa presentaba en *Los lunes al sol* (2002), el cambio de óptica, hacia una estructura de dominio más pequeña se da desde este parámetro esperpéntico que ridiculiza al poderoso y revela la sumisión del sirviente.

Aranoa opta por ubicar la acción en una ciudad de provincias no identificada para poder así desarrollar un clima local y caciquil. Hecho que le permite, tal y como él mismo ha confesado (Zas Marcos, 2021), mostrar un microcosmos de poder donde un pequeño empresario mantiene relaciones cordiales con el alcalde o con el director del periódico regional, reflejos de poderes en un sistema democrático que vendrían a sustituir la representación del clero y de la nobleza que presenta Berlanga. Las escenas entre Blanco y ambos personajes guardan en sí mismas también un cierto componente esperpéntico contenido ya en su mera formulación inicial. Y es que ambos se encuentran tan solo a una llamada de distancia. El poder fáctico del patrón se desvela tanto con las peticiones que realiza como con el tono que mantiene en estas. Así, cuando un periodista realiza un reportaje negativo para Blanco retratando a un hombre que ha sido despedido, el patrón llama al director del periódico para que ese texto no sea publicado:

Que la historia es humana no te lo discuto, no es un perro, no es una vaca, es un hombre, así que es humana a la fuerza. Pero oye, entiende tú también que esta semana es complicada, que tenemos lo del premio, que lo sabes porque lo has publicado tú mismo [...] Estamos aquí para ayudarnos, que lo dices tu siempre eso de “yo te ayudo a ti y tú me ayudas a mí” (1:10:16).

Esta conversación, que retrata con humor un requerimiento de trato de preferencia a la vez que una cercanía familiar, puede emparejarse con la que tiene lugar en *Patrimonio nacional* entre el marqués de Leguineche y un inspector de Hacienda que le reclama dinero en su palacete durante una inspección:

—Ustedes adeudan a la hacienda pública los impuestos de estos últimos cinco años [...]

—¿Cinco años dice usted? Pero ¿por qué vamos a pagar ahora si el país ha marchado perfectamente sin nuestro óbolo?

—[...] Usted y otros como ustedes no han pagado, pero la pobre gente sí.

—Pero pagan muy poquito, y muy poco a poco y no se dan cuenta (1:09:43).

Este tipo de humor negro verbal se desarrolla igualmente en ambas películas en relación con los subordinados de cada uno de los poderosos. La diferencia estriba en que, si bien en *Patrimonio nacional* la separación de clases es insalvable dado el origen noble del linaje del marqués, en el film de Aranoa el concepto de familia empleado por el patrón provoca una falsa simetría en todas las relaciones. Así, mientras que la comicidad en *El buen patrón* se desarrolla en parte cuando Julio Blanco trata de eliminar en apariencia su posición de superioridad, reforzándola aún más a ojos del espectador, valgan las escenas de remembranza de un pasado común e igualitario con su empleado Miralles, en la trilogía de Berlanga los siervos son tratados como seres inferiores, como ilustra el hecho de que el personaje interpretado por Luis Ciges tenga que agarrarse a la parte trasera del coche para viajar sin compartir un ajustado espacio con la familia. Así, el “No me trates como un jefe” (19:54) de Julio Blanco a Miralles tiene su reverso en el “¿Cuántas veces te voy a decir que me llames señor marqués?” (49:33) que López Vázquez dedica a su criado.

Para ambos cineastas, tanto las conversaciones con otros poderes (la prensa, el poder político o el eclesiástico) como con los subordinados sirven para crear situaciones humorísticas que además ofrecen retratos irónicos y desvergonzados del funcionamiento de la sociedad de clases. El periodo

transcurrido en España entre la transición, con una aristocracia franquista decadente que no termina de aceptar su nueva posición, y la segunda década del siglo XXI, con una progresiva pérdida de poder adquisitivo de los trabajadores desde la crisis de 2008 (Picatoste, 2017) desvela un contraste en la diferencia de trato que bien podría interpretarse como la evolución de un poder fuerte visiblemente ejercido que da sus últimos coletazos (tal y como se ve en la actitud del personaje de Luis Ciges hacia el hijo del marqués) hacia un *softpower* que, si bien oculta su autoridad, no deja de ser menos coercitivo al pretender ordenar la vida privada de los trabajadores bajo la excusa de la unidad familiar empresarial (tal y como queda patente en muchos momentos del discurso de Blanco).

Más allá de esta semejanza, lejos del supuesto meritocrático de la cultura empresarial española, Aranoa se encarga de retratar, de nuevo con humor, como el poder y la riqueza patrios siguen siendo una cuestión de herencia. Así, en una cena entre amigos, son las mujeres de los patrones quienes se encargan de denunciar la hipocresía del discurso ensalzatorio.

Empresario: A ti y a mí nadie nos ha regalado nunca nada, y ya ves, no nos va tan mal.

Blanco: Exacto.

Empresario: Esfuerzo y humildad.

Mujer Blanco: Bueno, tú la fábrica la heredaste de tu padre.

Mujer empresario: Tú también, Jandro.

Blanco: Bueno, a ver, hay que estar ahí, eh.

Mujer Blanco: ¿Dónde? ¿En el notario? Porque para heredar... ¿no? (1:15:18)

Así, a través de una conversación residual de sobremesa, se descubre el origen de la posición socioeconómica de Blanco en una ambientación que la evidencia: un chalé amplio y delicadamente decorado, vajilla de borde dorado, todo un conjunto de premios colgados de la pared o un buen vino en las copas. Así, en esta escena, sin perder el tono cómico, Aranoa emplea las voces femeninas como residual contraposición del relato triunfal masculino del

hombre hecho a sí mismo. Y es que, si bien la trama no profundiza en el personaje de la mujer de Blanco, sí se muestra en diversas ocasiones que regenta y trabaja en una pequeña tienda de artículos de moda, hecho que, por otra parte, puede verse como una suerte de cliché intencionado. Se representa de esta manera la división de la mujer emprendedora como trabajadora autónoma, que, en el caso de España, como sugieren Ortiz García y Capitán (2018, p. 415) puede asociarse a una pretensión de “mayor independencia y estatus” y el del hombre que posee una gran empresa, a nivel comparativo, pero que ha sido una cesión de la generación precedente. Sin embargo, como contrapunto, para Blanco la labor profesional que desempeña su mujer no deja de ser una especie de entretenimiento que además evita que la esposa no descubra la doble vida sexual del marido.

La posición hegemónica de Blanco, al igual que en el citado caso del marqués de Leguineche con el inspector de Hacienda, también se refleja con una confrontación verbal con policías locales a los que el patrón requiere que desalojen a un antiguo empleado que protesta frente a su fábrica, ya que da mala imagen. Sin embargo, los policías descartan cualquier tipo de información:

- [...] Esos terrenos no son de nadie, no podemos echarle.
- Tienen que ser de alguien, todo es de alguien [...].
- Ese suelo es público, señor, le pertenece a él tanto como a usted.
- Vaya, un agente del orden socialista (46:04).

La comicidad de esta conversación reside en la actitud déspota que exhibe el patrón, secundado por dos de sus empleados, y en la indignación final que muestra cuando los policías no siguen sus órdenes. Esta actitud del personaje de autosituarse por encima de la ley en base a los privilegios de los que se disfrutaban empareja el clasismo reflejado por ambos cineastas. Sin embargo, a pesar de que a nivel de contenido y representación de personajes existan evidentes semejanzas, Aranoa opta por un ritmo menos frenético que el empleado por Berlanga en las secuencias de discusión. Igualmente, decide también segmentar el espacio al presentar divisiones de plano y contraplano,

en oposición a los largos planos secuencia del cineasta valenciano. Este hecho que refleja un estilo orgánico y casi “invisible” que ha caracterizado la filmografía de Aranoa, puede también leerse como una plasmación visual del enfrentamiento mediante el intercalado de unas tomas y otras. De la misma manera, la interpretación de Javier Bardem tiene un tono mucho más contenido que la que imprimía Luis Escobar Kirkpatrick con su histrionismo.

Por todo lo anterior, si bien el film de Aranoa es deudor en su planteamiento y generación de comicidad de la trilogía de los Leguineche, el componente esperpéntico queda reducido a una dimensión en la que funciona como contraste entre personajes dado el posicionamiento social de cada uno. Así, el humor, al igual que en anteriores películas de Aranoa sirve para “atemperar la dimensión del drama” (Echart, 2007, p. 95). Hecho que propicia que *El buen patrón* tenga un componente crítico que va más allá de la citada obra de Berlanga, más basada en la comedia de situación.

Lo esperpéntico también queda difuminado al perderse dos características clave en su representación audiovisual, un modo de narrar en el que priman acciones simultáneas y planos de larga duración temporal (Morán Paredes, 2006, p. 12). Más allá de esto, la naturalidad que muestran los intérpretes de *El buen patrón*, que se aleja de la teatralidad expresiva de la trilogía nacional, es la última responsable de que el retrato social tenga una dimensión más realista y menos esperpéntica. Siendo paradójicamente este hecho el que propicia que se puedan insertar determinadas punzadas irónicas sin que resulten excesivas, como es el caso del enrejado de Básculas Blanco que se encuentra en la entrada de la fábrica y que remite directamente al célebre “Arbeit macht frei” (El trabajo te hace libre) que se hallaba en la puerta del campo de Auschwitz.

3. Una comedia sobre la alteridad

Julio Blanco encaja perfectamente en el arquetipo de hombre blanco caucásico, heterosexual y de clase media que, tal y como los datos demuestran (Vera y Gordon, 2003, p. 9), supone una sobrerrepresentación con respecto a

la demografía real dentro del cine contemporáneo. En este sentido, se inscribe dentro de una tradición del cine popular que provoca que “white male bodies to function as unmarked in a visual economy in which only those bodies that are particularised acquire significance” (Rehling, 2005, p. 5). Este tipo de cine, tal y como indica Willis (1997, p. 9), muestra discursos de poder desde la perspectiva blanca heterosexual masculina en su intento por gestionar la alteridad, la cual queda representada a través de distintas identidades alternativas. Davies y Smith señalan (1997, p. 6) que el cine popular contemporáneo “is becoming increasingly selfconscious about discourses of politicised identity”. Hecho que *El buen patrón* representa mediante la oposición de clases sociales, lo masculino, blanco y heterosexual como dominante, y sus alteridades como sometidas que, sin embargo, buscan progresar siguiendo patrones de comportamiento que se caracterizan por la ambigüedad moral. La obra se caracteriza así, al igual que anteriores films de Aranoa, por un compromiso de retrato social basado en realidades antagónicas (Calatayud, 2013, p. 71) retratadas de forma compleja. En línea con lo señalado por Quintana (2015) sobre *Un día perfecto* (2015), Aranoa logra abordar temáticas complejas sin caer en tópicos fáciles.

Para Modleski (1991, p. 7) en este tipo de narrativas el poder masculino “is actually consolidated through cycles of crisis and resolution”. En línea con ello, el argumento de *El buen patrón*, tal y como se ha expuesto anteriormente, muestra como Blanco va resolviendo distintos problemas con sujetos que se encuentran en distintos niveles de cara a consolidar su poder, representado en el premio a la excelencia empresarial. El triunfo final se basa en la autoafirmación de la figura masculina, tal y como ella misma se ve, a pesar de que a ojos de los espectadores se cree una figura cada vez más patética y miserable mediante el uso del humor negro en distintas relaciones con otros personajes. Así, la película crea distintos ejercicios cómicos con personajes de identidades diversas con los que se va relacionando Blanco. Aquí nos centraremos en tres perfiles: el inmigrante, la becaria y el trabajador sumiso.

Si bien *El buen patrón* no centra su foco en la inmigración (ni adopta ningún punto de vista de emigrante), sí la representa dentro de una de sus subtramas.

Sin ir más lejos, la película comienza mostrando una agresión xenófoba a un grupo de inmigrantes que se encuentra en un parque. “Fueron los moros que les provocaron” (10:32), se justifica el personaje de Fortuna justificando la actitud violenta de su hijo. Tal y como puede comprobarse en distintos puntos de la película, en la fábrica de Básculas Blanco trabajan un conjunto de trabajadores inmigrantes de origen marroquí. De todos ellos, el capataz es Khaled, trabajador marroquí que goza de un cierto protagonismo como personaje secundario ya que mantiene una relación con la mujer de Miralles, mano derecha de Blanco.

Así, Khaled se une a toda una serie de personajes magrebíes que ha mostrado el cine español a lo largo de los años dentro de papeles secundarios, en donde destacan obras como *Tocando fondo* (1993) o *París-Tombuctú* (1999) (Navarro García, 2009, p. 342). Dentro de *El buen patrón*, si bien no existe un racismo explícito y directo por parte de Blanco hacia Khaled, sí que hay presentes durante la trama distintos comentarios y actitudes de carácter xenófobo y clasista, relacionados tanto con la posición de superioridad de Blanco como con la desconfianza hacia la alteridad que supone el inmigrante. Una de las conversaciones iniciales con el personaje, durante una discusión laboral, retrata esta distinta pertenencia de comunidades, la social y la familiar-empresarial de Blanco:

—A mi gente no le gusta hacer turnos.

—No es tu gente Khaled, es mi gente. ¿O les pagas tú? (16:22)

Con este chascarillo, Blanco deshace los vínculos afectivos de Khaled con sus compañeros para posicionarse como el jefe de familia que considera ser. Más adelante, un problema de desabastecimiento, causado por Miralles, hace que el jefe ponga a Khaled bajo sospecha. Aranoa decide plasmar esta desconfianza al contraponer un plano de Bardem observando a sus empleados marroquíes, con otro de estos hablando en árabe. Señala González Arnáiz (2002, p. 81) como la figura del extranjero supone “una amenaza a la identidad constituida tanto personal como comunitariamente”. Es por ello por lo que en la siguiente escena Blanco decide investigar el perfil de Facebook de cara a valorar la

identidad de su empleado a través de la verificación social. El hecho de que Khaled tenga muchas fotos con distintas mujeres agrada a su patrón, que sin embargo descubre que es el amante de la mujer de Miralles. Más adelante en la trama, Blanco mantiene una conversación con Khaled para que deje a la mujer de Miralles.

—Ese tipo de comportamiento no está permitido en Básculas Blanco [...].

—¿Qué va a hacer? ¿Echarme? A mí no me vengas con el rollo ese de la familia, mira mi piel. No soy tu hijo (1:12:04).

Khaled es así el único personaje del film que responde al paternalismo empresarial de Blanco arguyendo la alteridad que supone su identidad con respecto a la de la mayoría de sus compañeros. Frente a la invisibilidad de la identidad blanca (Masala, 2018, p. 111), Khaled hace uso de la piel como marcador simbólico de la categoría raza (Hall, 1992, p. 298). Se posiciona de forma explícita como distinto a la vez que defiende su valor como trabajador eficiente de tal forma que Blanco no puede incluirlo dentro de las directrices impuestas a su familia ni tampoco reprenderle en base a su actitud profesional.

El tono cómico lo aporta el mantenimiento del plano final de Bardem sin saber qué responder una vez que Khaled ha desmontado su autoridad como padre empresarial. Finalmente, tras las evidencias continuas de que efectivamente, Miralles es el mal trabajador, Blanco decide promocionar a Khaled, a quien define en el cierre de la película frente a la comisión que debe otorgar el premio como un hijo adoptivo. De esta suerte, a través del reconocimiento del ascenso laboral, Khaled vuelve a formar parte de la familia de Blanco. En este sentido, el retrato de Aranoa se aleja de las imágenes estereotipadas del inmigrante magrebí en el cine español, apreciándose así una cierta occidentalización (sexo, redes sociales, motocicleta o ausencia de referencias religiosas) así como una eficiencia laboral poco común en su representación filmica, que es bien valorada por el jefe.



F1. Fotograma de *El buen patrón*

A los pocos minutos de metraje de *El buen patrón*, Blanco celebra un acto de despedida para sus becarias. Al ir a entregarle una medalla a una de estas (joven y rubia), la joven le confiesa su amor antes de romper a llorar y abandonar la estancia. “Es que se generan vínculos muy fuertes en esta empresa” (8:22) dice Blanco para justificar el comportamiento de la mujer. Un comentario que provoca la risa de los personajes presentes, pero no así a la audiencia, que inevitablemente asocia esta escena con los numerosos abusos de poder visibilizados a raíz del #MeToo (Phipps, 2019, p. 2). A la vista de estos hechos, el comentario genera una suerte de incomodidad porque, tal y como Zillmann y Cantor exponen (1976), los juicios que la audiencia hace de un personaje, como bueno o como villano, influyen la capacidad para la posterior diversión. En línea con esto, resulta significativo como a pesar de que Blanco se vea así mismo como un personaje triunfante que va resolviendo de forma positiva las distintas confrontaciones, en el fondo es ridiculizado a ojos del espectador debido a la visión satírica que permea el film.

Con la incorporación del siguiente grupo de becarias, Blanco queda retratado como un depredador en busca de su siguiente presa, pudiéndose incluir esta narrativa dentro de todo un conjunto de películas españolas que muestran los abusos y la violencia de figuras masculinas hacia femeninas en base a una diferencia de poder (Guarinos y Sánchez-Labela, 2021, p. 45). El jefe no tarda en fijarse en Liliana, una nueva joven de la que se encapricha y hacia la que se va aproximando sin llegar a explicitar sus intenciones sexuales. Tal y como

indican Simpson y Lewis (2005, p. 1261) lo no dicho puede ser un signo ilustrativo del poder articulándose de forma invisible. Valga como ejemplo el simbolismo contenido en la escena en la que la joven camina hacia la fábrica mientras su jefe la sigue con su Jaguar verde, o el hecho de que en el primer encuentro nocturno de Julian y Miralles con Liliana y una amiga de esta los dos hombres hayan estado antes en un burdel sin llegar a pagar por un ningún servicio sexual, que terminan obteniendo de las dos jóvenes. Se representa así el sadismo contenido en la narrativa edípica occidental en la que el punto de vista es masculino con la mujer reducida a su objeto (y nunca sujeto) particular de deseo (De Lauretis, 1984, p. 104). Finalmente, tras una serie de encuentros, ambos mantienen relaciones sexuales en un hotel. El golpe cómico sucede posteriormente en casa de Blanco, cuando al ir a dormir, su mujer, ignorante de la infidelidad del marido, le revela que Liliana es la hija de un matrimonio amigo de la familia, “que nos pidieron que la tuvieras unos meses en prácticas” (1:01:38). Lejos de una cierta inconsciencia, Blanco sabe que su comportamiento es condenable moralmente. No obstante, lo que le provoca un visible malestar, generador de comicidad mediante la gesticulación de Bardem, es la imposibilidad de lidiar con los problemas económicos y sociales que surgirían si su relación fuera pública.



F2. Fotograma de *El buen patrón*

Del mismo año que *El buen patrón*, la película *La peor persona del mundo* (*The Worst Person in the World*, 2021) de Joachim Trier explicita en uno de sus capítulos titulado “Oral Sex in the Age of #MeToo” las posibilidades

narrativas de crear un contrarelato cómico a los abusos del poder masculino basado en el empoderamiento del personaje femenino. En este sentido, el avance de la trama del film de Aranoa elabora igualmente un conjunto de gags cómicos en la edad del *me too* que dan la vuelta a la tradicional narrativa del poder de la relación empleada-jefe. Así, el film muestra su potencial como medio para desafiar “dominant social ideologies in the depictions of their narratives” (Riebe, 2020, p. 2). Así, Blanco intenta alejarse de la joven y cortar la relación, intentando despedirla, sin embargo, Liliana da la vuelta a la situación al ponerse en una posición de poder con respecto a su jefe. Se presentan entonces distintas escenas cómicas basada en una crisis de Blanco debida a su pérdida de poder en la relación y en donde juega un rol importante la extorsión, características habituales para generar humor negro en el cine contemporáneo (Connard, 2005, p. 28). “Death, sex, and power create the classic black comedy triad” señalan Matrondola y O’Neale (2002, p. 3), y las tres se encuentran en el nudo de la película de Aranoa.

Esta relación se determina principalmente en una escena en la que, Liliana se presenta en casa de Blanco diciéndole a su mujer que este ha decidido hacerla fija. La esposa de Blanco va en busca de un vino para celebrar la ocasión y es entonces cuando Liliana se desvela como el sujeto poderoso de la relación. La joven se muestra contundente, carente de toda la dulzura que ha tenido a lo largo de la película, frente a un Blanco de ojos llorosos: “¿Te digo cuánto voy a cobrar o no hace falta?” De esta forma, el empoderamiento de Liliana en la empresa se da a costa de la pérdida de poder de Blanco en su *affaire*. Sin embargo, el hecho de que esto sea un secreto, principal carta de Liliana, no subvierte el orden general del ordenamiento del poder —oficialmente, la joven promociona por sus méritos profesionales—. Así, la subtrama no sólo sirve como generación de un humor negro basado en los dobles sentidos y en el sometimiento de la figura hasta ese momento autoritaria, sino que también crea un contrarelato de empoderamiento femenino que da la vuelta a los tradicionales abusos de poder en el seno de la empresa mediante la extorsión, que de esta forma está lejos de un posicionamiento moral. La seducción de la becaria por parte del jefe, después del desinterés de este, termina volviéndose

sobre él como una venganza sexual de repercusiones económicas. En este sentido, cabe huir de lecturas maniqueas que polaricen entre un malo (el patrón) y los buenos (la alteridad del inmigrante o la mujer), pues ni Khaled ni Liliana son figuras puras. Ambos personajes obtienen beneficio personal en base a un pacto calculado con las estructuras vigentes, logran sus objetivos permitiendo al mismo tiempo que el patrón mantenga su rango de poder. Característica que también está presente en el cine de Berlanga, en donde las relaciones de vasallaje evidencian de forma constante la picaresca de los criados, quienes en cierta manera aprovechan y se benefician de su cercanía con el poder.

Más allá de la disonancia que representan el inmigrante y la mujer becaria, el tercer personaje que representa la alteridad del patrón es el trabajador sumiso, encarnado principalmente en la figura de Fortuna, un hombre cercano a la edad de jubilación (si es que no la ha sobrepasado ya) que trabaja para Blanco como un dócil empleado que está disponible incluso a hacer arreglos en la piscina de su jefe un domingo por la mañana. Esta representación se acerca a la de una realidad posmoderna poblada por ‘sujetos frágiles y débiles arrojados del mundo de las garantías laborales [...] por unas estrategias económicas que se acerca más a la premodernidad que a cualquier versión del pensamiento “pos” (Enrique Alonso, 2000, p. 14). Es debido a ello posible hilvanar de nuevo conexiones con Berlanga; Fortuna podría leerse como una continuación del espíritu de muchos de los sirvientes de la familia Leguineche o como una continuación del espíritu de sumisión ante los poderosos de Plácido (*Plácido*, 1961). Así, después de trabajar en casa de su jefe, el veterano empleado se acerca al matrimonio y tras quitarse la gorra les dedica una reverencia digna de otro tiempo.

En línea con esto, Fortuna es el único empleado que manifiesta verbalmente sentirse parte de la gran familia que dirige Blanco, es el único que compra el relato oficial y por ello difumina la frontera entre su trabajo y su vida personal. Así, le pide ayuda a Blanco para que vaya a sacar a su hijo de comisaría después de que haya cometido una agresión y, más allá de esto, le solicita que le aleccione: “Háblele usted, patrón. A Usted le respeta” (11:43). Fortuna traslada

así la autoridad empresarial del patrón a su ámbito privado, otorgándole un poder vicario sobre su hijo. Por medio de la reconstrucción de la figura del padre de familia, la comedia crea una negociación y una mediación sobre problemáticas relacionadas con la masculinidad que permiten visibilizar categorías invisibles como la clase media (O’Rawe, 2014, p. 49). Es desde ahí, desde donde se establece todo un componente diferenciador entre los dos tipos de realidad, la de Blanco y la de sus trabajadores. Además, esta manera de presentar al personaje de Fortuna, a través de un patetismo trágico, establece un mecanismo de humor negro basado en un tratamiento humorístico de lo grotesco, mórbido o terrorífico (Pratt, 1993, p. xix).

El retrato parcial de la sumisión de los obreros como Fortuna que se muestra en la película es el que otorga a la obra una sensación de autenticidad del clima laboral gracias a una mirada social (Hill, 2011, p. 103) centrada en las condiciones del trabajo y en la obediencia al jefe. Estos factores apuntalan una comedia negrísima sobre la realidad laboral (valga el hecho de que el guardia de seguridad de la fábrica muestra lealtad total a Blanco únicamente cuando está presente). Así, si bien la figura de Fortuna representa al trabajador sumiso antes de ser rechazado por el sistema, el personaje de José, trabajador que es despedido en la primera escena de la película y que posteriormente organiza una protesta continua frente a la fábrica, representa al marginado. Sin embargo, lejos de haber una separación abismal entre ambas figuras, Aranoa plantea una continuidad en la que el disidente es una evolución posible del antiguo trabajador fiel. Esta representación es creíble debido al tono cambiante que muestra el film entre el drama y la comedia esperpéntica. Y es que si bien los trabajadores caen en ocasiones en lo irreal, mediante tópicos y comentarios histriónicos, no desentonan debido al ritmo tonal que imprime el montaje, que avanza entre secuencias de pura comedia y otras de una representación dramática más contenida que se centra en reflejar la sumisión laboral. Así, al igual que sucedía en *Barrio*, algunas escenas tienen una marcada crítica social que las carga de un fuerte simbolismo, sacrificándose así parte del realismo de la representación (Téllez-Espiga, 2014, p. 351).

Así, frente al expulsado se trazan dos tipos de relaciones: la de aquellos obreros que, dada su condición, deciden empatizar con él —como es el caso del guardia de seguridad que, cuando el patrón no está presente, le ayuda a rimar eslóganes en otro ejemplo de secuencia cómica— y la de aquellos otros que rompen lazos al jurarle fidelidad total al patrón, adhiriéndose así a su discurso de la familia, visibilizándose así un drama de vasallaje contemporáneo. Este es el caso de Fortuna, quien no duda en devolverle un favor a Blanco y enviar a su hijo y a unos amigos a darle una paliza a José. Esta evolución entre una figura y la otra se refleja, de nuevo con un sentido muy negro de la comedia, en la última escena del film. En ella, Fortuna, huérfile por culpa de Blanco, le taladra a este un agujero en su pared para que pueda colgar finalmente su premio a la excelencia empresarial. Se hace entonces un incómodo silencio que abre las posibilidades de venganza de Fortuna (detrás de Blanco y taladro en mano) en un final tan abierto como ambiguo —el patrón se reconoce como culpable, pero aun así es incapaz de pedir perdón—. La rebelión, parece sugerirse, tan solo surge cuando se ha perdido el objeto de valor: el trabajo o la familia.



F3. Fotograma de *El buen patrón*

4. Conclusiones

Por todo lo anterior, podemos concluir que *El buen patrón* recoge parte de las características estilísticas de la comedia de Berlanga y las inserta en un retrato

social de la España del siglo XXI. El realismo tímido del cine de principios del milenio evoluciona así, dentro de los parámetros de la comedia negra, ofreciendo un retrato satírico de la realidad laboral contemporánea. Dentro de esta traslación cabe definir no obstante un estilo propio de Aranoa, heredado de sus anteriores películas, que resulta en un tempo menos frenético que el empleado por Berlanga. Más allá de esto, se rechazan los largos planos secuencia, el espacio se divide en planos y contraplanos que simbolizan la separación y el enfrentamiento entre los personajes, y las interpretaciones de los actores resultan más contenidas.

Igualmente, hay que mencionar como, a pesar de que el personaje principal es un exitoso empresario de clase media, la comedia se abre a la alteridad al mostrar distintas representaciones de personajes que tratan de elaborar territorios de autonomía dentro del ámbito de la empresa. En este sentido, dados los niveles de interacción que se dan en la película entre el patrón y el resto de los personajes, la figura de Julio Blanco representa, según los términos de Sharon Willis (1997, p. 31) la contemporaneidad de la masculinidad heterosexual en crisis, “desperately seeking to reconstruct itself within a web of social differences, where its opposing terms include not only feminity but black masculinity and male homosexuality”. Esta crisis no es representada a nivel profundo en forma de crisis de identidad que le provoque a Blanco dudas sobre sus marcos mentales, sino a un nivel más superficial en donde se evidencian toda una serie de quebraderos de cabeza resultantes del cuestionamiento que le plantean los otros personajes. Estas relaciones siempre se realizan desde los clichés del género y al servicio del humor. En este sentido, lo importante no es tanto que Blanco triunfe en su gestión de las distintas confrontaciones, dado que el énfasis se pone en su retrato (especialmente en sus defectos) como figura paradigmática.

Por último, cabe destacar la representación de la contemporaneidad que se ofrece en el desenlace del film como un constructo irreal que funciona de cara al público con una puesta en escena que puede emparejarse con el enfoque dramático propuesto por Goffman (1959), como si desde fuera todas las familias (empresariales o no) fueran perfectas. Para ello, Aranoa recurre al

estilo del videoclip o del spot publicitario a ritmo de una versión del *Feeling Good* de Nina Simone: cámara lenta, uso del travelling, iluminación poco contrastada, brillos subidos y un etalonaje de tonos pastel. A nivel narrativo, el personaje de Blanco va presentando a la comisión que le va a otorgar el premio los diversos tipos de alteridad a los que se ha enfrentado en la película. Su victoria queda expuesta en forma de distintos discursos que se centran en las particularidades que hacen diferentes a cada uno de estos personajes: condición femenina, inmigrante o veteranía. Al final, Blanco se apropia de la alteridad que, buscando promocionar, termina formando parte integrante de los engranajes de su particular sistema productivo, hecho que es posible debido a la ambigüedad moral con la que se representa a estos personajes. Con humor se muestra como el capitalismo se apropia de la diferencia y la convierte en un valor añadido.



F4. Fotograma de *El buen patrón*

Referencias bibliográficas

- Angulo, J. (2000). Realidad, humor y vitriolo. El mundo según Azcona, *Nosferatu. Revista de cine*, 33, 29-48
- Cañeque, C. y Grua, M. (1993). *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!* Barcelona: DestinoLibro.
- Calatayud, E. (2013). Crisis y retrato social en el cine español contemporáneo: Estudio caso de Fernando León de Aranoa, *Revista F@ro*, 1 (18), 61-76.

- Connard, S. (2005). *The Comedic Basis of Black Comedy: An Analysis of Black Comedy as a Unique Contemporary Film Genre* [Trabajo fin de master, College of Fine Arts, University of New South Wales].
- Davies, J. y Smith, C. R. (1997). *Gender, Ethnicity and Sexuality in Contemporary American Film*. Edimburgo: Keele Up.
- De Lauretis, T. (1984). *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Echart, Pablo (2007). Apuestas de guión en las películas de Fernando León de Aranoa. En J. D. Sanderson (Ed.), *Trazos de cine español*, (pp. 93-106). Alicante: Universidad de Alicante.
- Enrique Alonso, L. (2000). *Trabajo y posmodernidad: El empleo débil*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Nueva York: Doubleday Anchor Books.
- Gómez Aranda, M. (2012). El humor en el cine español durante la época de Franco, *Miríada Hispánica*, 7, 47-64.
- Gómez Rufo, A. (1997). *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Barcelona: Ediciones B.
- González Arnaiz, G. (2002). La interculturalidad como categoría moral. En V.V. A.A. (Eds.), *El discurso intercultural. Prolegómenos a una filosofía intercultural*, (págs. 77-106). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Guarinos, V. y Sánchez-Labela, I. (2021). Masculinity and rape in Spanish cinema: Representation and collective imaginary, *Masculinities & Social Change*, 10 (1), 25-53.
- Hall, S. (1992). *The Question of Cultural Identity*. Cambridge: Polity Press.
- Hernández Les, J. Y Hidalgo, M. (1981). *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Barcelona: Anagrama.
- Hill, J., (2011). Routes Irish: Irishness, Authenticity and the Working Class in the Films of Ken Loach, *Irish Studies Review*, 19 (1), 99–109.
- Matrundola y O'Neale. (2002). *Black Comedy Genre Report*. Los Ángeles: UCLA.
- Masala, F. (2018). *La representación de los ecuatorianos en España: El discurso como expresión de poder, racismo e ideología* [Tesis doctoral, University of Kentucky].
- Modleski, T. (1991). *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a 'Postfeminist' Age*. Nueva York: Routledge.
- Morán Paredes, Á. (2006). El esperpento cinematográfico: de *El pisito* a *Crimen ferpecto*. *Cuadernos de Documentación Multi-media*, 17, 3-24
- Navarro García, L. (2009). Racismo y medios de comunicación: representaciones del inmigrante magrebí en el cine español, *I/C - Revista Científica de Información y Comunicación*, 6, 337-62.

- O’Rawe, C. (2014). *Stars and Masculinities in Contemporary Italian Cinema*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Ortiz García, P. y Capitán, A. O. (2018). Factores competenciales en el emprendimiento de la mujer, *RES. Revista Española de Sociología*, 27 (3), 413-32.
- Phipps, A., (2019). Every Woman Knows a Weinstein: Political Whiteness and White Woundedness in# MeToo and Public Feminisms around Sexual Violence, *Feminist Formations*, 31 (2), 1-25.
- Picatoste, J. (2017). Políticas de austeridad para afrontar la crisis económica en España: La pérdida de poder adquisitivo de las rentas salariales y el aumento de las desigualdades. En V.V.A.A. (Eds.), *XXIV Encuentro de Economía Pública* (págs. 1-22), Universidad de Castilla La Mancha.
- Pratt, A. (1993). *Black Humor: Critical Essays*. Londres: Routledge.
- Quintana, Á. (2008). Fernando León de Aranoa: *Princesas* (2005) y el realismo tímido en el cine español. En P. Feenstra y H. Hermans (Eds.), *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)* (págs. 251-264). Amsterdam: Rodopi.
- Quintana, Á. (2015). El discurso de la bondad. Un día perfecto, de Fernando León de Aranoa, *Caimán. Cuadernos de Cine*, 41, 38.
- Rehling, N. (2005). All and nothing: white heterosexual masculinity in contemporary popular cinema [Tesis doctoral, Aristotle University Of Thessaloniki].
- Riebe, E. (2020). The Feminine Gaze: The Re-imagination of Cinematic Female Sexual Experiences in a Post #metoo World’, *UWL Journal of Undergraduate Research*, 23, 1-19.
- Simpson, R. y Lewis, P. (2005). An investigation of silence and a scrutiny of transparency: Re-examining gender in organization literature through the concepts of voice and visibility, *Human Relations*, 58, 1253–1275.
- Téllez-Espiga, E. (2014). Periferia segmentada y no-lugares en *Barrio* (1998) de Fernando León de Aranoa, *Hispanic Research Journal*, 15 (4), 360-374.
- Vera, H. y Gordon, A. (2003). *Screen Saviours: Hollywood Fictions of Whiteness*. Nueva York: Rowman and Littlefield.
- Willis, S. (1997). *High Contrast: Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*. Durham: Duke University Press.
- Zas Marcos, M. (14 de octubre de 2021). Fernando León de Aranoa: “Estar en el paro es tan jodido que te daña hasta la identidad” *Eldiario.es*. https://www.eldiario.es/cultura/fernando-leon-aranoa-buen-patron-trabajo_128_8394702.html. Acceso el 1 de marzo de 2021.
- Zillmann, D., y Cantor, J. (1976). A disposition theory of humor and mirth. En A. J. Chapman y H. Foot (Eds.), *Humor and laughter: Theory*,

research, and application (págs. 93-115). Nueva Jersey: Transaction Publishers.

Filmografía

Competencia oficial. 2021, dir. Gastón Duprat, Mariano Cohn (Mediapro).

El buen patrón. 2021, dir. Fernando León de Aranoa (Reposado Producciones, Mediapro).

Historias lamentables. 2020, dir. Javier Fesser (Películas Pendelton, Morena Films).

La escopeta nacional. 1978, dir. Luis García Berlanga (InCine S.A, Impala).

Los lunes al sol. 2002, dir. Fernando León de Aranoa (Eyescreen, Mediapro).

Nacional III. 1982, dir. Luis García Berlanga (Kartus P.C, InCine S.A).

París-Tombuctú. 1999, dir. Luis García Berlanga (Anola Films, Calabuch Films).

Patrimonio Nacional. 1981, dir. Luis García Berlanga (InCine S.A, Jet Films).

Plácido. 1961, dir. Luis García Berlanga (Jet Films).

Princesas. 2005, dir. Fernando León de Aranoa (Reposado Producciones, Mediapro).

Sis dies corrents. 2021, dir. Neus Ballús (Distinto Films, El Kinògraf).

The Worst Person in the World. 2021, dir. Joachim Trier (Oslo Pictures).

Tocando fondo. 1993, dir. José Luis Cuerda (Antea Films).

Ventajas de viajar en tren. 2019, dir. Aritz Moreno (Logical Pictures, Morena Films).