

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

La escritura narcisista

Autor/es:

Losilla, Carlos

Citar como:

Losilla, C. (2000). La escritura narcisista. Banda aparte. (18):25-35.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42437>

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:



# LA ESCRITURA NARCISISTA

## NOTAS PARA UNA POSIBLE TAXONOMÍA DEL CINE ESPAÑOL EN 1999

En su libro *Modos de ver*, John Berger dice que, hasta el momento, el capitalismo ha utilizado dos procedimientos básicos para el control de la población. Primero fue la opresión pura y simple, en formas tan incontaminadas que ni siquiera se preocupaban por ocultar su brutalidad. Después, a partir de cierto momento, la invención del consumo y la publicidad da lugar a estrategias más sofisticadas, que suelen traducirse en la imposición de diversos estereotipos que a su vez anulan cualquier posibilidad de expresión personal y convierten el mundo en un simulacro, de manera que la ilusión de *estar a la moda*, o de pertenecer a un grupo selecto que comparte un cierto *estilo de vida*, sustituye a la vivencia verdadera, al comportamiento espontáneo. Pues bien, no resultaría en absoluto gratuito afirmar, a partir de ahí, que la cultura española actual parece tener como lema la construcción de mitos alrededor de una realidad cada vez más invisible.

\*

Empecemos por Almodóvar. Desde su primer largometraje, significativamente titulado *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), peculiar retrato de un cierto tipo de feminidad protoposmoderna, el punto de vista de sus ficciones se ha visto siempre situado en el territorio de la mujer, pero de la mujer concebida como guardián de los sentimientos, como garante de una pasión que ha desaparecido casi por completo del mundo masculino. Las monjas de *Entre tinieblas*, la mantis religiosa de *Matador*, la arrebatada Carmen Maura de la trilogía *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *La ley del deseo* y *Mujeres al borde un ataque de nervios*, la Marisa Paredes de *La flor de mi secreto*, incluso la Ángela Molina de *Carne trémula*, son, pues, los antecedentes directos del amplio abanico de féminas lanzadas al límite de sus fuerzas de *Todo sobre mi madre*. Y, en consecuencia, los elementos masculinos de sus películas acostumbra a quedar siempre relegados a un segundo plano, a la posición de meros comparsas, de esposos alienados y embrutecidos, o bien de seres bienintencionados pero insensibles cuyos objetivos vitales se ven constantemente obstaculizados por su conformismo, su timidez. De ahí que los hombres mejor tratados en las películas de Almodóvar sean aquellos que se apartan, de un modo u otro, de la norma social. Y, en este sentido, *Todo sobre mi madre* es la película más fundamentalista de Almodóvar. Es más, el reparto de papeles entre las mujeres que aparecen en ella, a la vez una síntesis y una estilización de los trabajos anteriores,

no hace otra cosa que reafirmar ese celo extremo en la preservación de un territorio que se quiere immaculado. Las tres mujeres positivas, aquellas que encarnan el alma femenina en sus variantes más benéficas, son las que sufren y a la vez gozan de ese sufrimiento: Cecilia Roth pasa por la experiencia de ver morir a su hijo adolescente tras haber sido abandonada por su pareja, inopinadamente convertida al travestismo; Penélope Cruz intenta canalizar su ingenua bondad, sus deseos de cambiar el mundo, a través de una especie de voluntariado religioso que queda en un segundo plano cuando se queda embarazada y sucumbe en el intento, vicisitud presentada en la película casi como en una hagiografía que incluyera a la vez calvario, martirio y redención; y, finalmente, Marisa Paredes reúne dos características, lesbianismo y arrebatado, que no sólo concitan la simpatía incondicional del realizador, sino que además resumen a la perfección su concepto de la mujer, una especie de cruce entre la Carmen Maura de *Mujeres...* y la de *La ley del deseo*. En el universo de Almodóvar, las conductas amorosas deben regirse por los impulsos de cada momento, lo cual equivale a decir que no hay nada que deba regirlas. Y eso es algo que suelen entender mucho mejor las mujeres —o, en su defecto, los/las homosexuales— que los hombres.

\*

Pero aún hay más. El personaje del travestido Toni Cantó, por ejemplo, situado en la frontera entre ambos mundos, y que por ello debe desaparecer en los márgenes de la ficción para que se restablezca ese orden primigenio en el que dominan las mujeres. O el de Candela Peña, la mujer insensible, histérica, heredera de la Julieta Serrano o la Rossy de Palma de *Mujeres...*, que tampoco tiene lugar posible en ese universo idealizado. Y sobre todo un personaje que está concebido para aglutinar las simpatías del público y que, a la vez, actúa como catalizador de todos los demás, como su espejo y su representación simbólica más o menos polimorfa. Así, Agrado se convierte en el centro de atención al reflejar, desde su posición indudablemente marginal, los deseos y las penurias de sus semejantes, de quienes la rodean. Por ejemplo, su condición de travestí-prostituta la asocia automáticamente con el personaje de Toni Cantó, también un hombre que se convirtió en mujer para seguir un camino no demasiado fácil pero por completo asumido y querido. De la misma manera, sus aspiraciones de actriz la vinculan a Marisa Paredes desde el momento en que accede a su universo a través del escenario, lo



*Todo sobre mi madre*

cual también la caracteriza como *metteur en scène* improvisado de las vicisitudes presuntamente reales de sus compañeros de reparto. Su territorio, pues, es el de la representación, pero, como siempre sucede en Almodóvar, esa representación guarda en su seno una verdad inapelable, abate las máscaras y desvela la realidad escondida tras las apariencias. Tanto el teatro como el cine son instrumentos privilegiados para esta operación de travestismo, para la construcción de esos mundos ficticios que paradójicamente revelan la verdadera naturaleza del llamado "mundo real". No es nada extraño, desde ese punto de vista, que muchos de los personajes del cine de Almodóvar se dediquen profesionalmente a las artes del fingimiento: actores y actrices, directores, dobladores, locutores de radio... Y tampoco es casualidad que Agrado reúna en su propia persona tanto la dualidad sexual tan cara al director como la ambigüedad propia del "farsante", del "cómic", en el sentido etimológico de ambos términos. Su misión es abrir los ojos a los demás a través de sus dotes representativas y, a la vez, actuar como contrapunto de sus tribulaciones, embelleciéndolas y sublimándolas. No estamos tan lejos de la figura del *gracioso* del teatro español del Siglo de Oro, de modo que una posible opción para los estudiosos futuros del cine de Almodóvar sería empezar a abordarlo como una



*Todo sobre mi madre*

especie de Lope de Vega de la posmodernidad, el creador de un gran fresco social de su país y de su época, en cuyas interconexiones se repetirían personajes y situaciones, tramas y prototipos, con el fin de dar forma a una entrañable, enloquecida "comedia humana". Pero, ¿cuál es el resultado de esta estrategia en el cine de Almodóvar? Pues que su lado "popular", siempre en constante tensión con sus referencias "cultas", acaba construyendo estereotipos que a su vez dan la impresión de estar hablando de cosas muy serias y además en profundidad. En Lope o Balzac, lo "popular" y lo "culto" andan siempre a la par, emanan uno del otro con absoluta fluidez, sin contrastes. En Almodóvar, lo "culto" se subraya de tal modo que acaba perdiendo densidad, capacidad de sugerencia, y actuando como barniz de lo "popular", de manera que esa forma de abordar los estereotipos estéticos se convierte finalmente en otra forma de representar estereotipos vitales.

Construida, como decíamos, sobre diferentes imágenes del estereotipo femenino contemporáneo, el objetivo de *Todo sobre mi madre* parece ser la difusión de esos modelos con el fin de erigir el escenario idóneo para la identificación del espectador, de manera que la simbiosis resultante es perfecta: propone estilos de estar en el mundo que simultáneamente alimentan su propia propuesta y, de este modo, la película sale más reforzada de cualquier tipo de visión cuanto mayor sea la implicación del público. Pero, ¿qué tipo de "modelo sentimental" propone *Todo sobre mi madre*?

\*

Traslademos la cuestión a la otra película-estrella de la temporada. *Solas*, de entrada, comparte plenamente con *Todo sobre mi madre* ese interés por la mujer como centro del universo de la ficción. Sin embargo, lo que en la película de Almodóvar eran distintas representaciones de la "modernidad" *posmovida* —en el fondo la esencia del discurso elegíaco que subyace en todos sus trabajos—, desde travestís atormentados hasta amantes dolientes, en *Solas* pretende adquirir un matiz más realista, incluso más brusco, en cualquier caso absolutamente ajeno a la estilización almodovariana, y tomar la forma de un documento naturalista: la historia de una madre y una hija separadas por las circunstancias y reunidas por la enfermedad del padre, una especie de tirano alcohólico, algo así como un rey Lear de provincias, al que la segunda no parece tener en demasiado aprecio y la primera se limita a respetar por mor de las convenciones sociales. El discurso aparente, así, resulta diáfano, pues se trata de poner en escena otro gran fresco, esta vez no sobre la condición multiforme de la emotividad femenina, sino sobre sus posibilidades de supervivencia en un marco absolutamente hostil. Madre e hija son las dos caras de una misma moneda. En primer lugar, han sido humilladas y ofendidas por la figura del Macho, entendida ésta en un sentido casi mítico, algo que llega a poner en duda las intenciones veristas de la

película. El padre sigue reinando sobre su pequeño mundo desde su lecho de enfermo: no sólo convoca diariamente la presencia de su esposa alrededor de la cama, sino que además logra que su dolencia devuelva a la hija al ámbito de las relaciones familiares, del que había escapado precisamente para huir de su figura opresora. Y de la misma manera, el amante de la hija es un ser despreciable que sólo la utiliza para satisfacer sus deseos sexuales, ignorando por completo cualquier otro de sus requerimientos afectivos.

\*

Pero en *Solas*, cuya consigna es precisamente la verosimilitud y el respeto por la realidad en contra de los estereotipos, esa opción entra en violento conflicto con la esencia de la trama y el *trompe l'oeil* resultante es aún más visible que en la película de Almodóvar. Y no hay más que ver la extraña estructura de la película para demostrar ese aserto. Al principio, se impone la descripción desapasionada, el reflejo de los hechos desde una posición que no parece tomar partido por nada ni por nadie, hasta el punto de que ese relato en voz baja, ese discurrir de acontecimientos en apariencia insignificantes que en el fondo constituyen la narración condensada de una vida, de unas vidas, destilan una cierta emoción relacionada con una monotonía, una ausencia de horizontes vitales, asumidas como normalidad, por parte de la madre, y afrontadas con hosquedad, incluso con agresividad, por parte de la hija. Dos maneras de observar la realidad decididamente improductivas desde el punto de vista del cambio social pero, en cualquier caso, reflejo de un determinado estado de cosas: la impotencia de la clase obrera frente a unas estructuras de poder contra las que no se puede luchar, no únicamente a causa de las diferencias de tipo económico, sino sobre todo porque han logrado construir —a lo largo de mucho, muchísimo tiempo, lo cual les ha permitido perfeccionar el modelo hasta límites ya prácticamente insuperables— una serie de estereotipos que la confinan a desempeñar determinados roles, a conservar ciertas tradiciones que sólo benefician a las clases dominantes: la sumisión de la madre, pero también la estéril rebeldía de la hija, una complaciente automarginación que en el fondo ayuda a sostener los pilares de un sistema necesitado de parias y desplazados para subsistir como tal: el espejismo del estado del bienestar.

Hasta ahí ningún problema, por lo menos en cuanto a coherencia se refiere. La aparición progresiva de los personajes secundarios, sin embargo, introduce en la película otro tipo de discurso que entra en colisión directa con lo expuesto hasta ahora. Primero, la creación de estereotipos concebida como instrumento utilizado por el poder para mantener el *statu quo*. Luego, la infiltración progresiva de ciertos procedimientos que sustituyen unos estereotipos por otros, que reciclan el dispositivo melodramático institucional



*Todo sobre mi madre*

no con el fin de subvertirlo, sino de obligarle a hablar de cosas de las que, por su propia condición, es incapaz de hablar, pues carece de potestad lingüística para ello. Y no me refiero únicamente a que los secundarios sean ya en sí mismos estereotipos, estén concebidos como tales desde el principio, sino más bien al hecho de que su aparición quiebra las presuntas intenciones de la película, la dirige hacia otros horizontes. El vecino asturiano de la hija, a su vez enamorado platónicamente de la madre, se decide a ayudar a aquélla cuando se queda embarazada de un indeseable que la abandona. Y no sólo la convence para que no aborte, sino que regresa con ella y el niño al pueblo, a visitar la tumba de la madre, cuando ésta finalmente fallece: son ya una familia, pero ¿una alternativa a la familia tradicional, como la película parece obligar a percibir?

Diríase más bien que el estereotipo resultante no es otro que la exaltación, bajo la máscara de un nuevo modelo de convivencia, de los mismos valores que *Solas* parecía cuestionar en su primera mitad, pues, dejando aparte el sesgo ideológico con que se abordan el aborto y la maternidad, las opciones se presentan de tal modo, se inmiscuyen de tal manera en el discurso, que acaban estructurando la parte final



*Solas*



*La lengua de las mariposas*

de la narración desde una perspectiva mítica, de modo que los personajes dejan de ser tales para erigirse en modelos de identificación para el espectador. Y la mujer continúa siendo el lugar en el que confluyen todos los sentimientos, todo lo que puede identificarse con la vida desde un punto de vista estrictamente físico. Así, tanto en la película de Almodóvar como en la de Zambrano, aunque de una manera mucho más acusada en esta última, la maternidad es la cima de la condición femenina, lo único que puede colmar las expectativas vitales de una mujer. Cosa que no resultaría tan chocante si se presentara sin coartada alguna, o mejor, como requisitoria contra los nuevos usos sociales que ofrecen a la mujer el espejismo de una liberación siempre ilusoria, ya sea a través del mundo laboral o del ejercicio del poder: mujeres que son iguales a los hombres, única y paradójicamente en lo que se refiere a su progresiva deshumanización. Pero no. Lo que pretenden tanto *Todo sobre mi madre* como *Solas* es presentar la condición femenina y la maternidad desde una nueva perspectiva, más abierta, más progresista, que propone incluso nuevos modelos de estructuras familiares. Y el mayor problema que se deriva de esta opción es que todo ello se lleva a cabo desde parámetros relacionados con la retórica del tópico, de manera que el resultado es una intrincada red de mitos reelaborados a partir de la cotidianeidad.



*Cuando vuelvas a mi lado*

O, dicho de otro modo, la cotidianeidad hecha mito, aquellos acontecimientos que deberían servirnos para reflexionar sobre la realidad y rasgar el velo de las apariencias convertidos en signos seriados que se repiten a sí mismos hasta la saciedad, dando forma a un enorme simulacro que en nada tiene ya que ver con nuestra vida diaria. Y si el cine debe representar la vida —fijense: digo representar, y no reflejar—, eso quiere decir que debe hacer caso omiso de los filtros y las pantallas que el sistema o nosotros mismos podemos interponer entre la vida y su representación. Porque esos filtros, esos mitos, por mucho que parezcan *nuestros*, no lo son en absoluto, proceden de unas estructuras de poder que los crean y propagan para, a su vez, conformar una estética oficial, disfrazada de alternativa, que cree la ilusión de que nuestra vida nos pertenece, cuando en realidad es prisionera de innumerables tópicos en forma de imágenes y palabras.

\*

Pero *Todo sobre mi madre* y *Solas* adquieren además una enorme importancia en el panorama actual del cine español porque son el síntoma de todo un estado de cosas. Del mismo modo en que los personajes representados en ambas películas no sólo se adscriben a determinados modelos arquetípicos, sino que además los elevan a la categoría de nuevos mitos de la cotidianeidad, las propias películas que conforman el conjunto del cine español dominante parecen cerrarse cada vez más sobre sí mismas con el fin de construir un universo claustrofóbico regido igualmente por un macromodelo cultural, por un conjunto de mitos intelectuales subordinados a las directrices del consumo, a las leyes de la oferta y la demanda, que finalmente ofrecen también la ilusión de un cine diversificado pero a la vez homogéneo y coherente, con sus temas, su estética y su discurso propios.

Veamos. Las otras dos películas nominadas a los Goya en el apartado de mejor producción del año provienen de sendas tradiciones que empiezan ya a ser venerables en el panorama cinematográfico de este país. La primera, *La lengua de las mariposas*, dirigida por José Luis Cuerda, es una muestra más de ese tipo de cine que se centra en la preguerra, la guerra o la posguerra civiles con el fin de narrar vicisitudes generalmente relacionadas con niños y/o adolescentes en proceso de aprendizaje —cuando se trata de la primera y la tercera opción: de *Belle époque* a *El año de las luces*— o con familias enteras que sufren las consecuencias de la conflagración —cuando se trata del segundo caso: de *Las largas vacaciones del 36* a *Las bicicletas son para el verano*—. De cualquier forma, el ámbito siempre es el privado y la tradición de la que proviene es la del cine de la transición, cuando la muerte del general Franco y la seudorremodelación de su aparato político permitieron el reflejo en pantalla de ciertos acontecimientos hasta entonces inéditos. Y lo mismo puede decirse de la otra película en liza, *Cuando vuelvas a mi lado*, dirigida por Gracia

Querejeta, cuyos antecedentes se remontan al cine producido por el padre de la realizadora, Elías Querejeta, sobre todo durante la década de los setenta. No en cuanto a su cripticismo, evidentemente, pero sí en lo que se refiere a esas historias íntimas, repletas de demonios familiares, que suelen querer erigirse en metáforas de otra gran familia, la española, aquejada de un mal endémico: la incomunicación, el autismo permanente.

\*

Es curioso, de todas formas, que ambos productos pretendan de algún modo actualizarse, renovar esas tradiciones de las que provienen, introduciendo elementos del más "novísimo" cine español. En el caso de *La lengua de las mariposas*, la utilización de la infancia no es la misma que la de *El espíritu de la colmena*, en cierta manera la película fundacional de este tipo de cine. No se trata del objeto de un aprendizaje doloroso de la vida, sino que se diluye en un breve muestrario de anécdotas a medio camino entre el humor y el dramatismo, aligera sus planteamientos para que la identificación del espectador no se vea obligada a afrontar una complejidad cada vez menos deseada por parte de cierto tipo de público: tipifica, en fin, esa tradición cinematográfica reduciéndola a sus elementos más fáciles, o mejor, más fácilmente digeribles. Y en lo que se refiere a *Cuando vuelvas a mi lado*, la habitual densidad de las producciones Querejeta de los años setenta se transforma en una especie de docudrama ficcionalizado en el que sin duda influye el hecho de que la directora sea una de las consideradas "jóvenes promesas" del cine español, forme parte de esa generación que debutó en los noventa y que justo ahora está alcanzando su primera madurez. Así, como en *La lengua de las mariposas*, tradición y renovación se dan la mano para llegar a una entente en la que se pretende aprovechar lo más evidente de la primera y lo más característico de la segunda, a saber, el análisis de las relaciones familiares situado en primer plano frente a la renovación del lenguaje que se está produciendo en determinados ámbitos de los realizadores más jóvenes, en el caso de Querejeta un realismo estilizado cada vez más estándar, más asimilado a la corriente general del cine español, como ocurre también con sus compañeros de generación.

\*

Estamos hablando, entonces, del eterno dilema entre tradición y modernidad. Y estamos diciendo que el nuevo modelo cultural que intenta construir actualmente el cine español con el fin de formarse una imagen sólida como tal, como otro "nuevo cine español", pasa por una especie de síntesis de ambas tendencias en las que se suelen aprovechar sus propuestas menos arriesgadas, precisamente aquellas que coinciden con los arquetipos ya no de personajes, sino inclu-



*Un banco en el parque*

so de situaciones y modos de ver y narrar que se pretenden instaurar en el tejido social para que éste disponga de la menor movilidad posible. ¿De dónde viene realmente esa tradición, pues? ¿Y en qué consiste esa modernidad?

En un librito muy interesante y divertido, *El extraño viaje. El celuloide atrapado por la cola, o la crítica norteamericana ante el cine español* (Valencia, Episteme, 1999), Santos Zunzunegui propone como conclusión un nuevo enfoque para abordar la historia del cine español. Se trata de aceptar, como punto de partida para cualquier análisis al respecto, una cierta tradición hispana de carácter precinematográfico que incluiría formas de representación como la zarzuela, el sainete o la comedia costumbrista, tan frecuentadas por las distintas variantes de la cultura popular de este país. La hipótesis metodológica es irreprochable, y de hecho me parece la única posible para entender una cierta tendencia del cine español. Pero es que, además, resulta especialmente útil porque se detiene allá donde nosotros empezamos, dejando el campo abierto para glosar qué puede ocurrir en un momento tan delicado como el presente. En otras palabras, ¿de qué modo puede incidir un fenómeno como la llamada "globalización" en una cultura tan cerrada como la española? ¿Qué pasa cuando se pretende hacer un



*Cuarteto de La Habana*



*Nadie conoce a nadie*

cine homologable en todos los sentidos con el europeo —e incluso a veces con el norteamericano—? ¿Cómo influye eso en la conservación de las grandes tradiciones patrias?

\*

El cine español de los años setenta supuso un giro considerable respecto a lo que se venía haciendo hasta entonces. Si se deja aparte el fenómeno de la Escuela de Barcelona, tanto el costumbrismo como el esperpento habían constituido los dos grandes pilares sobre los que se sustentaba la cinematografía española anterior, procedentes a su vez del terreno literario, del Arcipreste de Hita a Valle Inclán. Pues bien, en los setenta esos fundamentos sufren una espectacular transformación, empiezan a enmarcarse en ámbitos mucho más relacionados con ciertas tendencias foráneas ajenas al clasicismo hollywoodiense: autores como Ingmar Bergman o Federico Fellini, los nuevos cines europeos, etc. Y, por si fuera poco, las convulsiones que experimenta el país a raíz de los nuevos procesos políticos en que se ve envuelto desde finales de 1975, le provocan



*Los sin nombre*

una herida, una especie de trauma colectivo, que da lugar a un cine irregular, compulsivo, marcado por la urgencia y la necesidad de dejar plasmado cuanto antes un determinado estado de ánimo, pero también lleno de sugerencias y de hallazgos, de manera que sus motivos y temas de siempre experimentan igualmente variaciones sustanciales: la tradición, por primera vez, debe enfrentarse a los envites de una modernidad que empieza a manifestarse de una manera amplia y vigorosa.

La evolución de ese cine, no obstante, hace que con los años vaya perdiendo su impulso inicial y también él se enquistase en la estandarización generalizada de la cultura española, convierta esa "tradición modernizada" durante la década de los setenta en una variante más de esa cinematografía paneuropea que, dicho sea de paso, se intenta vender como el producto de una gran pluralidad de naciones y culturas. Está claro que los pasos intermedios que han permitido llegar a esa situación han sido muchos, pero lo importante aquí, ante la imposibilidad de enumerarlos todos, es que el cine creado en la transición ha perdido su complejidad para dejar paso a una serie de "géneros" y "modos" más o menos establecidos en los que: a) la tradición de la que hablaba Zunzunegui se ha ido degradando progresivamente, y b) la modernidad introducida por las revoluciones lingüísticas de la época ha perdido poco a poco la casi totalidad de su fuerza, incorporando únicamente aquellos registros que aún pueden otorgar un barniz "culto" a determinados productos. Podría decirse, entonces, que el cine español actual procede directamente del cine de la transición, al que habría burlado y traicionado, limando sus aristas más agresivas, domesticando sus aspectos menos complacientes y convirtiéndolo, en fin, en otro estereotipo que vender tanto a los consumidores internos de *fast culture* como a los rastreadores externos de fenómenos culturales fácilmente importables: no de otro modo se explica, por ejemplo, el repentino interés por el cine español en la práctica totalidad de los países occidentales.

\*

Volvemos, pues, a los estereotipos, a los modelos, a las imágenes, a los simulacros, ahora aplicados a la totalidad de una cinematografía. Si nos centramos en la producción española de 1999, de la que *Todo sobre mi madre* y *Solas* se han erigido como representantes en todos los sentidos, veremos que el esquema funciona a la perfección. Por ejemplo, en aquellas películas que siguen casi religiosamente los pasos de ciertas normas no escritas, instauradas durante la transición y en los años inmediatamente posteriores, que a su vez dieron lugar a lo que antes hemos denominado "géneros": la comedia realista, que nace de la llamada "comedia madrileña" y pasa por diversas fases hasta llegar a artefactos tan extraños como la catalana *Un banco en el parque*; la película histórica, que a su vez incluye las adaptaciones de obras literarias de época y las reconstrucciones de ciertas etapas de nuestro pasado con el fin de

que sirvan de marco para diversas formas de intriga; la reflexión existencial y/o metafísica, que puede adoptar distintas máscaras, desde el *thriller* puro y duro hasta la *road movie* más o menos doméstica, incluyendo a veces unas gotitas de contenido sociopolítico; y, en fin, el drama íntimo, rural o no, pretendidamente seco y austero, que procede de los primeros balbuceos del nuevo cine español de los años sesenta y también dispone de especial habilidad para cruzarse con tramas históricas o de procedencia literaria.

\*

Por ahora, en cuanto al primer grupo, tomemos, por ejemplo, una película como *Manolito Gafotas*, dirigida por Miguel Albaladejo y escrita por Elvira Lindo, a su vez la autora de los relatos en que se basa la trama. El antecedente más directo es, sin duda, las "películas con niño" que empiezan con Pablito Calvo, siguen con Joselito y Marisol y terminan con el Lolo García dirigido por Antonio Mercero en *La guerra de papá* o *Toby*. La transición, empero, no acaeció en balde, como decíamos, y la influencia de la "comedia madrileña" desvirtúa de algún modo la procedencia sainetesca de estos relatos para otorgarles una espontaneidad y un desparpajo ausentes de las primeras muestras del género. Y, para terminar, la procedencia "culta" del material de partida —historietas para los cachorros de la burguesía progresista, publicados en un medio de comunicación *ad hoc*— pone la guinda final con la intención de vender no sólo una película infantil, no sólo una comedia costumbrista, no sólo una farsa realista, sino también un documento sociológico.

Ésta es la estrategia que siguen las comedias del novísimo cine español. Ya no contentas con ser simplemente eso, comedias, como ocurría en los inicios del género —Trueba y Colomo en sus primeros años—, apelan también a otros modelos con el fin de diversificar su oferta y tratar de abarcar el mayor número de espectadores posible. Ya hemos hablado del caso de *Un banco en el parque*, versión intelectual del modelo en cuestión. Por su parte, *Lluvia en los zapatos*, de María Ripoll, parece decantarse más por el lado de la sofisticación y el enredo, casi como un cruce entre los clásicos hollywoodienses de los años treinta y la nueva comedia inglesa al estilo de *Cuatro bodas y un funeral* o incluso *Notting Hill*, con un pequeño toque de la escuela rohmeriana. *Novios*, de Joaquín Oristrell, sigue la estela de las películas dirigidas por Manuel Gómez Pereira persiguiendo a su vez otros objetivos: mordacidad en lugar de estilización, mala uva en lugar de sofisticación. Y *Zapping*, por cerrar de algún modo la relación, se lanza a una operación en apariencia más atrevida, vuelve al ambiente estrictamente juvenil y seudomarginal más propio del género en sus inicios, para acabar proporcionando exactamente lo mismo que sus compañeras de promoción: una visión de la comedia en la que lo que importa no es tanto lo que se cuenta como el modo en que se cuenta, en el fondo ejercicios de funambulismo



*Celos*

en los que los orígenes críticos del género han quedado diluidos en las medias tintas del costumbrismo amable y bonachón. Una tendencia, por cierto, que resume perfectamente la última película de Fernando Colomo, *Cuarteto de La Habana*, no sólo sometida a la moda de los viajes transatlánticos/tropicales, sino también a la preeminencia del esqueleto narrativo y formal por encima de lo que se quiere decir: uno de los fundadores del género en los años setenta convertido en su involuntario verdugo, pues todo rasgo de posible modernidad queda anulado por el fantasma de la tradición vodevilesca, a su vez igualmente traicionada por los detalles naturalistas insertados en la ficción a modo de puesta al día de un material que se considera, de entrada, envejecido. Entonces, ¿para qué hacer una película como ésta? Sencillamente para que el género en cuestión continúe proporcionando elementos para su supervivencia como producto de consumo, como imagen de sí mismo, de lo que un día fue o pudo ser.

Lo mismo ocurre con las ficciones históricas, de las que *La lengua de las mariposas*, en el fondo, podría erigirse en máxima representante. Pero dejando aparte la película de Cuerda, hay tres más que esbozan a la perfección la evolución de ciertos estilemas que en los setenta se crearon con una cierta



*Goya en Burdeos*





Extraños

intención y ahora se han convertido casi en una caricatura de sí mismos. La recuperación de la historia una vez muerto Franco, ya fuera por mediación de la escritura literaria o directamente desde la reconstrucción, suponía también una recuperación de determinadas imágenes hasta entonces negadas a la mirada del espectador español: recuérdese, por ejemplo, la sobria, escalofriante recreación del mundo agrario más desprotegido en *Pascual Duarte*, de Ricardo Franco, o incluso la guerra "soñada", pasada por el tamiz del recuerdo deformador, de *La prima Angélica*, de Carlos Saura. A partir de los años ochenta, en cambio, el referente se estiliza, diríase incluso que se embellece, y los *tableaux* resultantes acaban siendo más una reunión de espectros que una resurrección del tiempo perdido, prohibido por tantos años de ignorancia histórica promovida desde el mismo poder. Pues bien, la tipificación de este modelo, sea como fuere, ha alcanzado en 1999 su más acusada perfección, puesto que de alguna manera se han sancionado definitivamente las variantes que podrá adoptar en el futuro, negando así el acceso a los intentos más marginales. *La lengua de las mariposas*, en este sentido, es la película por excelencia sobre la época que



Entre las piernas

retrata, el resultado de muchos años de experimentación para llegar a un producto que contente a todos los públicos por igual, que no ofenda a nadie y que, por si fuera poco, pueda resultar igualmente comprensible para las audiencias extranjeras. *Volavérunt*, de Bigas Luna, mezcla la literatura, la historia y el arte con la intención de fijar en una única oferta todas las posibilidades de un cine "culto" a la inglesa: refinamiento, erotismo dentro de un orden, intrigas cortesanas... El último trabajo de Carlos Saura, *Goya en Burdeos*, añade a todas esas posibilidades un cierto grado de experimentación, por otra parte perfectamente reglado y controlado, que superpone a la verdad histórica una mirada fantasmal, deformadora: precisamente la herencia de Goya, de modo que así se enlaza perfectamente con una tradición cultural no cinematográfica ausente de las demás variantes del género. Y, en fin, *La ciudad de los prodigios*, de Mario Camus, recurre al plus de la adaptación literaria más o menos de actualidad, que a su vez recrea un período determinado de la historia, con el fin de atraer tanto al lector presuntamente *à la page* como al cinéfilo interesado por la verosimilitud de la imagen: la diferencia con *Volavérunt*, cuyas características son prácticamente las mismas, estriba en que la película de Camus, como es tradicional en él, intenta subrayar mucho más el lado social del asunto, manifiestamente en contra de la novela de Eduardo Mendoza en que se basa, mientras que la de Bigas Luna pretende insistir en los aspectos más morbosos, más oscuros. Aparece aquí, de este modo, una de las grandes trampas no sólo del cine histórico, sino de la práctica totalidad del cine español reciente: la utilización de la figura del "autor" como garantía de una cierta mirada, en el fondo vulgarizada por las exigencias industriales, aunque lo suficientemente preservada como para ser reconocible por parte del espectador. Y así puede presentarse al Saura de *Goya en Burdeos* como el lógico continuador del mismo que fantaseó sobre nuestra historia más reciente en *El jardín de las delicias* o sobre cierta tradición artística española en *Bodas de sangre*. O al Bigas Luna de *Volavérunt* como al mismo que examinó los abismos de la sexualidad en *Bilbao* e intentó contextualizarlos en esa especie de ejercicio antropológico sobre la España profunda que es *Jamón, jamón*. O incluso al Camus de *La ciudad de los prodigios* como al mismo que denunció las misérrimas condiciones de vida en el agro franquista en *Los santos inocentes* (basada en Miguel Delibes) o el gris ambiente de la posguerra en *La colmena* (basada en Camilo José Cela).

¿Y qué decir de esas reflexiones existenciales y/o metafísicas canalizadas a través de cualquier género clásico, preferiblemente relacionado con la acción, o con sus derivaciones modernas, vía nuevos cines? ¿Qué pensar ante películas como *Entre las piernas* o *Los lobos de Washington*, de los interesantes Manuel Gómez Pereira y Mariano Barroso, respectivamente, o de *Finisterre*, de Xavier Villaverde, o incluso de *Lisboa*, de Antonio Hernández, productos en los que ya se debe-

ría hablar de modelos que imitan a otros modelos, de arquetipos basados en otros arquetipos en un juego de espejos sin fin, un juego que proporciona la ilusión de una apertura al exterior, al "otro cine", cuando lo que en realidad se está ofreciendo no es una película, sino el espejismo de una película? Pues que no hay que invocar el nombre de Alfred Hitchcock, Wim Wenders y demás implicados en vano. Y que, en el fondo, lo que estamos viendo en la pantalla no es otra cosa, como apuntábamos, que la copia de una copia, con lo cual esas películas no acaban estando tan lejos como podría parecer de las que, por otro lado, se concebirían como sus opuestos, aquellas que reducen su peripecia a un territorio más íntimo, generalmente asociado con la soledad del campo, no concebido como lugar de paso, sino como espacio del drama, incluso desencadenante de la acción. Es el caso de *Las huellas borradas*, de Enrique Gabriel, película enormemente representativa por muchos conceptos, pero sobre todo por ser el ejemplo perfecto para explicar la degradación de un cierto tipo de cine, iniciado en los setenta, que se adentra en la imaginaria rural para dedicarse al estudio de personajes: si en *Elisa, vida mía*, la obra maestra del género, las referencias eran múltiples y las sugerencias jugosas, aquí cada plano parece arrancado a una cansina mecánica que inserta a los personajes en un ambiente que en realidad no los define, sólo los circunscribe, convirtiéndolos en monigotes de una especie de gran guiñol que a su vez obedece reglas ya estrictamente codificadas, desde el emigrado que vuelve hasta el noble sabio y liberal, pasando por los jóvenes que representan el futuro y el grupo de comparsas que giran a su alrededor, todo ello enmarcado en la metáfora evidente del pueblo que va a desaparecer bajo las aguas de un pantano por culpa del progreso despiadado. ¿Se puede apelar a la recuperación de la memoria, a la conservación de las tradiciones, cuando ambas son representadas como clichés, como simple objeto de masturbación nostálgica?

\*

Ante ese dudoso compromiso con la realidad, las nuevas generaciones prefieren la irrisión, la caricatura, la deformación de lo cotidiano. Pero no se crea que eso significa una renovación con respecto a esa tradición humillada de la que hemos venido hablando hasta ahora. Para empezar, la ruptura es absolutamente falsa, y no hace falta insistir una vez más, con el fin de explicarlo, en la herencia sainetesca de películas como *Muertos de risa*, de Alex de la Iglesia, o *La mujer más fea del mundo*, de Miguel Bardem, o en lo que deben *Nadie conoce a nadie* y *Los sin nombre* a la más elemental serie B de suspense o de terror de rancio abolengo en el cine español, por mucho que se quieran disfrazar de sofisticados artefactos al estilo neo-Hollywood. Lo más importante, sin embargo, es que también esos jóvenes valores están contribuyendo a la construcción de un cine construido sobre un modelo mítico e ideado para su venta inmediata, tanto en el ámbito interno como en el externo. Es decir,



*Muertos de risa*

mientras los veteranos saquean el baúl de la transición para convertirlo en una tienda de baratijas, los nuevos realizadores interpretan la modernidad a su manera, como la remodelación de una herencia de la que dicen abjurar para que el cine español sea lo que nunca ha sido, aborde los temas que nunca se ha atrevido a abordar, penetre en terrenos hasta ahora nunca hollados por él con el fin de dar otra imagen estética de sus intereses. Lo malo es que esa imagen no es otra, sino complementaria. Y lo peor es que su nivel de subversión es tan mínimo que lo máximo que consigue es intentar acercarse al cine norteamericano más comercial, ni siquiera a esa falsa entelequia que desde Sundance intentan vendernos como "cine independiente". De esta manera, las películas mencionadas sirven perfectamente al sistema para diversificar la oferta cinematográfica auspiciada desde las alturas. Por un lado, la tradición sigue adelante; por otro, los jóvenes abren nuevos caminos. Pero, ¿qué nuevos caminos son esos cuyas opciones lingüísticas son aún más estándares que las de sus mayores, cuando



*Lágrimas negras*



Me llamo Sara

incluso una película tan convencional como *Todo sobre mi madre* resulta mucho más avanzada en esos niveles que las de Mateo Gil o Jaume Balagueró?

\*

Los nuevos caminos, paradójicamente, suelen transitarlos viejos conocidos. Por ejemplo, Luis García Berlanga, que con *París-Tombuctú* filma una película literalmente patética, la obra de alguien que se limita a poner en escena su propio mito, a reproducir su leyenda sin control estético alguno, pero que por ello mismo se erige en testigo privilegiado de un estado de cosas, de un cine que ya jamás podrá liberarse de la cárcel en la que él mismo se ha encerrado. "Tengo miedo", reza la imagen que clausura el relato, y lo que podría interpretarse como una referencia a la vejez, la decadencia y la muerte, resulta ser más bien la confesión de una impotencia: *París-Tombuctú* no es una película, sino la crónica de cómo se forma y fosiliza un estereotipo, el del Berlanga-fallero-e-irreverente, pero también el de un cine convertido definitivamente en simulacro de sí mismo.

E igualmente perversas, aunque mucho más gratificantes, resultan las películas de otros dos veteranos que también se dedican a denunciar el simulacro desde dentro, en su caso, no obstante, de una manera mucho más consciente. El primero es Vicente Aranda, que con *Celos* propone una especie de parodia involuntaria de *Todo sobre mi madre*. Y el segundo es Ricardo Franco, que con su película póstuma, *Lágrimas negras*, desmonta sin piedad alguna las medias tintas de *La buena estrella* para, en otro ejercicio fallido pero a la vez estremecedor en su frágil desamparo, enfrentar en una misma ficción a la máscara con su lado oscuro, a la cotidianeidad mediatizada con la excepcionalidad suicida. En el caso de Aranda, no hay identificación posible con la protagonista por parte del espectador, no se trata de una mujer atada a un concepto romántico e idealista del amor,

sino de un animal herido que traslada su malestar al personaje masculino para que, en esa explosiva interacción, se vaya fraguando una tragedia ineluctable. El estereotipo ha sido llevado al límite para mostrar al desnudo su verdadera faz: la pasión, la entrega, la exaltación de los sentimientos están más cerca del abismo de lo que parece. Y Aranda no se dedica a coquetear con la cara más amable de esa situación, sino que la despieza para dejar al descubierto su lado más doloroso. Lo mismo, por cierto, que hace Franco en *Lágrimas negras*, donde el universo del protagonista masculino —confortable, anodino, pero a la vez filmado según las convenciones de ese costumbrismo idealizado que convierte la cotidianeidad en mitochoca frontalmente con su imagen deformada, la locura, la irracionalidad del personaje que interpreta Ariadna Gil, ante el cual resulta inútil cualquier intento de ordenar la realidad según los clichés sociales.

\*

Se trata, en fin, de una demolición sistemática del estereotipo que, si en los cineastas más o menos veteranos muestra una tensión interna a veces insostenible, en los más jóvenes se ofrece como un renacimiento, casi una redención. En *Me llamo Sara*, Dolors Payàs realiza una sólida reconstrucción del universo femenino precisamente a partir de una pérdida de identidad, reconocida a su vez simbólicamente como la representación del vacío dejado por un cierto tipo de cine. Ahí sí se habla de mujeres, y no sólo de sus imágenes mentales. Lo mismo que ocurre, por otra parte, en *Flores de otro mundo*, de Iciar Bollaín, cuyo itinerario metafórico corresponde también a la búsqueda de una corporeidad concreta y una singularidad incondicional por parte de un grupo de hombres y mujeres que se enfrentan a la elección más temible: ya no cómo parecerse a la imagen que nos hayamos podido hacer de nosotros mismos, sino cómo encontrar algo a lo que aferrarse, cómo construirse una vida en tiempos tan precarios como los nuestros, cómo lograr que las relaciones humanas sirvan realmente para algo más que la reproducción de esquemas heredados. En la película de Bollaín, las cosas nunca son simples ni unilaterales: las mujeres luchan por conseguir su lugar en el mundo, pero cuando creen haberlo conseguido se dan cuenta de que quizá no sea tan definitivo como hubieran querido; los hombres se muestran inestables e inseguros, a la búsqueda de un equilibrio que han idealizado, pero cuya realidad se muestra mucho más esquiva de lo que parecía en un principio; y todos, hombres y mujeres, jóvenes y ancianos, indígenas y extranjeros, pasan sus días avanzando y retrocediendo, ganando unas cosas y perdiendo otras, siempre en el filo de la navaja de una existencia que ni siquiera deja lugar para la

definición moral, tan escurridiza y ambigua como la verdadera cotidianeidad. Cuando el arquetipo desaparece bajo las presiones de la realidad, ésta se muestra en todo su esplendor, en toda su complejidad. Y eso significa que los mecanismos de la representación han sido utilizados para romper filtros, no para potenciarlos.

\*

En este sentido, vuelve a ser la película de un veterano, Joaquín Jordá, la que mejor refleja este enfrentamiento con los estereotipos. Y quizá sea porque en realidad ese veterano no es un veterano, sino uno de nuestros más jóvenes realizadores. Un histórico de la Escuela de Barcelona, Jordá realiza su primer largometraje de ficción en 1996, *Un cuerpo en el bosque*. Y luego *Monos como Becky*, un seudodocumental que, en mi opinión, fue la mejor película española estrenada en 1999. *Monos como Becky* —como otra película anterior de Jordá del mismo estilo, *El encargo del cazador*, sobre su compañero de generación Jacinto Esteve— intenta situarse más allá de las imágenes con el fin de investigar, profundizar en su estatus. Y para ello toma como excusa la historia de Egas Moniz, el inventor de la lobotomía, sobre quien los internos de una institución psiquiátrica preparan una representación teatral dirigida por el propio Jordá. El problema de los pacientes es que no saben quiénes son, a veces incluso se inventan su biografía, de modo que la representación supone otra máscara que añadir a la que ellos mismos ya han construido en torno a su propia persona. Jordá, por su parte, pretende orquestar todo ese caos desde su experiencia vital, la dislocación de valores que le supuso una enfermedad cerebral que le privó de ciertas capacidades memorísticas durante un prolongado período de tiempo. La necesidad de Jordá y sus internos es, en el fondo, la misma que la de las mujeres de *Todo sobre mi madre* y *Solas*: construirse una mitología alrededor de sí mismos, pero aquí la operación resulta imposible, las heridas quedan totalmente al descubierto, el misterio de la personalidad humana no tiene solución, y el desamparo resultante es el que corresponde a una situación muy concreta: la ausencia de arquetipos fiables en un mundo desolado, sin sentido, y la condición espectral de los falsos arquetipos que construye el poder para que los creamos nosotros. El gran logro de *Monos como Becky* es ratificar que la misión del cine consiste en el desenmascaramiento de esta situación a base de sembrar duda, malestar e inquietud en el espectador.

\*

Decía Rafael Azcona en 1958, en su novela *Los ilusos*: "Somos unos ilusos [...]. No queremos aceptar la vida como es y nos obstinamos en embellecerla a través de un sueño estúpido [...] Un día u otro tendremos que despertar, reconocer y admitir que somos unos imbéciles; volver con las orejas gachas a la única vida verdadera que existe: esa que nos rodea en la calle, esa que tiene sus inconvenientes pero también sus ventajas aunque sean pequeñas [...] Porque te empeñas en creer que hay otra existencia mejor es por lo que encuentras ésta detestable».

Cuarenta años más tarde, Azcona escribe el guión de *La lengua de las mariposas*.

\*

En contra de lo que suele pensarse, desde un punto de vista estrictamente psicoanalítico, los narcisistas no son aquellos que se aman a sí mismos. Simplemente son incapaces de aceptar su verdadera personalidad y para subsanar esa carencia construyen una máscara que oculta su falta de sensibilidad emocional, su incapacidad para sentir. A los narcisistas, en fin, les preocupa más su apariencia que sus sentimientos.

Pero, ¿cuál es esa personalidad? ¿Cuál es la verdadera realidad de la que hablaba Azcona? ¿Existe algo parecido en nuestros días, en la sociedad del simulacro, cuando resulta lícito dudar incluso de lo que vemos diariamente a nuestro alrededor?

Sea como fuere, desde este punto de vista la mayor parte del cine español actual sigue siendo esclavo de una escritura que sin duda puede denominarse narcisista.

CARLOS LOSILLA



*Monos como Becky*