

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:  
Realidad y verdad

Autor/es:  
Monterde, José Enrique

Citar como:  
Monterde, JE. (1999). Realidad y verdad. La madriguera. (17):65-67.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41765>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# Realidad y verdad

## Realidad y verdad

José Enrique Monterde

**Solas**

**Benito Zambrano**

España, 1999

Pocas son las películas españolas contemporáneas de las que podemos desprender alguna reflexión o incluso, si se quiere, alguna enseñanza. Acostumbrados a un cine oscilante entre la recreación narcisista de la realidad y su simple olvido (*por mala voluntad, por adecuarse a la tiranía de los géneros establecidos, por ignorancia, etc.*), muy especialmente de la mano de muchos jóvenes debutantes, es grato saludar la irrupción de un nuevo cineasta cuya *opera prima* se inscribe en el marco de lo genéricamente acostumbramos a llamar "realismo". Ciertamente es que el realismo no significa una pura transcrip-

ción de la realidad y que sólo resulta asumido con plena intensidad en el momento en que mantiene la conciencia de su carácter de representación y con ello asume que los efectos de contigüidad y transitividad que fundamentan toda opción realista se corresponden a una estrategia, incluso una retórica, que pretende provocar algún grado de implicación con esa realidad, limitada a veces a su mero reconocimiento, capaz en otras ocasiones de alcanzar una más intensa toma de conciencia sobre esa realidad más o menos *pregnante*, e incluso de propulsar la aspiración a su transformación.

Pero más allá del realismo y de la realidad podemos hablar de otra categoría más radical, complicada y escasa, como sería la "verdad". Y esa creemos es la gran virtud de *Solas*: tal vez nos hable —de una forma más o menos realista— de



la realidad, pero ante todo y sobre todo nos aproxima a la verdad. ¿Estamos en un puro juego de palabras? ¿Estamos sosteniendo una vía mística de aproximación a una verdad esencial y absoluta? No, todo es mucho más simple: *Solas* está hecha de jirones de verdad, de fragmentos de verdad reconocibles en muchos espacios de nuestra sociedad aunque precisamente sean aquellos que acostumbran a quedar fuera de nuestras pantallas. Son esos mismos jirones que pueden aparecer en películas definitivamente tan poco "realistas" como las de Robert Guédiguian, por poner un ejemplo, aunque en el autor de *Marius y Jeanette* el carácter de fabulación, de cuento ("proletario" si se quiere, pero cuento al fin) es mucho más evidente y forma parte de los propios presupuestos de partida del film.

*Solas* no es un film perfecto, ni siquiera un film "realista" en puridad, aunque haya sabido superar las limitaciones de algunos pocos y olvidados films –como *En la puta calle* o los de Ernesto Tellería– que no consiguen ir mucho más allá de las buenas intenciones sociales. Y no es perfecto porque podemos poner numerosos reparos al desarrollo argumental y a la construcción del guión; por tanto, *Solas* resultaría estéticamente discutible, aunque sin duda meritoria como primer trabajo profesional. Pero esa no es aquí la cuestión, ya que la "verdad" no es una categoría estética, sino ética. No se confunde esa postura ética con cualquier moralismo o redentorismo social (aunque fuese "de izquierdas"), sino con un profundo compromiso con una realidad pregnante en su proximidad (familiar, urbana, laboral...), aunque pueda parecer trivial, carente del interés que da la excepcionalidad que acostumbra a inspirar el cine-espectáculo convencional. Ahora bien, si el film no consigue –o ni siquiera persigue– la perfección narrativa y formal (¿alguien recuerda aquel "cine imperfecto" del que hablaba García Espinosa?), sí alcanza su dimensión estética por otra vía: por su capacidad de conmovernos, por su capacidad de convertir aquellos "jirones de realidad" en otros tantos golpes a nuestra sensibilidad, por su eficacia sentimental que nos remite a títulos tan lejanos, señeros e insuperados como –¿porqué no?– *Ladrón de bicicletas* o *La sal de la tierra*. Como en éstos, como en los films de Guédiguian –o de Douglas, Loach<sup>1</sup>, etc.– podemos decir de alguno de los personajes de *Solas* que "llevan la dignidad en el rostro"; y saber reflejar eso es también un valor estético.

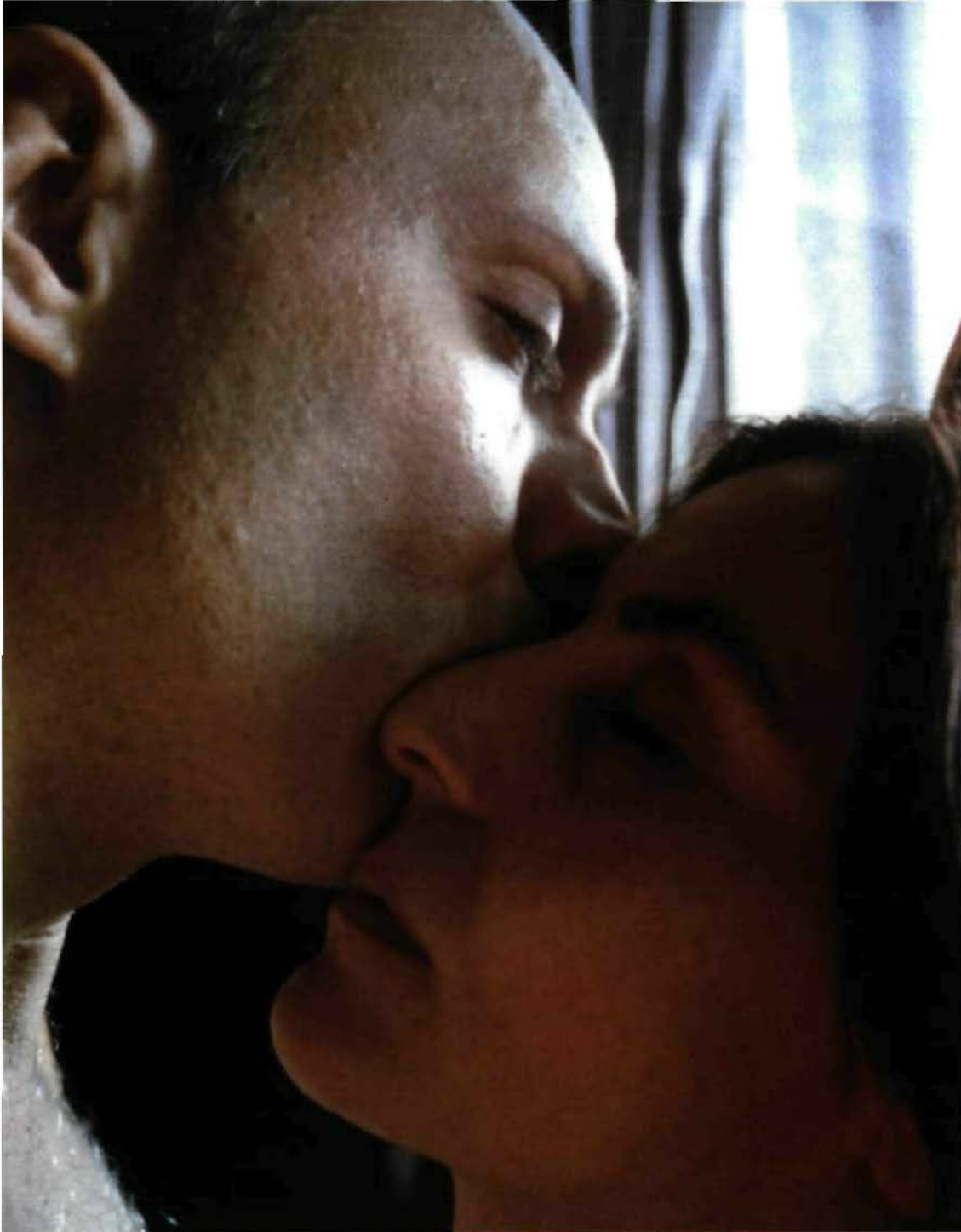
Tal vez sea justo que nos detengamos por un momento en un par de ejemplos de esos "defectos" advertidos en el por otra parte espléndido film de Zambrano. El más evidente es el papel ejercido por el personaje del "vecino", que a la postre se convertirá en el abuelo "adoptivo"; se nos ofrece de una forma demasiado evidente como un personaje-recurso, capaz de solucionar los obstáculos que el guión se va poniendo su-

cesivamente: contrapunto al maltrato de la madre por parte de su marido, subrayado de las limitaciones de una vida en soledad (¿tantos años trabajando y viviendo ahí, tan hablador y sociable para no tener ni un simple amigo...?); y una especie de *deus-ex-machina* para la resolución final del film, con un planteamiento simpáticamente insólito aunque se pueda interpretar como demasiado concesivo a los anhelos de un espectador notoriamente golpeado por los antecitados "jirones de la verdad" y por una intensidad dramática impensable aparentemente con los materiales de partida. De hecho ese final de la película presenta otros problemas no tanto en su sentido –el rechazo del aborto queda suficientemente explicado por parte de la protagonista y no deriva en absoluto de ningún principio preestablecido– sino en su resolución guionística, pues tras el clímax dramático todo resulta demasiado precipitado y conclusivo.

Pero al lado de esos errores de madurez del guión, aparecen los auténticos aciertos de *Solas*, que pasan ante todo por su capacidad de crear tres personajes "verdaderos" y de comprenderlos con tanto amor como odio. No cabe duda sobre la posición de Zambrano, incluso en su justo maniqueísmo al tratar la figura paterna; pero recuérdese lo antedicho sobre que el realismo no es la realidad, sino una vía de acceso a la verdad a través de una representación que asumimos como realista, pero que no deja de ser el resultado de una elaboración eventualmente artística. Claro que muchos estarán de acuerdo en que los valores de su film debe compartírselos Zambrano con sus dos principales protagonistas, si bien el mérito de seleccionarlas corresponde al propio cineasta y su idoneidad es posible porque pueden encarnar auténticas personas más que personajes de ficción.

La parte del león se la lleva la veterana María Galiana, capaz de aportar su fisonomía, su habla y su gestualidad con un verismo que deriva de un trabajo interpretativo resultante sin duda de un cúmulo de vivencias personales y de una mirada limpia al mundo que la rodea, capaz de permitirle "ser" el personaje<sup>2</sup>; de ahí su verdad, la que lo eleva a una altura inolvidable entre las interpretaciones de las últimas décadas del cine español.

Mucho más tradicional es la composición interpretativa de Ana Fernández en su papel de María, la hija, aunque también logra salir airoso en su representación de esa mujer ya no joven, agostada en sus ilusiones, proclive a la bebida como refugio para su soledad, testimonio de inhóspitas formas de vida de las periferias urbanas –incluso en esa Sevilla completamente ajena a cualquier tópico turístico–, pero también producto de una educación castradora y de una ausencia de parámetros capaces de orientar la necesidad de afirmación de su propia personalidad. Por eso es incapaz de comunicar-



se, de comprender las formas solidarias de relación que Zambrano no niega en absoluto –el trato del médico al anciano matrimonio, la actitud de las compañeras de María en su ingrato trabajo de fregonas–, aunque se superponen con otras tantas formas de insolidaridad –aunque sólo sean esos ejecutivos que no se recatan en pisar lo recién fregado...– o de ambiguo interés, como el del propietario del bar.

La película se centra en el reencuentro de esos dos personajes femeninos (con el padre al fondo), en el intercambio de experiencias que significa para ambos, pero sobre todo en la mutua comprensión que nace tras el distanciamiento, donde los reproches iniciales y el sentimiento de superioridad por parte de la hija ante una madre analfabeta, siempre su-

bordinada a la tiranía del padre e incapaz de cualquier forma de rebelión, se transmutan en la comprensión de los auténticos valores de esa madre y en la debilidad de la propia situación: dependiente sentimentalmente de un cerdo no muy distinto de su propio padre, sujeta a formas de trabajo no menos alienantes que las tareas domésticas maternas, aisladas del mundo tanto o más de lo que pueda estar su madre en su pequeño pueblo, etc. De ahí que la comprensión de esa figura materna no implique adoptar su resignación, sino su fortaleza. Y por otra parte, la madre va a pasar de una siempre respetuosa incompreensión de las condiciones de vida de su hija “liberada” al callado y sutil asentamiento de las bases desde las cuales ésta pueda reencontrar “su lugar en el mundo”, que no podrá ser otro que el de aprender

a vivir “sola” pero entre los demás. Y así, golpeados por angustiosos “jirones de verdad”, podremos llegar a abrirnos a alguna esperanza ♦

#### Notas:

1. Pero también de films supuestamente más convencionales y tan distintos como *Tiempo de revancha* (A. Arístarain, 1981), *Una historia del Bronx* (R. De Niro, 1994) o *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (A. Díaz Yanes, 1995), por citar algún ejemplo.

2. A pesar de las apariencias, debemos recordar que María Galiana es una semiprofesional, ya que ha compartido su labor interpretativa teatral y cinematográfica –siempre como actriz de reparto– con su trabajo como profesora de instituto.