

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Las películas del 98

Autor/es:

Villaplana, Virginia; Cagiga, Nacho; Tarín, Javier M.; Rovira, Pau; Ferris Carrillo, Maria José; Rodríguez, Hilario J.; Lomillos, Miguel Ángel

Citar como:

Villaplana, V.; Cagiga, N.; Tarín, JM.; Rovira, P.; Ferris Carrillo, MJ.; Rodríguez, HJ.; Lomillos, MÁ. (1999). Las películas del 98. Banda aparte. (14):82-98.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42346>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo 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:



L

AS PELÍCULAS DEL '98

OCHO MUESTRAS SIGNIFICATIVAS

LA NIÑA DE TUS OJOS
Fernando Trueba

Virginia Villaplana

EN TIERRA EXTRAÑA

"Las películas italianas en Alemania están rindiendo más dinero en Italia que lo que las alemanas consiguen en Italia para nosotros. Este hecho está provocando gradualmente algunas dificultades con el mercado de cambios. La empresa UFA ha elaborado un nuevo plan de exportación por el que gradualmente echaremos mano a toda la exportación cinematográfica italiana para Europa. Confío que los italianos entren en ese acuerdo"

[Joseph Goebbels 23-04-1942].

"El cine español actual es: Políticamente ineficaz. Socialmente falso. Intelectualmente infimo. Estéticamente nulo. Industrialmente raquítico"

[Juan Antonio Bardem, 1955].

El retorno a los modelos clásicos al interno de la puesta en escena cinematográfica, en paralelo a la recuperación de la comedia y el melodrama, en consecuencia perfilan gran parte de los relatos que la industria de los sueños inserta en el tramo finisecular del s.XX. En síntesis, éste sería el síntoma "aparentemente paliativo" frente a la fragmentación de los relatos y/o las narraciones episódicas de las que también el cine en su contagio bidireccional con el medio televisivo ha ido disgregándose en dosis audiovisuales. Imaginamos esta posible intersección más allá de la histriónica historia oficial española, no demasiado alejada de los retazos que las imágenes de los informativos NODO difundieron. Y al igual que la planificación que Fernando Trueba en la secuencia inicial de *La niña de tus ojos* proponía para la presentación de los personajes de esta comedia coral, engastados a las imágenes de los informativos franquistas, también espectadores/as incluidos nos sentimos en tierra extraña.

Algunos críticos de cine españoles tal vez al intentar discernir entre esta ficción y el momento históri-



La niña de tus ojos

co en el que ésta se enmarca, de una forma misteriosa han deseado con palabras, ya consensuadas, argumentar todas las estrategias que la comedia en un ejercicio post-neoclasicista es capaz de urdir en *La niña de tus ojos*, sin embargo, este proceso de vaciado de toda memoria histórica tal vez no necesite de tales argumentaciones justificativas, cuando la ficción en este caso en clave de comedia grotesca, cuando no reaccionaria (jaseada eso sí, con un humor machistoide y homófobo tan revulsivo como complaciente para quien lo comparta) reconstruye todos los tópicos de un cine franquista único y rancio (del galán a la folklórica, incluyendo la censura moral como cinefilia) de falso cine histórico entre castañuelas, panderetas y tonadillas, y que generaciones anteriores recuerdan de una manera más precisa e hiriente, sin ese bien estar del todo va bien (de nuevo risas en tierra extraña). La línea de arranque de la acción sitúa la partida del equipo cinematográfico que marcha a los estudios de la UFA en el Berlín de 1938 para rodar *La niña de tus ojos*. Cine dentro del cine que lleva a los personajes principales de Blas Fontiveros, el director de cine (Antonio Resines) y partener sexual de Macarena Granada, la folklórica (Penélope Cruz) y Julián Torralba, el galán franquista (Jorge Sanz) a construir situaciones cruzadas entre la visión del rodaje en los estudios de la UFA (reconstrucción íntegra que de estos estudios se ha realizado en los actuales estudios Barrandov de Praga) y la representación de la ficción. Y es precisamente, al interno de este vaciado en la representación escénica de la ficción donde se encuentran, tal vez, los residuos



La niña de tus ojos

hacia los clásicos de la comedia y se dan cita desde la obra de Wilder, el juego de equívocos genéricos en la secuencia del baile de *Con faldas y a lo loco* (*Some like it hot*, 1959), al refinado "toque" Lubitsch en una escenografía de cartón piedra. En este sentido, *La niña de tus ojos* queda ensamblada con las aproximaciones que Fernando Trueba inició con *El año de las luces* y *Belle époque*, concepción que se repite e impone desde la relación entre cine-comedia-espectáculo: "El cine es sin duda la más humilde de todas las artes. Por mucha personalidad que tenga el director, el guionista, el productor o la estrella, ninguna otra es más colectiva, en ninguna otra los aciertos y los errores son más compartidos. Por mucha sofisticación tecnológica y mucha evolución en la forma de consumir el cine, éste sigue siendo un entretenimiento de barraca de feria"².

Tras su estreno *La niña de tus ojos* pasa a convertirse en el espectro del cine español en un acontecimiento nacional-mediático, acompañado de los premios Goya de la Academia, un aspecto éste que, sin duda, camina paralelo a la inversión del presupuesto inicial de unos 900 millones. En suma, un cine reaccionario, un cine del entretenimiento digerible entre lo ridículo y lo chancero. Cuando la comicidad extrañamente se construye con la puesta en escena de un pasado trágico-dramático, porque en este mismo proceso consiste la espectacularización de la imagen-mercancía y su vacío. En el interior de la cantina en el que se encuentra el equipo artístico, la virulencia del afuera apenas les afecta. La noche de los cristales rotos, momento histórico en el que se inicia la persecución abierta y simultánea reclusión en los campos de concentración y exterminio de la población judía en Alemania, también se desdibuja con comentarios en tono "chistoso" e indolente sobre la brutalidad de los alemanes, los cómicos desconcertados no nos hacen reír, a penas ya son payasos-tristes. La frontera entre lo cómico y lo bufo no existe, sardónicas caricaturas de Jorge Mistral, Alfredo Mayo y del Imperio icónico de Argentina y Florián Rey circulan sobre la pantalla. Un humor que entiende lo cómico como chunga, guasa e ignorancia harto fácil e inocente en la constante recurrencia al estereotipado personaje homosexual, Donato Castillo (Santiago Segura), y la imagen de la folklórica como "mujer sentimental" deshecha en pasiones amorosas. Chistes homofóbicos que parecen ser el móvil incluso para algunas de las situaciones de enredo en esta ficción con apariencia de comedia. *La niña de tus ojos* bajo un efecto de shock post-folklórico rescata décadas más tarde todo un imaginario evasivo,

síndrome de la represión cultural y política de España, impresionado en celuloide: *La hermana San Sulpicio* (1934), *Nobleza Baturra* (1935), *Morena Clara* (1936), *Carmen la de Triana* (1938), *La verbena de la Paloma* (1935) e incluso las que a partir de 1944 la dictadura franquista declaró como películas de "Interés nacional" con el objetivo de avivar y controlar la producción cinematográfica, entre otras; *La Lola se va a los puertos* o *Misión Blanca*. Memoria histórica de guardarropía, de cartón piedra ejercitada desde un cine de la reducción, y que en igual medida habla de un momento histórico presente del cine, la cultura y la sociedad española.

1. Apuntes cinematográficos 1942-1943 del Ministro de Propaganda de la Alemania nazi Joseph Goebbels publicados fragmentariamente en *Sight and Sound*, agosto de 1950. (Traducción de quien aquí escribe.)
2. Trueba, Fernando, *Diccionario de cine*, Editorial Planeta. Diccionarios de autor, Barcelona, 1997, [sobre la definición de comedia de Fernando Trueba] pp.77-78.

BARRIO

Fernando León de Aranoa

Nacho Cagiga

"Creo que de eso trata Barrio. De irte, de salir de él. De crecer. Una lucha en absoluto heroica, más bien desganada. Por salir adelante. Por alejarnos de una realidad que no nos gusta e inventarnos otra mejor, a medida. Por alcanzar la liebre de una vez. No para comérsela. Simplemente para dejar de correr detrás de ella."

Fernando León de Aranoa

SIRENAS

El oficio de escritor cinematográfico es, como todo acto de escritura, una tarea que tiene mucho de ejercicio escolar, y, quizás por ello, la crítica más rancia y tradicional se ha dedicado habitualmente a repartir notas de los filmes reseñados de acuerdo a un baremo vertical que, bien a través de números, asteriscos o pequeñas grafías, en el mejor de los casos no deja de otorgar un claro sentido judicial al crítico, convirtiendo el disfrute de la visión de un filme en un doloroso y opaco ceremonial de reparto de calificaciones.



Barrio



Barrio

Por contra, al analista moderno se le puede reconocer una voluntad de adoptar un punto de vista horizontal ante el hecho fílmico, hablando entonces de la proximidad o alejamiento que tiene de ese suceso, lo que implica, cuanto menos, una valoración más subjetiva, y a la larga más democrática (y por lo tanto más rica), que le obliga además a comprometerse, en según que medida, con el objeto analizado.

Con esta breve introducción teórica, que espero no moleste demasiado, me sitúo ante el lector en un terreno diferente al uso, por lo que hablar de *Barrio*, no es hablar tan sólo de una película, sino de una señal en el camino, cuyo posible análisis para el viajero, pase también por el conocimiento del autor de esa señal, pero además del contexto en el que esa señal va a cobrar un sentido e incluso una toma de posición para el *hermenauta*.

Barrio es un filme que, en mi opinión, está más cerca de *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950), que de *Los Chicos* (Marco Ferreri, 1959) o *Los Golfos* (Carlos Saura, 1959), por citar varios retratos juveniles con los que podríamos encontrar un paralelismo fácil. Y esto es así, no ya porque el sentido de realismo social no sea parecido, sino porque el elemento fundamental del cine de Fernando León de Aranoa son los sueños y el choque directo que estos sueños tienen con la realidad —ya sea en forma de moto acuática, ya en forma de deseo sexual o de impulso libertario (esto es, de lo más material a lo más ideal)—, siendo este tema lo que constituye la dramaturgia del



Barrio

joven cineasta madrileño. La crudeza, no exenta de un humor de baile de calaveras, de las situaciones, de los diálogos y de los personajes, al límite de lo caústico, no dejan de recordarnos la obra del inolvidable cineasta aragonés.

Todo este artificio al servicio del hombre que sueña, ya estaba presente, y convenientemente esbozado, en su primera obra cinematográfica, *Sirenas* (1994). En una cinematografía que se caracteriza por generar un montón de cortometrajes mediocres al año, esta primera incursión de Fernando León es ya un proyecto de alquimia, un pequeño retablo milagroso que, aunque fallido a causa de un cierto esteticismo de estilo que prefiere lo ingenioso a lo concreto-maravilloso, no deja de sorprender como bosquejo de lo que después ha desarrollado *Barrio*, pero que en esencia ya lo mostraba. Esa búsqueda de lo maravilloso a través de la realidad cotidiana, se encuentra en todas las películas de nuestro autor, siendo en este filme precisamente dónde más lejos lleva esa necesidad de soñar, de vivir lo maravilloso, no escapando de la realidad, sino rehaciéndola en la medida en que sepamos, podamos y queramos.

FAMILIA

Por eso, lo siguiente que nos llama la atención en esta crónica social es la decisión con que su autor nos adentra en lo siniestro cotidiano, en aquello que por evidente y habitual ya tenemos interiorizado, a pesar de su alucinada y terrible presencia, que nos violenta y constriñe, dejándonos a merced de un azar que nos reduce a frágiles entelequias, cuyo destino fatal puede rompernos, dejando nuestra alma hecha añicos. Sin embargo, la mirada de su director-guionista no deja de ser consecuente con un realismo social y costumbrista que reconoce la estructura de tragicomedia de ese escenario humano repleto de bajezas, debilidades y ensoñaciones. Así ocurría en *Familia* (1997), en la que la dinamitada frontera entre realidad y ficción nos dejaba desconcertados debido a un juego lúcido, aunque irregular, en el que nos descubriríamos como perpetuos perdedores de una farsa que no controlamos, a pesar de ser sus propios autores y actores. Esta desazón la hereda *Barrio*, aunque mejor tallada y detallada, en sus más ínfimos recovecos, por la triste condición de sus protagonistas, atrapados en una ratonera en la que de ninguna manera se va a perdonar la revuelta adolescente y liberadora del joven que sueña y que juega, o del abuelo que se esconde en el interior de sus pensamientos para escapar, gracias a su ilusoria sordera, de un mundo mezquino y soez, o, finalmente, las lágrimas de desarme voluble e individual del padre de Manu, Angel (Francisco Algora), quien ha creado una realidad ficticia cuya última significación es la de un evasivo no querer reconocer las cosas tal cual son, al menos como autodefensa de la brutalidad a la que nos impelen con frecuencia, y de la que hay múltiples evidencias que marcan su presencia.

Receptores directos de esa continua agresión institucional o institucionalizada, ya venga de una España oficial, resumida a golpe de telediario, o marginal —la droga, la prostitución, la pobreza, la represión—, que siempre afecta de manera ineludible a los más indefensos, a todos aquellos que viven desarmados y buscando modestamente su lugar en el sol, aunque tan sólo van a tener que conformarse a lo largo de su vida con unos falsos premios, da igual que sean ganados o robados (recordemos la secuencia de la tienda de trofeos), que si bien no van a

impedir sus lágrimas, sí al menos van a dejar que algún destello de alegría se cuele en sus existencias arrinconadas.

Las diferentes actitudes que van a tomar los tres protagonistas con respecto a esa situación límite, que se produce en el choque directo de sus deseos y una realidad gris a la que parecen abocados, va a marcar la historia de uno de estos barrios periféricos, pero también funciona como pequeña fábula, como un cuento para niños en el que los tres personajes principales tienen que elegir un camino por el que dirigir sus vidas. Y es ahí donde el mecanismo de identificación puede funcionar mejor, porque, en el fondo, todos nosotros tenemos que decidir también qué camino vamos a tomar, una vez nos hemos dado cuenta de que el mundo es ese lugar en el que nuestra razón de ser surge de ese conflicto mítico de la búsqueda de un ideal que nos permita realizarnos, ser felices o como diablos queramos llamar a esa necesidad de sentirnos verdaderos, y los obstáculos puestos en medio para impedirlo. A fin de cuentas, todos tenemos deudas pendientes con nosotros mismos.

La inteligencia de Fernando León a la hora de retratar este conflicto radica en darse cuenta de que nuestras vanas esperanzas son, en gran medida, reformuladas por un poder que prefiere el enfado de un dominguero que pierde sus vacaciones en la playa, a cualquier otra reivindicación más sustancial, que, por lo tanto, se encuentran a menudo reconvertidas en pequeños actos de rebeldía adolescente, en pequeños hurtos o, si se sigue por ese camino, en unas lamentables acciones delictivas y criminales que van a garantizar ese sueño del poder que produce monstruos, en este caso, el de la represión.

Para Rai (Críspulo Cabezas), el camino a tomar, ante esta vida de barrio que se le impone, es el de la desobediencia, el de la aventura, y de hecho es el personaje más lanzado de los tres, el que asume una actitud más combativa, pero, por eso mismo, es el más cercano al precipicio, el que corre más riesgos.

Para Javi (Timy), la salida del barrio pasa por no caer en sus trampas, por arriesgarse lo necesario, por no complicarse mucho la existencia, transgrediendo la línea del orden sin dejar de mirar bien por donde se pisa.

Y, por último, para Manu (Eloi Yebra), la responsabilidad teñida de una cierta inocencia es la única posibilidad para dejar atrás la miseria que le envuelve, a través del trabajo, la ayuda en casa o un amor casi romántico por una exuberante mujer de rasgos caribeños.

Así pues, el riesgo, la indiferencia y la responsabilidad van a ser las tres opciones, y un poco de cada una de ellas forman nuestras propias estrategias, aunque cada uno va a decidirse, al final, por una u otra senda. En cualquier caso, hay que saber que todas, o al menos la gran mayoría, de estas historias están condenadas al fracaso, puesto que encontrar la salida de esa autopista-laberinto que rodea al barrio, es un anhelo a menudo frustrado, ya que el poder, o el sistema, o como quiera llamársele, es férreo, y sólo admite excepciones (individuales) o políticas (culturales), y lo demás es pura fantasía. Aunque se trate de una fantasía colectivamente aceptada. Por ello, nos bastan para rechazarlas este diálogo de Stanislaw Lem: *"Saboreando el gusto fresco y áspero del maravilloso chianti, se me ocurrió de pronto una idea estupenda: puesto que es posible escribir versos imaginarios y edificar casas imaginarias, ¿por qué no comer y beber de una forma imaginaria?"*

Crawley se sonrió ante mi ocurrencia:

-¡Eso sí que no nos amenaza, amigo Tichy! La visión del



Barrio

éxito nos colma la mente, pero la visión del solomillo no nos llena el estómago. Quien así pretendiera vivir ¡se moriría de hambre!"

Y por ello, el final de *Barrio* reproduce en *flash-back* un diálogo de los tres muchachos que hablan de sus sueños, deseos que no se recuerdan, o que nos remiten a las duras condiciones socio-económicas de sus respectivas vidas.

FERNANDO

La personalidad cinematográfica de Fernando León de Aranoa es una de las más interesantes del panorama audiovisual actual, como así han reconocido los últimos premios Goya, que han otorgado al cineasta dos de sus más prestigiosas estatuillas: el Goya a la mejor dirección y el Goya al mejor guión. Sin embargo, no debemos olvidar que la gran familia del cine español no es más que una gran mascarada y que el sonar de trompetas responde más a un ejercicio de autoestima que a una visión medianamente objetiva del hecho fílmico.

Por eso, la satisfacción que supone esta obra menor, que a la postre es la mejor producción de Fernando León, no debe verse sin una tamizada crítica negativa. Por un lado, porque el guión no está del todo a la altura de lo relatado. Hay demasiados tics de viejo cine, de clichés académicos. Sobran, por ejemplo, la muerte de Rai, algunas secuencias de sobre-



Barrio



Barrio

mesa, los recursos de última hora (como la reacción de Javi al enterarse de la pérdida de su amigo) y determinadas situaciones previsible como la habitual escena de descubrimiento de un personaje adulto —en este caso Susi (Marieta Orozco), hermana de Javi— practicando el sexo, así como la acumulación de anécdotas, más propias de un estudio sociológico que de un guión bien acabado.

Por otra parte, la realización de Fernando León está demasiado adscrita a unos modelos televisivos de producción española, que repite modelos estandarizados de las televisiones estadounidenses, que ansía abrirse a producciones europeas y americanas a la moda, y que a ratos resulta cargante en determinados movimientos de cámara, así como en una dirección de actores que puede llegar a repetir desfasados esquemas de producción.

Parece necesario que magnifiquemos las pequeñas virtudes, quizás sabedores de la falta de un cuerpo filmico realmente importante. Uno llega a pensar que si el Estado español subvencionara a un Abbas Kiarostami o a un Bertrand Tavernier, acabarían por utilizar el recurso a la santificación laica o cineística, teniendo en cuenta la importancia de estos dos ejemplos aleatorios.

Por último, si Renoir dijo que él se consideraba un ciudadano del cinematógrafo, yo propongo el estatuto del cineasta como un trabajador, y como obreros del cine que somos, podemos congratularnos con el hacedor de *Barrio*, que ha



Barrio

demostrado ser todo un proletario del artesanado estético. Para mí, esto no es ni mucho ni poco. Para mí, esto es lo único que puede llegar a importar: contar aquello que uno desea, a sabiendas de su responsabilidad como autor, a la vez que se utilizan los medios apropiados y la estética que permita que nuestra confianza llegue lo más clara y directa a los demás, sin olvidarnos que nuestra única garantía de integridad es la de amar nuestro trabajo. Y Fernando León de Aranoa ha mostrado bien a las claras que conoce y ama su trabajo. Podemos esperar con ganas su siguiente filme.

1. Lem, Stanislaw, *Congreso de Futurología*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p.92.

TORRENTE, EL BRAZO TONTO DE LA LEY

Santiago Segura

Javier M. Tarín

Con un presupuesto en torno a los 375 millones el filme de Santiago Segura habría recaudado, según los datos del Ministerio de Cultura correspondientes a octubre de 1998, 1.500 millones y 2.000 según la productora Lola Films. Pero al margen de las diferencias en las cifras, lo cierto es que *Torrente, el brazo tonto de la ley* ha registrado un récord de público —tres millones de espectadores—. Andrés Vicente Gómez, productor del filme, confiesa que aunque pensaban que sería comercial en línea con *El día de la bestia*, realmente no esperaban que pudiera alcanzar tal número de espectadores y, en consecuencia, una taquilla como la conseguida¹. A pesar de tales declaraciones, es evidente que contar con el antecedente de la película de Alex de la Iglesia, junto con *Airbag* de Juanma Bajo Ulloa, suponía en cierta medida una apuesta sobre seguro. Ambos filmes demostraban que la combinación de humor negro, violencia y sexo funcionaba porque había un público potencial amplio receptivo a ese tipo de cine. Si esta fórmula la llevaba a cabo alguien como Santiago Segura que goza de popularidad televisiva y de la simpatía del público y añadía su manera de entender el humor y el cine, el buen resultado era más que probable.

El éxito inesperado y sorprendente según los productores tiene otras explicaciones. En primer lugar, *Torrente* disfrutó de una comercialización que la pone a la altura de las películas americanas. El número de copias en circulación fue de 138 cuando la media de otros filmes españoles es de 41², cifra que, sin duda, limita la competencia real y en igualdad de condiciones con el cine de Hollywood. Y en segundo, la promoción llevada a cabo fue inteligente, distinta y dirigida a un numeroso público joven que permitió una buena taquilla las primeras semanas y por tanto, mantenerse en cartel. De otro modo, los exhibidores prefieren el cine americano que generalmente obtiene buenos resultados a corto y medio plazo con independencia de su calidad. En este sentido, la influencia del cine americano no se reduce al triunfo de su manera de contar y de representar en imágenes móviles sino también a la transformación del estreno en un acontecimiento mediático y del primer fin

de semana en termómetro que condiciona la vida comercial del filme.

En este país, como en todos aquellos donde el mercado manda, hay que competir con la industria americana que marca tendencias y gustos con unas superproducciones que aspiran a la globalidad, razón por la cual son tan neutras y previsibles. Para poder enfrentarse al poder publicitario de la industria de Hollywood es necesario hacer una promoción que pueda vencer las campañas de *marketing* global de dicha industria. No es fácil porque los recursos que se destinan a la publicidad de los filmes americanos superan, en más de una ocasión, el presupuesto de cualquier película española. Pero *Torrente...* lo consigue y ése es su mayor acierto. Cualquier campaña promocional busca producir en los espectadores la necesidad de ir al cine y disfrutar del filme. En este caso se hizo de una manera inteligente que aprovechaba el principal capital con el que se contaba: Santiago Segura. El secretismo presidió el rodaje creándose expectativas sobre el aspecto del protagonista encarnado por el propio Segura, y por tanto, propiciando en el público cierto morbo por ver la película y descubrir su cambio de *look* para encarnar al inspector de policía. De ahí, se pasó a una promoción exhaustiva llevada a cabo por el director, que explotaba su popularidad por trabajos anteriores —especialmente *El día de la Bestia* y sus apariciones televisivas—, y que fue entrevistado en todos los programas posibles tanto de radio como de televisión realizando un esfuerzo físico que, posteriormente, se vería recompensado en la taquilla. En todas sus apariciones, Segura hizo gala de su humor y capacidad de comunicación para convencer al público de ver su primer largo y apelaba directamente a los espectadores para que lo hicieran rico. Asimismo, se insertaron anuncios en todos los medios y se adelantó la próxima aparición del personaje adaptado al cómic. La influencia de este medio sobre la película es evidente y obedece al gusto del director por tal tipo de narración gráfica, que siempre ha permitido la crítica de personas y situaciones a través de la caricatura y el exceso. De esa forma, se logró atraer a gran parte de un público, fundamentalmente joven, que no tenía demasiados problemas morales para reírse de la incorrección política que abunda en el filme.

Desde la primera imagen se subraya la idea de representación por medio de la aparición de Torrente desde detrás de una cortina que hace las veces de un telón teatral. A partir de ese momento comienza un espectáculo grotesco y esperpéntico, pues únicamente de este modo puede aceptarse al personaje y todo lo que viene a continuación: como espejo deformador y exagerado que busca provocar la risa del espectador a cualquier precio. El título señala quién va a ser el centro de esa representación y el tono cómico de la misma. Así, el filme se va a organizar en torno a la figura de su protagonista que es colocado al mando de un relato cuya finalidad última es la revisitación paródica del cine policiaco americano. Torrente, antihéroe por excelencia, es un personaje caricaturesco que pretende reflejar a un tipo de hombre que debería pertenecer al pasado pero que, por desgracia, todavía habita en nuestro presente. La escena de la discoteca es un claro ejemplo. Torrente, fuera de su espacio y tiempo, es ahogado por una banda sonora tecno, pero su condición de eje del relato le permite rebelarse e imponer su música en un lugar que no es el suyo. Se adueña de la historia hasta el punto de manipularla a su antojo, tal y como demuestra el final en el que literalmente resucita y promete una segunda entrega en *Torremolinos*.



Torrente, el brazo tonto de la ley

Para poner en marcha la comedia, Segura recurre a un mecanismo clásico de este género como es la suplantación: un personaje dice ser lo que no es y a partir de ahí se provocan las situaciones cómicas y enredos que permiten el desarrollo de la historia con la risa como motor fundamental. Tal es la operación que inicia el relato cómico del *Inspector Torrente*, como si se tratará de una versión castiza del Inspector Closeau. La promoción tuvo especial cuidado en establecer que el protagonista era inspector de policía, condición que se vería transgredida desde la primera imagen. La escena del bar, tarjeta de presentación de este individuo mezquino y despreciable, permite hacerse una idea del tipo de policía de que se trata y del carácter humorístico del filme. El equívoco permite que la comedia funcione porque, desde la secuencia que sirve para la caracterización del personaje, existe un claro desfase entre lo que se espera de un policía, que actúe ante el delito, y lo que Torrente hace: beberse siete *whiskys* y permitir todo tipo de infracciones. La canción del faro que acompaña la secuencia ayuda a mantener el equívoco y subraya la vocación burlesca del filme.

Torrente representa, en definitiva, todo aquello que nadie —aplicando el Manual de la corrección política— quiere ser: racista, misógino, machista, fascista, etc. Toda sociedad capitalista contiene, aunque sea de una manera latente, tales sentimientos que cada cierto tiempo afloran a la superficie a través de determinados acontecimientos —palizas, asesinatos, leyes de extranjería y otras desigualdades que recogen los dia-



Torrente, el brazo tonto de la ley



Torrente, el brazo tonto de la ley

rios. Segura propone al espectador una ocasión de exorcizar ese poso social, que encarna la figura del ex-policia, riéndose de él para neutralizarlo. Busca, en consecuencia, provocar un efecto catártico que purifique al espectador a través de la risa y que aquello que se detesta, pero forma parte de la sociedad actual, desaparezca. Pero ¿lo consigue? ¿Realmente el espectador se plantea estas cuestiones, o más bien se ríe de las bromas vulgares y algo guarras del protagonista y punto?

Cada espectador tendrá una recepción y es difícil generalizar. Pero sí que es cierto que Segura deja la senda que marca el primer tercio del filme para relatar una historia que cuenta con elementos propios del cine más comercial americano. Tras la media hora que sirve de presentación del protagonista y su entorno, el filme abandona toda crónica urbana y esperpéntica de la sociedad española y pone todo el aparato narrativo al servicio de una historia intrascendente y vulgar propia de un telefilme cutre americano con el objetivo de caricaturizarlo. De hecho, se incorporan todos los elementos que caracterizan esas películas: mafiosos muy crueles que utilizan una tapadera para traficar con drogas y que deberán hacer una entrega que facilite un festival de tiros y muertos con un final feliz cargado de pirotecnia. Entre todos esos elementos se introduce un personaje distorsionador. A diferencia del telefilme americano, que tiene como guía un inspector duro, guapo, listo y justo que resuelve los casos en defensa del orden social, el filme de Segura incorpora un supuesto policía que representa lo



Torrente, el brazo tonto de la ley

peor de la sociedad y cuyo único interés es él mismo. Él es el encargado de resolver el caso de narcotráfico junto a un grupo de jugadores de rol adolescentes con los que forma una especie de *Equipo A* dispuesto a solucionar un nuevo caso. Se propone, de esta manera, una nueva suplantación al espectador pero de orden cinematográfico: *Torrente, el brazo tonto de la ley* se compone con los elementos de un género, el policiaco, aunque pertenece a otro, la comedia.

El éxito de público es incuestionable e incontestable. En general, la crítica ha sido favorable y ha considerado un buen comienzo el de Segura, situándolo en ese nuevo cine español que combina humor negro, violencia, sangre y cómic. Tal tendencia demuestra con claridad que el cine comercial español también existe. Sin embargo, la película no llega a alcanzar plenamente todas sus intenciones, que se diluyen entre los *gags*, y queda reducida a una broma, a veces de gusto dudoso, que en algunos casos hace pasar un buen rato mientras que en otros resulta insuficiente cuando no provoca un rechazo frontal.

1. Muñoz-Rojas, Ritama, "El musical 'El hombre de la mancha' supera al film español más taquillero" en *El País*, Madrid, 9 de enero de 1999.
2. Sánchez Noriega, José Luis, "Sueños y pesadillas del cine español" en *Reseña* n° 300, Madrid, diciembre 1998.

LA PRIMERA NOCHE DE MI VIDA

Miguel Albaladejo

Pau Rovira

*"Una estrella de Oriente, arrastrando su cola, cruza el aire de una ciudad provinciana recortándose sobre las fachadas de las calles. La estrella no vuela, se desliza con un movimiento torpón y cabeceante. Cuando se detiene, después de perfilarse contra árboles y cielo, lo hace ante un quiosco evacuatorio que centra una plaza con jardines. Coincidiendo con su inmovilización se descubre que la estrella va instalada sobre la cabina de un motocarro, precediéndolo, como si fuera guiándolo."*¹

De esta forma comienza *Plácido* (1961) una de las películas más celebradas del realizador Luis García Berlanga en la que podemos rastrear lo más característico de su poética personal: la coralidad, el irónico sentido crítico y una complicidad con los espectadores y las espectadoras en cuanto a personajes y situaciones que, si bien parecían estilizadas o exageradas, jamás dejaban de ser reconocibles. Con ello Berlanga supo alcanzar la transcendencia y, superando lo anecdótico o el chiste ocasional, retratar la España del franquismo como nadie lo había conseguido hasta entonces. Pero, además, Berlanga consiguió trascender las coordenadas concretas y localistas al transformar su película en una reflexión pesimista sobre la condición humana: *Plácido* pasaba cuentas a una sociedad retrógrada e hipócrita claramente estructurada en clases sociales que distaban años luz unas de otras.

Casi cuarenta años más tarde otro realizador, Miguel Albaladejo, hace estallar aquella misma estrella que inauguraba el relato de *Plácido* en la primera secuencia de su filme *La*

primera noche de mi vida, basado en un guión de Elvira Lindo y premiado en el primer festival de cine español de Málaga. Con una estructura de *road-movie*, el filme de Albaladejo sitúa la acción en el eje temporal de una noche, la última noche del milenio, y plantea un cruce de caminos, de historias, que a través del montaje en paralelo permiten crear una atmósfera cómica a partir del juego con los equívocos, las coincidencias y las dispares acciones simultáneas.

Cualquier final de siglo, tanto más si de lo que se trata es de un final de milenio, despierta una serie de incertidumbres e interrogantes que contagian los discursos cuyo objeto de análisis es la realidad, lo cual se traduce en una serie de diagnósticos acerca de la misma que tienden hacia el catastrofismo y lo apocalíptico. De hecho, los síntomas no son para menos y la inminencia del nuevo milenio pone sobre el tapete una serie de elementos con la suficiente carga de profundidad como para suscitar la atención inmediata: la incapacidad de los organismos internacionales a la hora de detener los conflictos armados; la proliferación de grupos ultraconservadores que fomentan tanto la discriminación étnica como la que se centra en ideas y creencias religiosas; el crecimiento alarmante de las diferencias sociales en virtud del reparto desigual de los bienes o la deslegitimación progresiva del Estado y las instituciones para continuar ejercitando un papel mediador entre los intereses de los diversos grupos sociales. Y esto sólo por citar algunos ejemplos. Parece, pues, lícito recurrir a la risa como catarsis, como remedio eficaz y capaz de suavizar las asperezas de un panorama tan rígido y ahuyentar con ello los malos espíritus.

Así pues, Albaladejo, partiendo de un sistema narrativo (la coralidad) idéntico al empleado por Berlanga que le permite entretener las situaciones y los personajes de las distintas secuencias, recurre a la inversión como mecanismo que promueve el efecto cómico, tal y como lo plantea Henri Bergson en su clásico texto *La risa*: "Imaginad ciertos personajes colocados en cierta situación y sólo con hacer que esta situación se repita y que los papeles queden invertidos, tendréis una escena cómica."² Este mundo al revés convocado desde la ficción propicia la aspiración a lo imposible y a lo insólito al conseguir que los ricos puedan ser confundidos con los vendedores de pañuelos que encontramos en esquinas y semáforos; que los policías, o lo que es lo mismo, los representantes de la Ley se comporten como "chorizos" al disputarse la posesión de un detenido, o bien, que los auténticos "chorizos" puedan pasearse tranquilamente con un Lancia por la M-50. Y todo ello contrapunteado por el palabrerío apocalíptico emitido desde un aparato de televisión que parodia, por medio de la exageración que produce toda acumulación, los discursos a los que antes hacíamos referencia. Una realidad que se nos presenta como algo totalmente ajeno al universo por el que deambulan los personajes y que, más que el temor, suscita el menosprecio de los mismos: "¡Qué mala folla tiene ese tío! ¡Quítalo ya! —le oímos exclamar a uno de ellos.

Sin embargo, más allá de lo meramente anecdótico de estas situaciones y de una estudiada recolección de *gags*, resulta imposible encontrar en este filme de Albaladejo alguna propuesta de carácter novedoso tanto formal como temática. Nos preguntamos, entonces, con qué finalidad recurre, este realizador, a la cita explícita de Berlanga. Si bien es cierto que un fenómeno característico de todo discurso es su permeabilidad a la voz de otros textos (hoy somos sabedores y sabedoras de la impostura de cualquier palabra en lo referente a su ori-



La primera noche de mi vida

ginalidad), también lo es que el hecho de recurrir a una cita de forma tan explícita debería encerrar, si cabe, otro gesto que implicaría el diálogo o la glosa, es decir, una relectura del texto precedente a la luz de nuevos conceptos.

Pensamos que con este filme, Albaladejo ha preferido no correr ningún riesgo y apostar por valores seguros en lo que supone la realización de su primer largometraje. Cosa que no ocurría, por ejemplo, en uno de sus cortometrajes que hemos tenido la oportunidad de revisar, nos referimos a *La vida es siempre es corta* (1993). En él una reclusa, recostada en el catre de su celda, rememora todos los hombres que han desfilado a lo largo de su vida. Los diferentes personajes masculinos, protagonistas de los distintos "romances", son reunidos en un único plano que hace estallar las coordenadas espacio-temporales. Este plano, al ser sustentado por la mirada de la mujer en una relación de plano/contraplano, entrelaza narrativamente los distintos fragmentos, las diferentes historias. Ello supone una innovación tanto desde el punto de vista de su resolución formal como de la elección narrativa ya que es una mujer quien sustenta la mirada que convoca los diferentes modelos de lo masculino, rompiendo con ello la lógica de representación clásica. Y aunque sea cierto que el cortometraje, dada su breve duración, es el terreno idóneo para la experimentación, también lo es que nada impide que esto mismo pueda ser desarrollado en el ámbito del largometraje. Por eso suponemos que para este nuevo realizador, como para tantos otros y otras, el cortometraje es



La primera noche de mi vida

entendido como ese lugar de pre-escritura o ensayo que sirve únicamente como transición hacia la consagración definitiva, es decir, hacia la realización de un largo y que, una vez dado el salto, hay que aferrarse a los anodinos y repetitivos esquemas formales o a las fórmulas seguras que garanticen el éxito. De ahí que el recurso a la cita, a esa estrella que le precedió "como si fuera guiándolo", tenga el cariz de lo parasitario, es decir, el de aquél que recurre a ella con la sana intención de revestir su trabajo con la dignidad y calidad de lo precedente y que, más allá de la legitimación de su texto por medio del referente anterior, la cita actúe como una especie de guiño que ubique al espectador o a la espectadora en el lugar de una recepción cómoda y dócil, aquélla que busca en la referencia poco más que la fruición que produce lo fácilmente reconocible. Al no tener un carácter performativo, la cita resulta estéril y se revela como un gesto impertinente (no-pertinente) y nos descubre un tipo de cine que parece condenado a la infinita repetición de un repertorio de soluciones formales que, tras cuarenta años, aparecen desgastadas, desafortunadas o desposeídas de la "buena estrella" de la que gozaron en los relatos de otro tiempo.

1. Este fragmento pertenece al guión de *Plácido*, escrito por Rafael Azcona, Luis G. Berlanga, José L. Colina y José L. Font que fue editado por Alma Plot, Madrid, 1994.
2. Bergson, Henri, *La risa*, Madrid, Sarpe, 1984, p.94.

A LOS QUE AMAN

Isabel Coixet

María José Ferris Carrillo

"Vivo en una indefinición perpetua y en una perplejidad constante"

Isabel Coixet

"Porque el deseo es una pregunta cuya respuesta nadie sabe"

Luis Cernuda

ESPEJISMO Y ANACRONÍA

Es bien sabido que la memoria es un mecanismo ambivalente, bifronte, anfibológico: nos ancla, nostálgica y espuriamente en un pasado remoto, por una parte y, por otra, es la férula donde pivotamos para caminar hacia el futuro. Sin memoria no habría experiencia de vida. Sin memoria no habría creación. Sin memoria no habría relato.

En el último filme de Isabel Coixet, *A los que aman*, se parte de una vivencia rememorada para dotar de forma discursiva al relato de una pasión. La pasión amorosa es el terreno donde se mueven los personajes, donde vivieron el esplendoroso latido de un deseo de juventud. Este pasado pletórico es puesto en escena a través de las palabras (relato oral) de uno de sus protagonistas, el Maestro, desde la legitimidad que le otorga su proveya edad, su misma condición pedagógica y la inminencia de su muerte.

Como en muchos relatos clásicos, un personaje irrumpe, desde el exterior, en la vida confortable y anodina donde se había situado el protagonista. Hay una llamada, una apelación que le obliga a ponerse en movimiento y a enfrentarse a su pro-



A los que aman

pio pasado. Habitualmente se le exige que practique un oficio que él mismo había abandonado por causas traumáticas. Este regreso es, contemporáneamente, la base de la narración (en presente) y sirve para relatar los acontecimientos pretéritos. De este esquema tradicional beben filmes como *Retorno al pasado* (*Out of the past*, Jacques Tourner, 1947) o, más recientemente, *Sin perdón* (*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992).

El punto de partida de *A los que aman* es, justamente, el mismo: un joven que llega del exterior (Martín) pide al Maestro (un anciano de 68 años) que acuda a visitar a su esposa enferma a la Casa del Jardín. El Maestro se niega aduciendo que abandonó la medicina. Presentimos que en ese lugar, en otro tiempo, se encuentran las causas de ese abandono profesional, así como los motivos para el carácter atrabiliario, misántropo y escéptico que caracteriza al personaje. El Maestro acudirá, finalmente, a la llamada. Dispone lo necesario para la curación de la enferma. Ante él y el marido se abre una noche en vela, plena de silencios, al amor de la lumbre. Nada mejor que un relato, el del propio Maestro, para llenar este plazo, para dar forma a esta tregua, a este tiempo impuesto. Un relato en primera persona contado desde una instancia mnemotécnica, desde la sabiduría y el relativo distanciamiento que proporciona la vejez. Un relato de este corte es una de las expresiones narrativas clásicas y se encuentra presente, por ejemplo, en el *Lazarillo de Tormes*, en la novela picaresca de los siglos XVI y XVII y en la llamada "novela de memorias" propia del XVIII, que



A los que aman

es deudora de la anterior. La necesidad de contar o de contarse es coyuntural a la humanidad y, durante siglos, ha servido para taponar (y dar forma) al caos y al sin sentido de la existencia.

El Maestro resume así su laberinto vital: *"Pasé mi vida amando a una mujer que amaba a otro que no la amaba a ella sino a otra de la que nunca supo si le correspondía"*. En esta suerte de galimatías se cifra el dolor de varios personajes: el del Maestro, enamorado impenitente de Matilde que, ciega este sentimiento, se rinde a la pasión que siente por León que, a su vez, se desvive por Valeria. El amor no correspondido es uno de los *topoi* literarios universales. Denis de Rougemont en *El amor en Occidente* apunta: *"El amor feliz no tiene historia. Sólo el amor amenazado es novelesco"*. Cuatro vidas entrelazadas erróneamente, como si Cupido hubiera estado haciendo más travesuras que habitualmente, provocando "afinidades electivas" como se siembra a voleo.

El amor del Maestro por Matilde es puro y desembarazado y está incontaminado porque nace en la infancia y se prolonga "más allá de la muerte". La sonrisa de una niña enferma lo provoca: *"Cuando Matilde me sonrió separándome del resto de los mortales y a su vez uniéndome con más fuerza a ellos"*, quizá porque la pasión es eugénicamente morbosa y enfermiza.

A pesar de que la película está ambientada (aunque sea laxamente) en el siglo XVIII¹, el discurso que sobre el amor se hace es deudor del Romanticismo decimonónico, noción de la que somos herederos y que se deriva del amor cortés aparecido en los siglos XII y XIII: el único y verdadero amor es el que no llega a su consumación. El Romanticismo se caracteriza por la primacía del individuo, que es la figura fundamental de este período, y el amor se concreta en pasiones arrebatadoras que llegan a causar la locura y la muerte. En cambio, en el siglo XVIII en el que lo fundamental es la interrelación entre individuo y sociedad, el amor es un catalizador de la toma de conciencia del individuo frente a las estructuras opresoras de la sociedad. Así, las relaciones amorosas tienen una gran importancia en la novela dieciochesca, ya que mediante ellas, los protagonistas toman conciencia de la realidad social.

Isabel Coixet, presa de la cultura de masas que caracteriza a nuestro tiempo ha mezclado en una especie de batido cultural varios siglos y distintas concepciones del amor. Su pretensión, tal vez, ha sido alcanzar el grado de lo universal y lo ha intentado mediante la mixtura cronológica. El resultado es una suerte de pastiche pletórico de anacronismos.

Así, la pasión descrita, claramente romántica como vimos, llega al paroxismo y absorbe las mentes de los enamorados (enajenados=fuera de sí mismos, prendidos/prendados del Otro, del reflejo del otro, alienados en la ilusión de un sentimiento falsamente compartido). Matilde dice a León: *"Te amo cuando duermo porque cuando me despierto y te veo, creo que sigo durmiendo"*. León dice a Valeria: *"Te amo porque sueño contigo y cuando me despierto deseo volver a dormirme para volver a soñarte"*. El amor es, pues, un espacio de ensoñación, espejismo y fantasía. Es una ilusión, un artificio que causa heridas (azogue que se resquebraja) imposibles de restañar. Enfermedad incurable que ciega (al que ama sin ver el adulterio) y que mata (cuando se revela como engaño y desencuentro). Matilde, en la antesala de la muerte, pregunta al Maestro: *"¿Creéis que el amor es una enfermedad incurable?"*. Se produce entonces la revelación, a la par que se desata una tormenta en plena conjunción anímico-telúrica entre individuo y



A los que aman

naturaleza, otro tópico romántico. Matilde cae derrotada y nuestro protagonista, entonces médico, se ve imposibilitado para curarla. Es el principio del fin: para Matilde porque el descubrimiento se saldará con su muerte; para el Maestro porque provocará el rechazo de su profesión y un errático vivir sin esperanza. En este momento, tan preñante, ambos componen una "pietà" y, en ese abrazo postrero, se produce la epifanía: *"Nunca he sido amada como soñé ser amada salvo por vos. Y por eso mi vida no ha sido tan en vano"*, declama Matilde que, como ya no puede poseer el amor de León, busca la redención (su sentido vital) en la pasión del Maestro. Se exige el cumplimiento de una demanda al superviviente (la tradicional promesa hecha al moribundo) y se le entrega la ofrenda final, también típica: el beso de la muerte. Todo ya a destiempo. Finalmente se revelan las añagazas de Armancia, la hermana de Matilde, responsable del desencuentro entre ambos. Al joven Maestro le queda toda una vida por delante, una vida en muerte dedicada a la memoria de la amada desaparecida. La voz conductora del relato, la voz de esa memoria, pone el punto y final: *"Así quiero morir, mirando a las nubes y buscando la respuesta a una pregunta que no conozco"*. Y el Maestro, el médico que no supo curar la enfermedad del amor, se aleja hacia el horizonte amable de la Parca, en un plano final que lo empequeñece humanamente y lo asimila a la naturaleza: es un hombre impotente ante el paisaje, que se adscribe y se borra. Todo lo contrario de los cuadros románticos de Caspar D. Friedrich (por ejemplo,



A los que aman



A los que aman

Caminante sobre un mar de niebla), donde es el hombre el que se muestra imponente ante las fuerzas telúricas. Su relato (y pronto su vida) finalizarán. Recuperada la experiencia, la memoria se extingue. Hemos asistido a la puesta en escena (en voz) del discurso del deseo: "Porque el deseo es una pregunta cuya respuesta nadie sabe". Ni los médicos, ni los maestros. Y menos que nadie, los enamorados.

El filme de Coixet se articula sobre la base de un tema que es imposible de discursivizar: el deseo, esa pregunta sin respuesta en la definición de Cernuda. Ya que hablar de deseo es algo inviable (donde empieza el deseo, el lenguaje se detiene), sólo queda la posibilidad de ponerlo en escena, intentar formalizarlo mediante otras formas de expresión. Como afirma Cristina Peri Rossi: "No hay deseo sin representación".

¿Cómo intentar dar forma a la pasión, segmento inarticulable en el ámbito de la razón? Coixet parte, como vimos, de una voz enunciativa que relata desde la sabiduría de la madurez y desde el escepticismo de la herida. Esa voz sirve para legitimar una experiencia difícilmente transmisible según parámetros lingüísticos. Esta es la primera paradoja: apostar por el uso simbólico de las palabras. A la voz se superponen las imágenes. Y éstas podrían haber dado cuenta de esa vivencia, percutiendo en el imaginario, espacio cercano al subconsciente donde el raciocinio no tiene cabida. Sin embargo, ni la voz (nivel simbólico del lenguaje), ni las imágenes (apelación al inconsciente) logran explicitar ese deseo. Y es que el filme, en defini-



A los que aman

tiva, al pretender hablar del deseo, lo mata. Un guión relamido en exceso, ampuloso, espurio; unas interpretaciones sobreactuadas por parte de actrices/actores histrionicos y poco naturalizados; un esteticismo gratuito en las localizaciones, los decorados, la iluminación y la planificación hacen que *A los que aman* se convierta en un producto de bella factura, completamente vacío, hermoso como una pompa de jabón irisada pero llena de aire, pronta a la desintegración.

Elegir el sempiterno tema del amor (todos los relatos hablan de amor y muerte, constantes universales) no es algo que deba ser rechazado de entrada. No obstante, ¿para qué hablar de nuevo del amor sin decir nada nuevo sobre el amor?, ¿para qué elegir poner en escena la pasión si no se pretende buscar una nueva mirada formalizadora sobre el particular? El filme de Coixet es un elegante ejercicio de estilo, de virtuosismo en el manejo de las estructuras narrativas clásicas, de perfección en el tratamiento visual y sonoro. Es lamentable, entonces, que de esta forma tan cuidada no se desgaje la emoción, el sentimiento, aquello de lo que se está, precisamente, hablando, porque, en el fondo, "¿de qué hablamos cuando hablamos de amor?" No hay un ápice de pasión en esta historia de pasiones. El revestimiento formal ha asfixiado el tema. La puesta en escena ha ahogado a la diégesis. Hay una suerte de esquizofrenia que ha impedido un ajuste adecuado, una conjunción feliz entre enunciación y enunciado, entre la forma y el argumento.

El discurso que se pronuncia sobre el amor resulta, por hiperbólico, poco creíble. El uso del tiempo pasado y su formalización como relato de la memoria no coadyuvan a hacerlo verosímil. El excesivo esteticismo de las imágenes (sucesión continua de nubes, planos de elementos de la naturaleza —árboles, granadas, flores—, los encuadres a ras de plano, el gusto por los espejos, el regodeo en las composiciones de las figuras —el ballet de los amantes-espadaquines, la "pietà"—, el trabajo con la luz y las partículas de polvo y las velas) contribuye a crear un distanciamiento entre lo narrado y su recepción por parte del/la espectador/a. Hay una obsesión por la belleza formal que se plasma en un acusado pictoricismo en todos los planos. La factura estética del filme (ese embellecimiento que revela un deleite narcisista) no revierte ni incide en el contenido ni en la expresión argumental del mismo.

Coixet ha intentado reconstruir la expresión del deseo. Como se ha servido de los parámetros expresivos tradicionales (a nivel narrativo y formal), ha realizado una película de corte clásico. Un filme convencional que no consigue la identificación del público (en el modelo clásico se apela a la emotividad del/la espectador/a para que éste/a proyecte sus emociones en los personajes y la acción), lugar donde se produce su inmensa falla. La voluntad de reflexionar sobre la expresión del deseo y su formalización temática y formal (tan presente en *Cosas que nunca te dije*, 1995) se ha diluido en esta pretendida "abstracción" sobre el mismo. La dedicatoria implícita en el título del filme² más que "una declaración de principios" parece otro elemento más que añadir a la vistuosidad estética del mismo. Apelar a otro tiempo, a lugares sin concretizar, a un lenguaje obsoleto, a la hiperbolización de lo narrado provoca un distanciamiento, un malestar. Como cuando nos colocamos frente al espejo que presumiblemente refleja pero que, en verdad, deforma, en el que, a pesar de vernos todos los días, no nos reconocemos. Porque ya se sabe: para no quedarse prendido (prendado) del propio narcisismo primario, hay que ir a través del espejo para, precisamente, evitar caer en el espejismo.

1. "La historia transcurre en algún momento del siglo XVIII y en algún lugar de Europa, pero sin que éstos lleguen a concretarse del todo. De hecho el vestuario se ha diseñado en base a figurines y escenas de finales de los siglos XVII, XVIII, y a principios del XIX, de manera que resulta mucho más sobrio y austero de lo que hubiera correspondido a un reflejo realista". Son declaraciones de Isabel Coixet recogidas en el libro *Espejo de Miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. (Carlos F. Heredero, 27 Festival de cine de Alcalá de Henares, Madrid, 1997, p.321.)

2. "Me gusta mucho A los que aman, porque es una declaración de intenciones. Es una película para los que aman, porque los que nunca han amado no sé si la van a entender. Y tampoco sé si me interesan como público. Ésos que sólo se dejan amar... Qué mal, ¿no?". Son declaraciones de Isabel Coixet recogidas en la revista *Fotogramas* nº 1.860, Octubre 1998, p. 117.

LA MIRADA DEL OTRO

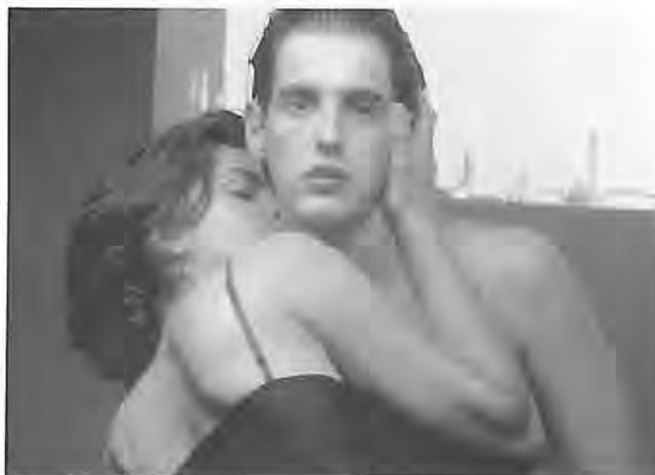
Vicente Aranda

Hilario J. Rodríguez

Naces a partir de esta frase, de esta sensación de dirigirte hacia algún lugar, mientras las palabras no se agoten y te devuelvan a tu invisibilidad. Tú me esperas, suspendido en un intersticio, consciente de caer, inexorablemente, en una sucesión que no acabará hasta tu propio fin, hasta el fin de estas líneas o de sus continuadoras, hasta devolvete por entero a ti.

También la imagen tiene su otro vector, su alternancia, su punto de salida y su punto de llegada; nada puede ser sin un límite externo. Sólo el vacío atraviesa el espacio, su totalidad, aun la materia, cuando aquéllo que se muestra se ofrece sin recato, de forma íntegra, ignorante de estar impostándose con un ser cuya esencia no siempre lo admite todo. Procuraré darte, en la medida de lo posible, una parte de mí y esperaré a cambio una parte de ti, ahora confundida conmigo mismo. Ambos hemos suscrito un acuerdo tácito en la imagen, de tal modo que yo me muestro y tú me ves. Pero a ello hemos de sumarle, además, la constancia de no poder ninguno de los dos inferir, más allá de lo tolerable, en el otro. Yo sé hasta dónde puedo enseñar y tú sabes hasta dónde has de ver; cruzar la línea en uno cualquiera de los sentidos nos haría perder nuestros papeles, anularnos y destruir, consiguientemente, la imagen, porque, al fin y al cabo, ésta sólo existe si existimos los dos; nada más uno dejase de existir, la invisibilidad lo cubriría todo. Me desvelo ante ti para ver con tus ojos aquéllo que con los míos no son sino tinieblas. De paso, afirmo mi existencia, la fijo en la imagen y puedo pensar, quizá errónea y cándidamente, que le he ganado la batalla al tiempo y al espacio, pues he podido multiplicarme, abriendo varios frentes para no poder ser depredado de una vez. Y este triunfo sobre mí, sobre mi ineluctable viaje hacia la muerte y la desaparición, ha de servirte a ti de afianzamiento, al ver que de pronto algo no ha desaparecido por completo. Mi miedo, y el tuyo, no se ciñe exclusivamente a morir, se ciñe a morir y desaparecer al unísono las huellas de mi existencia, de la tuya, como si jamás hubiese existido, como si jamás lo hubieses hecho tú. Tú y yo somos el límite de lo posible, de lo tolerable, un límite que imposta, en una breve fracción de nuestras existencias, los contornos por los cuales nos separamos y que la imagen une.

La mirada del otro, de Vicente Aranda, es un interesan-



La mirada del otro

te estudio sobre el límite de lo proyectable en el espectador, reflejo de la versátil, aunque compacta, carrera de su director, cuyos filmes, según sus propias palabras, "suelen apreciarse mejor con el tiempo", es decir, con un cierto poso, solera, para descontextualizarlos, presentándose a la sazón, fuera ya de cualquier constreñimiento perentorio, como lo que realmente son. A veces la imagen tarda en presentarse por completo, pues nace arropada por una inmediatez que la niega, a causa de la falta de trascendencia del presente. Hacer imágenes de cara al futuro o para que sea el futuro el que las integre, lejos de conformarse con la actitud del presente, ceñido a consumirlas. Sea como fuere, la carrera de Aranda se inició dentro de la Escuela de Barcelona, huyendo de un cine "estrictamente mesetario" y de consumo, en busca de una imagen fundacional, más cerca de una forma de sentir estética que social, estilizada, no intelectualizada. Un caso de cineasta cuya obra no ha dudado en acercarse a la literatura, sin pretender él imponer un mundo propio por entero, conforme con poder adaptar material ajeno a su concepción visual. Pese a no adscribirse a una línea definida, ya que le da igual trabajar a partir de Juan Marsé que a partir de Antonio Gala, pasando por Luis-Martín Santos, Fernando G. delgado, Manuel Vázquez Montalbán o Andreu Martín, hay siempre una confluencia tonal, cuasi genérica, como si a cada uno lo llevase él a su terreno, convirtiendo una historia de *amour fou* en una crónica de sucesos, menos psicológica que física, haciendo que sus personajes se definan a través de la acción



La mirada del otro



La mirada del otro

en lugar de hacerlo por medio del guión. Su mirada, por tanto, no es la de un creador *avant-la-lettre*, escritor/director, sino la de un aplicado *metteur de scène*, capaz de personalizar cuanto toca, dejando claro con ello que en la manera de actuar de un personaje se cierra un círculo en torno a él y éste contiene su esencia por completo, además de contenerse, claro, un retrato de grupo, generacional o social en torno a una época o una contingencia. Pocas veces se contenta Aranda con ceñirse a una mera línea argumental, sin aplicarla con una mirada sociológica o histórica, ubicando de manera precisa sus historias en el tiempo, acaso para crear, dadas sus vinculaciones políticas, de cariz comunista, en la importancia de mantener viva la memoria, aun vindicativamente, tal cual sucede en *Libertarias* (1996). Así, la Guerra Civil o la transición democrática son momentos a los cuales vuelve en repetidas ocasiones, asumiendo los riesgos implícitos, dados los cambios de orientación de los gustos de los espectadores, cansados de guerras civiles y en general despreocupados ante acontecimientos que no han vivido.

Sin embargo, pese a la debacle de aquel cine, entre el compromiso y la ambición manierista y huera, Aranda ha sido uno de los cineastas mejor parados, todavía en activo y sin lagunas en su trayectoria o inflexiones traumáticas, teniendo en cuenta las desapariciones súbitas o asimilaciones televisivas, como las de Enrique Brassó, Gonzalo Herralde, Alfonso Ungría y muchos más. Cercano a Mario Camus, Aranda es un busca-



La mirada del otro

dor de historias donde se den sus obsesiones particulares o a las que se las pueda incorporar y, por supuesto, donde él también pueda incluir una disección coyuntural, mejor si se trata de su particular territorio mítico: de la Segunda República a la Posguerra, en el cual el heroísmo o la pasión amorosa vivían en las cimas de sí mismos, convirtiéndose, por ende, en los últimos momentos oportunos para aportar un ejemplo ético y apasionado a la actual sociedad de la imagen, perdida en un mundo representativo, cercenado de lo táctil, de lo humano, inservible a la hora de devolver la vida a un espectador que acepta su hundimiento en lo irreal como único medio de supervivencia.

Haciendo hincapié en algunos temas recurrentes en sus obras: el sexo, las aberraciones sexuales, las relaciones amorosas a más de dos bandas, el contraste entre el mundo burgués y el mundo del lumpen, en *La mirada del otro* el director ha ido demasiado lejos, en principio por haber devuelto al presente más inmediato la ubicación temporal de la historia, que fracasó estrepitosamente en taquilla a pesar de tratarse de una adaptación del Premio Planeta homónimo, un superventas de envergadura. En este caso no se repitió la operación de *La pasión turca* (1995), auténtico golpe en el clavo, con una imagen más amable de la protagonista, amén de redimirla y liberarla en última instancia del hombre por quien había sucumbido. En *La mirada del otro*, Begoña (Laura Morante) no corre en busca de una emancipación, de una aventura pasional de altura, pues no se trata de una pobre chica de provincias, recatada, aunque ávida de más vida en la cama; aquí la mujer en cuestión, Begoña, no se va a definir por una transformación interna a lo largo del filme; antes al contrario, la historia, más bien, es a la inversa, o sea, ella observará las mutaciones de todo a su alrededor, mientras se resiste a ser fagocitada por esa sociedad bienintencionada que impone las reglas del juego aun en el terreno de la imagen. "*La gente buena no se conforma con lo buena que es y tiene que estar mirando siempre lo malos que son los demás*"¹. Es decir, no se trata tanto de proyectar una imagen personal cuanto de controlar las imágenes ajenas; se ha de estar seguro de que nadie enseña demasiado, por encima de lo tolerable, porque cualquier imagen llevada más allá del límite es inadmisiblemente, inaceptable, convirtiéndose en definitiva en una agresión al otro, a quien mira. Cuando una imagen se libera del espectador y puede llevarlo a un destino inopinado, lo anula; incluso el sueño debe medir su intensidad y alcance, pues no ha de olvidar nunca a aquel que sueña y menos a aquél que hace soñar, ambos imprescindibles si el sueño quiere tener razón de ser.

Es cierto que progresivamente a la imagen se le ha ido pidiendo más y más. De buenas a primeras, las elipsis servían a modo de sugerencia en las escenas descarnadas, luego, a medida que los espectadores se deshumanizaban y les iba costando sentir en su propia carne ciertas cosas, la imagen comenzó a desvelarse, para ir progresivamente más lejos, agotándose siempre los límites, que cada vez se hallan a mayor distancia, si bien no dejan de existir. ¿O podrá crearse en el futuro una imagen capaz de matar a su espectador, luego de haberse quitado de en medio a su creador? Imposible. De hecho, todavía hay muchas cosas en la invisibilidad, fuera del alcance del hombre y de la imagen, so pena en caso contrario de poder destruirlos a ambos de una vez por todas.

Begoña, en *La mirada del otro*, se mantiene al margen de su familia, al no poder siquiera mostrar una imagen suya oportuna ante sus miembros; su problema, realmente, estriba

en negarse a presentar una imagen mejor, cuando hoy la imagen acaba siendo la única rebeldía. Aunque ya está en edad de sentar la cabeza, cercana a los cuarenta, se resiste a comportarse de forma acomodaticia, ni en la familia ni en ningún sitio, a lo sumo en el trabajo, donde su desinhibición sexual le ha servido para mantenerse en un puesto bueno en su empresa. No es hija de Mayo del 68, porque entonces era muy joven, y en absoluto es heredera de ningún credo político; la suya es una actitud forjada en las pistas de baile de las discotecas, en el ambiente de jolgorio del comienzo de la democracia, proclive a hacer libre ostentación del sexo y al uso de sustancias tóxicas, para amenizar relaciones fugaces y vivir en un instante perpetuo, agotando en lo posible las energías y entregándose a un nihilismo menos ingenuo que el de *Historias del Kronen*, acaso por ser algo más sofisticado y maduro. Tras su actitud se encuentra un temor: el de llegar a ser depredada por la mirada del otro, el acabar siendo anulada por la moralina y la corrección, entrar en ese mundo de cadáveres que en verdad es la imagen, un mundo donde no caben demasiadas cosas, menos aún si se trata de imponer en él un ejemplo abrumador de rebeldía. La imagen de Cristo, frente a la de otros dioses más dinámicos del politeísmo grecolatino, se perpetúa con facilidad, porque, en su inmovilidad, en su hieratismo, algo permite sentir misericordia o piedad, lo cual relaja al espectador, lo libera de una carga emocional que en la vida casi no tiene cabida, so pena de poner en grave riesgo a quien la esgrima.

Tus problemas, tu vida real no me importa lo más mínimo; cuéntame un cuento y quizá eso cambie.

Con todo, *La mirada del otro* no presenta a una mujer sensible de redimirse o en busca de ayuda para expiar sus culpas; al contrario, Begoña quiere evitar entregarse a cualquier posibilidad afectiva, pues de ese modo no cae en ese adoctrinamiento progresivo que ya contagia a buena parte de su generación, convirtiéndose, con el tiempo, las responsabilidades, los hijos y sus puestos de trabajo ocupando cargos de importancia, en una parte de esa imagen global que poco a poco se extiende e impone su dominio, con lo cual niega hasta el último atisbo de rebeldía, vampirizando la imagen de los demás, a quienes niega si no se prestan a su juego. Esto, por ejemplo, queda patente con el ninguneo del filme, que ha sido un fracaso a pesar de los potenciales espectadores atraídos por el propio libro, a buen seguro menos virulento.

Visualmente, el filme hace gala de una encomiable falta de énfasis, negando en términos visuales la mayor parte de las escenas de sexo, en especial cuando se trata de violaciones, las cuales Aranda se conforma con delimitar sin necesidad de ir más allá, frenando, como si se conformase con explicar a dónde puede llegar Begoña, pero evitando acompañarla, consciente también de entrar él en un territorio hartamente peligroso. Si Begoña quiere traspasar cualquier frontera, es para descubrirse viva en ese nuevo territorio, ya que sólo en el rechazo del otro uno puede sentirse vivo. Cuando ante la desnudez física y moral de uno los demás huyen aterrados, a la vida le queda la posibilidad de hallar a alguien, a otro, al fin y al cabo el otro no sólo eres tú, sino también yo y él, el otro es esa instancia vital libre todavía de ataduras. Daniel (Miguel Ángel García) intenta amar a Begoña, aunque es, en comparación, un niño o puede que merced a ello; lo malo es que incluso él, en apariencia ajeno a los estreñimientos sociales, no quiere resistirlo todo y opta por huir una vez se apercibe de que uno alcanza a tener algo plenamente cuando lo destruye.



La mirada del otro

La mirada del otro indaga, en un orden de cosas diferente, en esa vía de introspección tan necesaria para la imagen, preguntándose a sí misma antes que al espectador, como hicieron en su día *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979), *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1993) o *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1997), refiriéndome exclusivamente a filmes españoles, ante los cuales el espectador se ha negado a ejercer su papel verdadero y, no conforme con ver, los ha mandado a paseo, ha mandado a paseo a filmes que buscan resituar la imagen, quizá porque su intención primordial es resituar al espectador, a quien entre risas y palomitas uno a veces confunde con el espectáculo, no precisamente el más halagüeño.

1. Loriga, Ray, *Lo peor de todo*, Madrid, Debate, 1993. p.68.

COSAS QUE DEJÉ EN LA HABANA Manuel Gutiérrez Aragón

Miguel Ángel Lomillos

ESCRIBIR MAL, FILMAR PEOR, EL CINE LITERATO,
EN SENTIDO LATO

Dedicado a mi amiga Katy Sagué, de la misma tierra caliente que Reynaldo Arenas, y que todo mi cariño hacia ella pueda compensar la mala leche con que fue redactado este artículo.

Todo el mundo conoce el particular toque —la enorme contribución— que le da el cine español al cine, digamos, "estilo internacional". El estilo internacional no es otro, por decirlo rápidamente, que ese cine que privilegia la palabra, la oralidad, la dramaturgia y el verbo frente a eso otro, a duras penas minoritario, que potencia el valor de la imagen, lo *visible*, la mirada, en fin, el puro fluir cuasi musical de las imágenes. Uno se somete a los moldes convencionales de la narratividad, el otro intenta abrir fisuras para que surja la poeticidad genuina de la imagen y su escritura. Ese estilo o molde globalizado se recubre aquí de colorido y el deje tan singularmente locales y, enton-

ces, ya tenemos cine... español, historia propia y nuestra.

Ese toque que nos caracteriza, extensible al cine latinoamericano (Aristarain, Cabrera, Diegues, Subiela, el primer Ripstein, el último Gutiérrez Alea) no es otro que la barroquización del logocentrismo. Seguramente no podía ser de otra forma: somos barrocos, locuaces, charlatanes. Desde Saura a Gonzalo Suarez, desde Almodóvar a Uribe, pasando por los cineastas de la comedia y las versiones literarias, todo el cine español está sacudido por el imperio de la palabra. El problema de este cine radica en la facilidad de caer en el sermoneo, la tesis, el mensaje, la verborrea. Así, cuando falla el guión, verdadero basamento de este cine parlachín, el molde visual, que no es más que eso, mera moldura, cae de bruces y deja al descubierto todos los (d)efectos de un mal guión filmado/moldeado convencionalmente ¹.

Cosas que dejé en La Habana es un salivazo más, uno de tantos, de este cine del parloteo que domina por estos andurriales. La cosa tiene su impudicia, máxime tratándose de un director con marchamo de experimentado *auteur*, pues el desfase entre pretensión y resultado es digno de nota. La ocasión merecía hablar de la diáspora cubana, de cubanos en Madrid o de Cuba en general. El sugestivo título de la película no deja dudas al respecto. Sin embargo, lo que se dice no es más que un anecdótico descafeinado de los lugares comunes de la Cuba de hoy, como si la simple mención de los "ingredientes" más conocidos de la "realidad cubana" (racionamiento, jineterismo, balseros, hambre, escasez, sensualidad caribeña, etc), insertados a golpe de guión en una trama fútil y tópicamente torpe, bastase para exponer o reflejar el tema enfocado.

Digámoslo claramente: si eliminásemos la "cubanía" a estos personajes, dejándolos desnudos ante sí mismos (por ejemplo, unos emigrantes de cualquier parte del mundo), la historia se descubriría, aún con más evidencia, en su total falta de alcance. Por otro lado, si lo que interesa es hablar sobre Cuba (evidente gancho de la película), el descalabro es igualmente parejo a la banalidad de la peripecia. *Cosas que dejé en La Habana* no es más que un pésimo plato (guión) aderezado con ciertas chispas de las especias cubanas (principalmente la sabrosura de los dos actores principales que no la de sus personajes). Por utilizar las resobadas metáforas gastronómicas tan al gusto de MGA, la película no llega a ser ni un cocido madrileño, ni un ajiaco cubano ni mucho menos una mezcla de ambos (como tontamente intenta expresar la escena final de la boda con las banderitas de cada país).



Cosas que dejé en La Habana

Digamos que la trama recurre al binomio más simplón del "amor" para articular dos hilos que se enlazan (ochentaitantos años después de Griffith y sus toscos herederos siguen sin superar al maestro del montaje paralelo): por un lado, Igor (Jorge Perugorria) que vive del trapicheo a sus compatriotas necesitados de papeles y del jineterismo revolucionario-vacilón a izquierdosas impúdicas (¡), pero que también tiene su coranzoncito bueno, pues se desvive por ayudar a un compañero, su mujer gorda e hija recién llegados de Cuba. Por otro lado, la Nena (Violeta Rodríguez), la niña bonita de tres hermanas que aterrizan en Madrid, suponemos que huyendo del hambre puramente fisiológico (de los apetitos de la mente, sean políticos o no, nada se dice), y serán acogidas al abrigo de una tía cubana asentada hace muchos años en la capital y dueña de una peletería (imagínense la escenita: ¡cuatro dependientas cubanas en una peletería madrileña en pleno verano!).

Igor y la Nena podrían haberse conocido y enamorado en la primera escena de la peli, la del aeropuerto, pero MGA no ha querido echar mano tan prontamente del mágico azar de la ficción para deleitarnos un poquito con las veleidades del montaje para-ielos. Ellos se conocerán, ubicados ya los dos hilos de la trama, de manera a la vez arrebatadora y cansina, en un local nocturno de salsa (el cansancio parece venir de su desilusión o descontento con España, el arrebatado de sus esencias cubanas que tanto añoran). Pero como los hilos o cables que enlazan el amor son tan inextricables como aquellos que los desenlazan, nuevas y variadas peripecias sucederán a la pareja, como si las circunstancias que enumeró a continuación fuesen metáfora tonta de un contexto difícil que impidiera el amor de dos cubanos en Madrid: la irrupción de la española Azucena, vecina y amiga de las cubanas, en la vida jineteril de Igor (éste puede hacer convivir un amor sincero con el puterío y su novia obligarse a aceptarlo); el cuartucho de Igor ocupado por su compadre y la gorda (un "motivo" más para irse a vivir con Azucena y sufrir la falta del "nido de amor" con la Nena); los desengaños y disgustos de la Nena, que quiere ser actriz pero no a costa de hacer rebajas con una obra cien por cien cubana, con un director que se baja los pantalones en función de los requerimientos "comerciales" del público español (¡); de los conchabeos de la tía peletera para que Rosa, la hermana mayor, se case con el hijo marica de una empresaria peletera (al final lo hará Ludmila, que se ganará al gay en una típica escenita cachonda de cara a la galería); de las trifulcas de Igor con la policía mafiosa madrileña de los falsos documentos (el pobre sometimiento de Igor al jefecillo mafioso se ilustrará en una "reveladora" escenita en la que aquél le corta a éste las uñas de los pies)... y así, sucesivamente, toda una retahíla de escenas burdas y zafias adobadas, insisto, con las consabidas y graciosas metáforas gastronómicas ("*se te nota el racionamiento en la cara*" le espete Igor a la Nena la misma noche que la conoce).

Las largas escenas del ensayo de la pieza de teatro pretenden funcionar como la representación que evoca ese mundo que refiere el título de la película. Pretensión vana: el idealizado universo representado es tan desestructurado e ineficaz en términos simbólico-narrativos como el propio filme. La cosa intenta sugerir, mediante ritos colectivos, imágenes coloristas y frases grandilocuentes de la protagonista (obviamente la Nena), la desaparición de una Habana que "tal vez no existió" o ella misma "se inventó" (sic). En fin, efluvios poéticos que sirven de fondo para mostrar el conflicto entre la rebelde Nena y este director Judas que está traicionando su propia obra (máxime

cuando en Cuba la defendió a capa y espada contra la censura). A su vez, este conflicto es un pretexto del autor o guionistas del filme para, en la dialéctica teatro-filme, ampliar la simple enumeración de los ingredientes del "asunto Cuba". Todo es tan confuso en la elementalidad de estos ingredientes que, al final, no sabemos a ciencia cierta cuál es la discordancia entre la Nena y el director. Además la dialéctica teatro-filme es de una falsedad tonta: el ensayo no se nos ofrece como un ensayo, sino en su pura transparencia; luego, en corte seco, aparece la voz del director que dice: "Eso estuvo bien. Sólo que esa parte yo la he cortado" (Dan ganas de responderle: "Ah, sí, entonces por qué la das, mendrugo").

Este director meapilas es, literal y metafóricamente, el homólogo del otro director. Impelido por los previsibles gustos o informaciones "que conocen el público español", quiere cambiar donde se dice "encadenados por el comunismo" a "liberados por el ritmo" (que además queda muy gracioso), y que los pregoneros se conviertan en balseros que huyen de la isla. Pero, bueno, estas notas folclóricas no importan, vayamos al hecho estructural. Si esa mente que organiza o relata un conjunto homogéneo de relaciones es capaz de intercambiar tan alegremente unos contenidos por otros, de substituir tranquilamente la H por la B, ¿puede existir un símil o metáfora más certera sobre el trabajo (es un decir) de estos guionistas/autores del filme en su absoluta falta de rigor y elaboración?

Las mejores imágenes de la película son justamente las que no se engloban dentro de este "cine de la palabrería", aunque justamente aparecen como fondo de ciertas inevitables palabras, los créditos iniciales. Imágenes sueltas a su devenir, sin plegarse a ninguna estructura dramática, incluso desprovistas del prurito esteticista, recogidas libremente en un soleado día habanero: la gente que pasea por el Malecón, los niños zambulléndose despreocupados en el mar, la Catedral, el camión que hace de *guagua* (También llamado *camello*), una hilera de coches americanos de los años 50, con sus colores relucientes... Sólo estas breves e instantáneas imágenes dicen más de La Habana y nos proyectan con más espíritu al imaginario que alude el título que toda la película, aunque ésta, y la obrita de teatro al completo en sus dos versiones, hubiesen durado nueve horas (por poner el tiempo que se quedaron de palique Fidel y Almunia en un famoso encuentro acaecido en 1998).

Cosas que dejé en La Habana es un dignísimo representante de ese realismo chusco hispánico que es obvio en lo superfluo (sexo, chistecitos, lugares comunes de la cubanidad...) y fatuamente ambiguo, o ambiguamente fatuo, en lo esencial (el cómo se buscan la vida estos cubanos en Madrid, qué es lo que piensan de Cuba y de su vida en España, cuáles son sus anhelos personales...). Un sólo ejemplo basta para ilustrar este despropósito, esta imposibilidad congénita para reflejar una realidad, esta baratura interpretativa de la peor especie: los únicos españoles que conocen las tres jóvenes cubanas que arriban a Madrid a buscarse la vida son la vecina cachonda² y el peletero marica (y ambos por mediación de la tía cincuentona). Los movimientos de gays y mujeres de este país deberían tomar cartas en el asunto por esta persistente caricaturización que hace el (cine de la estulticia).

Estamos ante las eternas constantes del Cine Español: falta de autenticidad y verosimilitud, el tono forzado, la falsedad de los giros, golpes y tretas de guión (a eso se reduce, en ver-



Cosas que dejé en La Habana

dad, la historia), la incapacidad para resolver dramáticamente planteamientos o ideas, la reducción de los personajes a meros peles de las "intenciones" de los guionistas, la cortedad y vulgaridad de las metáforas, la mezcla pastosa y blanda de comedia y drama en un realismo de máquina fotocopiadora a colores, etc. Ya en *El rey del río* (1995), título panoli donde los haya, el eximio representante del CE alcanzaba cotas de bochornos insólitas hasta ahora en su "cine de magia y conocimiento" (debe ser uno de los peores guiones de Rafael Azcona, reputado escritor sólo para lo bueno y lejano). El filme que nos ocupa prosigue con esa indeterminación aguada que caracterizaba al monárquico fluvial, ahora traspasada a revolucionarios isleños en la capital del reino, con la ayuda inestimable de Senel Paz, escritor, también reputado, de *Fresa y Chocolate* (1993).

Resulta realmente curiosa esa mezcla ex abrupto, que es la marca de la casa, entre la predeterminación de los personajes a las ideas de su creador y la indeterminación pasmosa del conjunto, como si una forzada ambigüedad hiciese caminar la historia hacia ninguna parte. Seguramente el llamado "realismo conceptual" con que se suele describir el cine de MGA (cada vez, ciertamente, más directo) reside en esa ambigüedad que resta de lo obvio y no del planteamiento estructural. Algo así, por poner un ejemplo plástico, como si para reproducir o imitar el estilo de la escultura de Henry Moore se horadase una estatua griega clásica. Pero aquí la ambigüedad presente es indefinición, impostura, falta de rigor. De la misma forma que el niño bonito que es el "rey del río" no nos dice nada sobre el "presumible trepa que se convertirá en el futuro" (son palabras del director), estos cubanos que tienen sobre todo una añoranza sensorial (comidas, olores, ambientes...) no nos dicen nada ni sobre lo que han dejado en Cuba ni sobre lo que han encontrado en Madrid.

El problema es que, en este caso, esta ambigüedad estreñida de *no hablar de Cuba haciendo que se habla de Cuba* es también una autocensura de los propios guionistas, aunque mejor decir que es una autolimitación creativa e interpretativa. Es obvio que estos personajes cubanos han emigrado de la isla por motivos económicos y no políticos, aunque no interesa resaltar los matices de sus motivos o decisiones: la Nena, la que más añora, parece detestar España por simple manía, Igor por su mala vida y hartazgo de hacer el papel de "cubano sabroso", las dos hermanitas, simplemente no parecen tener otras ideas que ayudar a la Nena, y el cubano amigo de Igor

Cartel publicitario de *Cosas que dejé en La Habana*

está loco por irse a Miami. Un ejemplo de cómo la película trabaja "la ambigüedad" lo constituye un breve diálogo entre dos hermanas, donde una mínima discrepancia de opinión, posibilitadora de abrir una discusión, se zanja tomando una metáfora en sentido literal:

- Ludimila (la hermana que al final seduce al marica y luego se casa con él): *Pues yo a Cuba, no regreso. Yo ese gusto no se lo doy a Fidel.*

- Nena (le responde enérgicamente, con visible enfado): *¡Anda no jodas, que Fidel Castro ni sabe que tú existes!*

Este punto de vista torticero sobre los temas planteados no es más que una manera de escaparse de ellos. Parece como si el productor de la película hubiese sido el ICAIC en vez de Gerardo Herrero, como si el todopoderoso Comandante hubiese supervisado el filme. Por detrás de esta ambigüedad carrasposa también anida el miedo a la autocrítica del izquierdoso europeo pro Fidel. No me malinterpreten, no se trata de que uno esté deseando que la película se pronuncie sobre esto o aquello, si existe algo de complejo en este final de siglo XX es la isla caribeña, capaz de confrontar en su seno todas las cuestiones fundamentales de nuestra época: Socialismo, Capitalismo, Iglesia, prostitución, derechos humanos, democracia, cultura popular, etc. Si algo nos sorprende es que este bodriete filmico sea incapaz de decir nada sobre un tema inagotable como Cuba. Cualquiera que haya viajado a la isla no sólo para pender, o haya conversado con los cubanos de la diáspora, o conozca mínimamente la cultura cubana, sabe que Cuba es un tema sabroso, singular, interminable e interesantísimo para cualquier mente despierta o curiosa. Que un cubanófilo inteligente como Manuel Vázquez Montalbán haya escrito un libro con más de 700 páginas sobre la Cuba de hoy no es más que una mínima muestra, en el mercado editorial español³, de la pasión que despierta este país.

Yo escribo desde Euskadi, realidad a la que también le falta una imagen cinematográfica que la refleje o la sepa reflejar, por mucho que aquí se insista en decir, narcisistamente, que existe un cine vasco. En Cuba, durante los primeros años de la Revolución, ha habido un cine inteligente y vivo, tal vez excesivamente ideologizado, pero digno y enriquecedor. Hoy en día no existe cine en Cuba, por las mismas razones que la sociedad cubana se está descomponiendo (algunas voces muy acreditadas dirán que se está rehaciendo, por eso el poder llama Periodo Especial a lo que no es más que un Jodido Periodo;

nadie sabe hacia dónde camina Cuba en la época de la globalización, el bloqueo y el fracaso de la Revolución). Lo mejor del escaso cine que se ha conseguido o podido hacer en Cuba en los años 90 ha sufrido la censura y el boicoteo del poder comunista (*Alicia en el pueblo de Maravillas, Madagascar*). Sin embargo, un cubano (Senel Paz) y un español con ascendencia cubana (MGM) pueden hacer "cómodamente" un filme sobre la Cuba de hoy, en la España de hoy, y sus cerebros sumados sólo barruntan esta parida. No podía esperarse otra cosa. Un cineasta que dice que "*El cine español es muy, muy vital*" (*El País*, Suplemento *Babelia*, 5.07.97) o mienten como un bellaco o son palabras de un vulgar funcionario.

1. Sería una injusticia no reconocer que existe un pequeño puñado de buenos filmes de este "cine de la palabra" que no es necesario enumerar aquí. Resulta una verdad insoslayable que es más difícil realizar (que surja) una buena obra de este tipo de cine que una del "cine de la imagen", a pesar de la desproporcionada producción respectiva, por obvias razones de especificidad cinematográfica.

2. El colmo de la estupidez de este personaje de hembra izquierdosa que se queda maravillada ante las fotos de su hombre "con el Comandante en el último Congreso" es la frasecita siguiente que le endosa a sus vecinas cubanas: "*En dos días me ha hecho más feliz que el serbobosnio, que el marroquí, bueno que todos*". No es que a uno le moleste particularmente el toque *engagé* en los burdos clichés, sino la sediciosa incapacidad para penetrar en el mundo de los marginales y los desheredados. El *travelling* que muestra los emigrantes hacinados en el corredor que da al cuartucho de Igor tiene el mismo *distanciamiento audiovisual* que la espectacular escena de los emigrantes en la estación abandonada del metro en *Barrio* (Fernando León de Aranoa). Estos realizadores burgueses están tanto tiempo de cháchara que cuando se callan, abren los ojos y ven la pobreza se quedan estupefactos.

3. En el terreno de la ficción recomiendo un libro recientemente aparecido del sin par Pedro Juan Gutiérrez. Sus relatos nos ofrecen una crónica profunda, reveladora y salvaje de los submundos que pululan en el submundo que es La Habana (excepto, obviamente, esa parte *limpia* de la ciudad caribeña que ha entrado en los planes de regeneración del famoso historiador oficial de la ciudad, Eusebio Leal). *Trilogía sucia de La Habana*, Barcelona, Anagrama, 1998.

CINE ESPAÑOL DE 1998 EN BANDA APARTE

- *Tren de sombras*, 'Reencuadres José Luis Guercín', *Banda Aparte* n° 12, octubre 1998.
- *El sueño de Cristo*, 'Reencuadres Ángel García del Val', *Banda Aparte* n° 12, octubre 1998.
- *Los amantes del Círculo Polar*, 'Tickets', *Banda Aparte* n° 13, febrero 1999.