

La mirada. Textos sobre cine

Título:

Solos en la madrugada: un canto al pasado

Autor/es:

Garay, Jesús

Citar como:

Garay, J. (1978). Solos en la madrugada: un canto al pasado. La mirada. (2):28-29.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41560>

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:



hija, ante la precisión de la dirección de actores (tan correcta con las buenas interpretaciones de todos los actores como en la mala —y eficaz— de Ignacio Fernández de Castro), ante la precisa sencillez del relato en su conjunto, ante la exitosa creación de un nuevo verosímil (el intelectual de izquierdas derrotado por la vida), no nos queda más remedio que decir que Las palabras de Max es un espléndido cuento moral con el que no estamos de acuerdo.

SOLOS EN LA MADRUGADA: un canto al pasado

Jesús GARAY

Hay que admitir que en los tiempos que corren, la tentación de emitir discursos airados (antifranquistas, adobados de ciertos atisbos erógenos, cual techo recién estrenado en los decibles patrios) por medio del cine, es grande: que entrar en el terreno de lo no dicho, de esa espectacularización hasta ahora negada de la historia, es atrayente por muchas y buenas razones, entre ellas la inmediatez de su productividad o la simple recompensa financiera. Que gritar allí donde tan sólo se podía murmurar se puede convertir en un gesto casi espontáneo y, por ende, terapéutico.

Pero también es cierto que el precio de la impaciencia suele ser el de la absoluta ambigüedad, pues las condiciones aún son mínimas teniendo en cuenta lo que queda por decir y las garantías, como bien lo demuestra nuestra reciente historia judicial, insuficientes. Y no obstante, la tentación espolea, la taquilla espera como un fauce. Piensan: ahora es el momento; más tarde la memoria popular ya no responderá al estímulo. Y sin embargo habrá que esperar algún tiempo todavía a que se resquebrajen o carcoman muchas memorias para poder recuperar la que interesa, de no mediar osadías que se carguen leyes y taquillas, lo que no es el caso de Solos en la madrugada de José Luis Garci que motiva este comentario.

He ahí un film "curioso" por lo sintomático. Un locutor de radio (José Sacristán) espolea a una audiencia masoquista de postguerra, dispuesta a ser escandalizada por ese Lenny hispánico a partir de palabras "malsonantes" deslizadas hacia lo "escatológico". He ahí un film vertebrado por una trivial anécdota, que se acoge a la inmediatez de sus personajes, y que, por tanto, se inscribe en una de esas grandes corrientes que vienen siendo lo dominante en nuestro cine: la línea costumbrista (con una vertiente naturalista, que en este caso está más cerca del cine social Hollywoodense, Capra por ejemplo, que de ese otro de enfoque verité que se está irguiendo como otra pujante opción dentro del llamado nuevo cine español: Tigres de papel, De fresa, limón y menta, Las truchas, etc.) y cuyos indicios habría que buscarlos en el llamado cine de destape de los años sesenta, con su correspondiente carga de crítica social —instaurada

por las comedias de Paso versus Arniches— y que más tarde habría de regular la "tercera vía dibildiana", en la que, no por casualidad, Garci velara sus armas como guionista.

Pero los tiempos cambian y los raquíticos decibles de la tercera vía ahora se han convertido en apretados racimos. Cosa necesaria para el film que nos ocupa, pues los elementos que han de configurarlo tienen que estar forzosamente dotados de una peculiar complejidad. Su supervivencia en un mercado —al que de antemano aspira— batido, transitado y traspasado por los productos de las grandes empresas señoras del cinema, habla a las claras de las numerosas concurrencias que se deben de dar en su interior, lo regio y completo de su amueblamiento, la cantidad de bandas a que ha de jugar, los registros necesarios en suma, para que se dé la circunstancia de una circulación mínimamente privilegiada en unos canales sobrecargados de productos foráneos.

Y existe en el film lo que parece una propuesta, de cara a este deslizamiento de tantos elementos, no exenta de sentido, pues habría de hacer las veces de fluido para que flotase su mesa: la muestra retrospectiva de pasadas emociones, lo que en su día se llamó fenómeno camp, englobando al film, y referida constantemente al mundo del espectáculo, a la radio en este caso ("aquella fabulosa radio de los años cincuenta", como si la SER hubiese sido un Hollywood etéreo). Sin embargo esto no llega a constituirse más que en precario soporte, pues encierra una falacia demasiado diáfana y sencilla, aquella de "cualquier tiempo pasado fue mejor", y si apuramos la perogrullada, aquella de "de pequeños éramos más jóvenes". Por suerte, o por desgracia, en la búsqueda de ese tiempo perdido, (1) siempre nos vamos a topa con los prodigios del franquismo, y si estos no estaban directamente relacionados con el aparato represivo, con lo más feo y evidente del sistema, en una visión hacia atrás, fugaz y ensoñadora —la que el film cuenta con producir— hasta pueden resultar entrañables. Incluso aquellas voces maquilladas que resonaron en las bakelitas de las radios durante la postguerra, se pueden considerar —el film considera— edificantes.

Este corpus nostálgico es intermitentemente recorrido por los dos lugares actualmente dominantes en nuestro cine: la política y el sexo. El primero es tratado, o maltratado, de una forma referencial, simplemente ilustrativa: si en la anterior película de Garci, Asignatura pendiente, el hecho verificatorio de su entidad (realista) lo constituía la muerte de Franco/Padre, aquí cumple idéntica función al recoger los hitos de la legalización del partido comunista y las elecciones del 15 de junio.

Sin embargo es el decible sexual el que está más representado, a nivel de propuestas más trabajadas y eficaces —más apoyado por la mencionada línea en que se mueve el film— por medio de la oportuna dosificación: de la evidencia al guiño, servidos en forma de vulgarización al uso, pagando por el tamiz de los correspondientes volúmenes del doctor Ibor: la eyaculación precoz, ciertas reducciones del amor libre, la iniciativa femenina, la separación civilizada la pareja, el control de los celos... Todo en la idea de una sexualidad tangible, por más que negada hasta el momento (esa figura afortunada de "la asignatura pendiente", por tanto de plausible recuperación, igual que en ese ensueño que abarca todas las nostálgicas es posible retomar las tardes del padre Peyton, las noches de Bobby Bobby Deglanè, y el resto de la imaginaria(2) ya reducida a lugares convenientes en el interior de ese público previsible: Roberto Alcazar, el Guerrero del Antifaz) con el correspondiente guiño, y aún sin sonrojos ante el tópico, de los afectos prohibidos entre el detective y su ayudante.

Y si esta retahíla de elementos, con sus diferentes niveles e interrelaciones es la que proporciona la necesaria consisten-

cia al asunto—seguramente ha servido para la luz verde de su recorrido, o el visto bueno de la multinacional propulsora— la forma que los resume intentando adjudicarle una entidad que le remita a modelos de cualité, no deja de ser peculiar.

Ciertas corrientes del cine actual han demostrado que ese viejo coco del cine, lo dicho por lo visto, puede dejar de serlo, o al menos Bresson, Straub, Duras, etc. con sus propuestas, han introducido unas dudas razonables acerca de especificidades que se tenía por inamovibles: que las emociones pueden crecer en parcelas imprevistas. Por eso, en principio, nada que oponer a que la palabra emitida en forma directa—por medio del locutor de radio protagonista que habla a lo que se supone una audiencia numerosa— sea la que vertebré el film de Garci. El único reparo es que esta palabra nunca saldrá de su situación vergonzante y "anti-natura", como lo prueba el soporte "verosímil" que representa el susodicho locutor. Y para combatir la zozobra de lo así dicho, ante la sospecha de su anticinematografismo, Garci la enfrenta a "imágenes puras", exteriores en su vertiente documental y típica: "mientras la gran ciudad duerme", como si con la automática fascinación—que sin duda involucra al propio Garci y a su coguionista y productor Sinde— de ciertos tópicos urbanos, las luces, la soledad, y una canción apropiada trabajando sobre el recuerdo, aparte del intento "cinéfilo" de la "secuencia lograda", se quisiese salvar lo insalvable.

Y Garci pone punto final a su proeza—quizá teniendo in mente ejemplos notables: el de Joel McCrea en *Foreign Correspondent* de Hitchcock o Chaplin en *The Great Dictator*—con la noción de que basta el micrófono y la ilusión de que el público ficticio (el de los receptores de radio) y el real (el de la sala) se unifiquen para que lo así emitido se incruste con más eficacia y se convierta en definitivo.(3) "Basta ya de mirar atrás, basta ya de mala leche. Hemos de cambiar nuestras vidas, construir entre todos el futuro (democrático), y hemos de hacer una radio que nos sirva, a vosotros y a nosotros, a todos..." como enunciado final que encierra toda una declaración de principios, y al mismo tiempo un lapsus, en cuyo interior como en la última y más diminuta de las muñecas rusas, se encierra la oración del beneficio.(4)

Las luces del estudio de radio/plató se van apagando. La figura del locutor empieza a flotar en el éter, en la pantalla: ya no hay referencias, tan sólo sobrevive el concepto de "mensaje", que encadena con vistas de exteriores: "mientras la gran ciudad duerme". En la banda sonora, en esa nostalgia de "cualquier final", se oye la voz de Ray Charles, el tema lento de los años cincuenta, mientras comienzan a sobreimprimirse los créditos finales.

Notas

(1) Es a los componentes de la denominada "generación puente", a quien parece ir dirigida la película. Es ese sector del público comprendido entre los 25 y los 45 años—nada casual que sea tanto por la edad, como por la capa social que se identificará con el asunto (clase media tirando a alta, urbana y universitaria), donde se da un mayor porcentaje de asistencia al cine— en donde encontrarán eco las resonancias más estruendosas de su propuesta.

(2) Parece que un mínimo de pudor en los autores, hace que en la propuesta retro sea el cine español de la época el gran ausente.

(3) Recuperación de slogans de tiempos pasados (una consigna en el corazón de cada progre que de tanto repetirla perdía sus límites: "Para desalienar hay que concienciar"), pues continuamente el cine se siente llamado a labores redentoras, sin duda gracias a su incansable capacidad de emitir propuestas de realidad pausable: maquinaria que en la ilusión de manipular tiempo y espacio, luego historia y política, puede prometer amagos de transformación.

(4) Todo hace pensar que esta propuesta de abandonar el tema, sólo se emite cuando éste parece totalmente expresado, pues lo normal en las operaciones de este tipo es el film boom (*Asignatura pendiente*, como uno de los records de recaudación del cine español), y el que se apoya en el recuerdo suscitado por el primero, que ya se prevee como de más baja audición, es el que generalmente cierra el asunto.

SAIDA



ACTUALIDAD Y CRÍTICA
QUINCENAL
DE LA IZQUIERDA
REVOLUCIONARIA
◦ EN EL CAMINO HACIA
UNA PRENSA DE Y PARA
LA REVOLUCION
SOCIALISTA

ULTIMOS NUMEROS PUBLICADOS

n.º 16. Dossier:
Libertad de expresión

n.º 17. Dossier:
Elecciones sindicales

n.º 18. Dossier:
1968: Hace diez años

n.º 19. Dossier:
El paro

n.º 20. Día das letras
galegas: *Galicia oprimida*

n.º 21. Dossier
Enseñanza

SAIDA