

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

El fantasma, su sombra y el lector por horas

Autor/es:

Losilla, Carlos

Citar como:

Losilla, C. (1999). El fantasma, su sombra y el lector por horas. Banda aparte. (14):62-70.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42344>

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:



EL FANTASMA, SU SOMBRA Y EL LECTOR POR HORAS

DIEZ APUNTES SOBRE EL CINE ESPAÑOL DE 1998

CARLOS LOSILLA

CINE ESPAÑOL 1998: UNA VISIÓN CRÍTICA

1. La última ceremonia de entrega de los premios Goya estuvo marcada por una ausencia. José Luis Garci, director de *El abuelo*, una de las películas con más nominaciones, se había negado a asistir por lo que él consideraba un ultraje contra su persona, a saber, el hecho de que la Academia no hubiera desmentido *enérgicamente* su participación en una supuesta *compra* de votos para su película mediante el sofisticado sistema del envío de mensajeros a domicilio. Cayetana Guillén Cuervo, una de las protagonistas del filme y compañera sentimental de Garci, soportó estoicamente el bochorno, incluyendo la ausencia del que finalmente resultó ser el único premiado por la película, Fernando Fernán-Gómez, galardón que recogió su hija Elena. Y durante toda la velada flotó en el ambiente un aire enrarecido, una tensa calma que ni siquiera las buenas intenciones de Rosa María Sardá, la presentadora, lograron suavizar. Al inicio, la flamante presidenta, Aitana Sánchez-Gijón, había pronunciado un breve discurso, amable y conciliador, que se vio coronado por un reparto de premios igualmente correcto, tan lógico como previsible, que de algún modo acabó legitimando muchas cosas: *La niña de tus ojos* y *Barrio*, Fernando Trueba y Fernando León de Aranoa, lo viejo y lo nuevo, lo clásico y lo moderno... El cine español, una vez más, certificaba el buen momento que, dicen, está atravesando, tanto en la variedad y calidad de las películas como en la fluidez con que se produce el relevo generacional, garante de una feliz continuidad, de una nobilísima tradición. Pero la ausencia de Garci continuaba flotando en el ambiente como una especie de insidioso recordatorio, de severa advertencia.

Pero, ¿recordatorio de qué? ¿Advertencia respecto a qué? Volvamos al binomio ganador, a ese par de filmes consagrados ya para la historia del cine español gracias a la sanción que suponen el buen montón de estatuillas conseguido. *La niña de tus ojos*, como casi todos los filmes de Trueba, es una película agradable y bien fabricada, competente y de acabado impecable, una verdadera demostración de profesionalidad que incluso se permite la extravagancia de apuntar temas interesantes: el solapamiento entre la realidad y la ficción, el fascismo como espectáculo, una inteligente utilización de la intertextualidad que acaba mezclando a Ernst Lubitsch con Imperio Argentina... *Barrio*, por su parte, integra con sagacidad la tradición realista hispana en un contexto alucinado, a veces casi surrealista —o quizás al revés, da igual—, en lo que constituye un trabajo de contornos duros y bien perfilados, que intenta renovar el código en el que se inserta a través de toques sofisticadamente personales. De nuevo, pues, tradición y renovación del cine español, de manera que Trueba podría considerarse ya uno de nuestros "clásicos" más consagrados, de escritura voluntariamente legible y transparente, al tiempo que León de Aranoa representaría a esa "nueva ola" capaz de renovar no sólo una imaginaria, sino también un lenguaje.

Hasta aquí, ningún problema. Productos dignos para una cinematografía en vías de consolidación. Películas competitivas no sólo para el mercado europeo, sino también, incluso, para el norteamericano, como demuestran el éxito en tierras yanquis de los filmes de Alejandro Amenábar y, sobre todo, las nominaciones a los oscars de *Tango*, de Carlos Saura, y la mismísima *El abuelo*... ¿*El abuelo*? Otra vez Garci, el gran ausente de los premios domésticos que, sin embargo, se permite un nuevo esfuerzo por regresar al Olimpo hollywoodiense. ¿Por qué? Quiero decir: ¿por qué pesó tanto aquella ausencia y, además, qué tiene que ver con el nuevo envite garciano en la carrera de los oscars, con





las ganadoras de los Goya y todo lo que representan? Para empezar, más que de *ausencia*, debería hablarse, en términos de inspiración más o menos psicoanalítica, de *fantasma*. Porque, en realidad, no fue la ausencia de Garci lo que enrareció el ambiente de aquella ceremonia, sino más bien la sombra de su presencia, el hecho de saber que no estaba allí pero en el fondo sí estaba, si no físicamente, por lo menos *todo lo que representa*. ¿Y qué representa Garci? ¿Qué nos transmite su cine? ¿Qué quiere decir, qué dice, respecto al resto de la producción española? Insisto: ¿qué significó la *españaldad* de Garci en una edición en la que se proclamaron indiscutibles ganadoras dos películas como *La niña de tus ojos* y *Barrio*?

Examinemos de cerca el caso de *El abuelo*. O mejor, el caso Garci. Voluntariamente anticuado, situado en aquella frontera límite que nunca es consciente de estar identificando lo anticuado con lo clásico, y por lo tanto reivindicador de un concepto del *clasicismo* claramente deudor de cierta mítica cinéfila, el cine de José Luis Garci se entiende a sí mismo como una *rara avis* en el contexto del cine español actual. Un cine que abomina de toda *modernidad*, que pretende inscribirse en el terreno de la sobriedad expresiva y que, también como resultado de su deificación de lo clásico, intenta aproximarse a una economía sintáctica siempre encaminada hacia la depuración, la estilización. Como resultado, sus películas, y sobre todo sus *últimas* películas, nacen con el propósito de acercarse a un ideal formal que, en la mente de Garci, adquiere el aspecto del melodrama clásico, obviando todas sus implicaciones ideológicas y reduciéndolo a un puro esqueleto signifiante: las miradas, los gestos, la transparencia de la planificación, el tratamiento de los silencios, todo aquello que en cierta gramática clásica era capaz de esbozar una estrategia orientada al respeto por la actividad perceptiva del espectador, se convierte, en el caso de Garci, en una imposición forzada, exterior al texto filmico. Así, en *El abuelo*, la actitud contemplativa respecto a paisajes y rostros, la importancia concedida a la filmación de los diálogos, incluso el preciosismo en la ambientación y la fotografía, dan la impresión de *entrar desde fuera* para articular la puesta en escena a su antojo, obligarla a adquirir un ritmo que no es el suyo, que no es el que pide la historia contada, sino el que Garci hubiera deseado como idóneo para desplegar su discurso. Y el resultado es, precisamente, la creación de un fantasma, el del cine clásico perdido, que pasea sus cadenas por un paisaje audiovisual devastado: una sombra vagando en un mundo de sombras, algo que pretende devolver la vida a una instancia imposible de resucitar y que, por lo tanto, sólo puede ponerse de nuevo en pie en forma de espectro, lo que se conoce como *academicismo*.

Pues bien, ahí estaba, entonces, en la ceremonia de los Goya, el fantasma de Garci mostrando obscenamente otro fantasma, el lado oscuro, la otra cara del cine español. Pero no como él la entiende, como alternativa purista, sino como una especie de Mr. Hyde que se dedicara a recordar constantemente su dudosa condición al doctor Jekyll. Garci no sólo como la cara oculta de Trueba, sino también de León de Aranoa, incluso de Santiago Segura. Garci blandiendo la verdadera esencia del cine español, desfigurada por la falsa modernidad imperante. Y Garci, sobre todo, como Pepito Grillo de ese triunfalismo institucional que nunca lo ha acogido en su seno del todo ni lo acogerá porque, en el fondo, e involuntariamente, revela al espectador demasiadas cosas acerca de su verdadera faz. Por ejemplo, que *La niña de tus ojos* o *Barrio* son, como decíamos, películas correctas, bien hechas e incluso muy válidas en muchos de sus aspectos, pero cuyo trasfondo no está tan lejos del de *El abuelo* como podría parecer. Y lo digo en el siguiente sentido: si el filme de Garci deja al descubierto, con absoluta desfachatez, su lenguaje académico y sus intenciones claramente inmovilistas, el de Trueba las enmascara, en modo alguno de manera consciente o malintencionada, a través de una factura menos declaradamente *démodé*, en la que incluso los modos y maneras de los actores desprenden una mayor *contemporaneidad*, sugieren una complicidad con el espectador que Garci convierte en distancia —y que, dicho sea de paso, no siempre le funciona: véase, al respecto, *La herida luminosa* (1996)—, mientras que la película de León de Aranoa se muestra incapaz de llevar hasta el final su *modernidad* por meros imperativos de contención estética, como si en un cine como el español resultara imposible traspasar ciertas fronteras, vulnerar ciertas normas, y ello lo condenara a una especie de servidumbre con respecto a determinados tópicos de la tradición realista española (la descripción del entorno familiar de los protagonistas), así como respecto a algunos recursos de la dramaturgia más convencional (la obligación de clausurar un relato abierto de una forma absolutamente cerrada). En otras palabras, detrás de los atractivos, relucientes fotogramas de *La niña de tus ojos* o *Barrio* se halla también el fantasma de un cine toda-

vía atado a ciertos convencionalismos, los mismos que Garcí pretende convertir en figura de estilo: recursos que provienen de un cine viejo, muy viejo, y que, sobre todo a causa de la ausencia de una verdadera *modernidad* en la historia de nuestra cinematografía, perviven aún en la manera en que la mayor parte de los cineastas de este país, incluidos los más jóvenes, aparentemente más revolucionarios, construyen, crean, estructuran las imágenes. De ahí aquel ambiente enrarecido: el fantasma del ausente, el fantasma de Garcí, estaba proyectando su ominosa sombra sobre todos los presentes, estaba poniendo en duda la pertinencia de un cine que se proponía, al mismo tiempo, como el mejor del año. Garcí, ladino, sabía que iba a perder. Y también supo, al instante, qué estrategia era la mejor para afrontar ese fracaso: mostrarse como la víctima propiciatoria de una conspiración, sí, pero también como el padre despreciado y despechado de todo aquel follón. El fantasma nos estaba diciendo: "¿Por qué tantas alharacas por un tipo de cine que en el fondo no es tan distinto del mío?". De acuerdo, excepto en un pequeño detalle: la diferencia entre intentar salir del atolladero y asumirlo con orgullo: la diferencia entre el cine que hacen Trueba y León de Aranoa y el cine que hace Garcí.

2. A principios de 1998 se estrenaba *Cosas que dejé en La Habana*, el último largometraje de Manuel Gutiérrez Aragón, realizado tres años después de su trabajo inmediatamente anterior, *El rey del río* (1995). Tres años, por cierto, durante los que suceden muchas cosas en el ámbito del cine español. Se acaba de entronizar un estilo oficialista basado en la homogeneización y la aniquilación radical de todo tipo de disidencias. Se diluye definitivamente la fase más explosiva del posmodernismo nacido en los ochenta: decadencia de Almodóvar, surgimiento de subproductos a la sombra de sus *hallazgos*... Y, sobre todo, al tiempo que esa *limpieza étnica* alcanza su apogeo, empiezan a advertirse sus primeros síntomas de cansancio. Pues bien, de todo eso la película de Gutiérrez Aragón es un ejemplo perfecto. Por un lado, parte de ese falso *realismo costumbrista* instaurado en los primeros tiempos de Colomo y Trueba —y luego, a lo largo de los años, convertido en una simple fórmula, cuya última y menos distinguida muestra serían ciertas telecomedias de éxito— para proponer otra cosa, algo así como la visión mítica de esa realidad que en principio *dice* reflejar. Por otro, y precisamente como consecuencia de eso, reivindica el concepto de *autor* entendido no como mero reclamo comercial, sino como conjunto de rasgos propios y reconocibles de un modelo personal de puesta en escena, una acepción gradualmente eliminada del léxico cinematográfico español de los noventa. Y, finalmente, en un nuevo ejercicio de prestidigitación muy típico del director, acaba reconviertiendo el modo de enunciación para, desde el universo del mito al que parece llegar, regresar definitivamente a la realidad en forma de parábola, metáfora, símbolo, paradójicamente mucho más reveladores de esa misma realidad que los filmes concebidos desde el principio como *realistas*. La película de Gutiérrez Aragón testimonia así una curiosa inversión, a mi modo de ver la clave del cine español de los últimos años: cuantos más síntomas realistas acumulaba ese cine, cuantos más guiños, más mensajes, más signos de complicidad enviaba al espectador en este sentido, más lejos acababa encontrándose de la realidad, borrada ésta por su propia representación estandarizada, convertida en modelo referencial de sí misma. *Cosas que dejé en La Habana*, así, recuperaba ciertas intuiciones del cine español de los años setenta y dejaba claro que la famosa *tradición realista* española no consistía en una mera mimesis de lo real, como muy bien certifican tendencias como el esperpento, sino más bien en un acercamiento oblicuo, deformado, distante, que podría documentarse desde *El Lazarillo de Tormes* hasta *Viridiana*, y cuya caricatura habría alcanzado su grado máximo tanto en las películas de Almodóvar como en la *qualité* fomentada desde los distintos responsables de la cinematografía a lo largo de las dos últimas décadas, por poner dos ejemplos extremos: la visión posmoderna y la visión neoclásica, los colores chillones y los colores pastel, todo ello introducido violentamente en un universo regido por el *diseño* y el *buen gusto*, incluso cuando su utilización resultaba claramente impropia. *Cosas que dejé en La Habana*, como otras muchas veces en la filmografía de Gutiérrez Aragón, intentaba proponer una nueva regeneración para el cine español. Pero los compañeros de generación del autor, y algunos decanos de la profesión, no parecían estar en absoluto de acuerdo.

3. O quizá sí. También en 1998, Carlos Saura estrena no una, sino dos películas. El ya venerable paladín del nuevo cine español, el gran experimentador de los setenta, el refinado esteta de los ochenta, parece asumir definitivamente su esquizofrenia y se vende a sí mismo dos veces, o dos versiones de sí mismo, o quizá las dos partes más opuestas de su personalidad cinematográfica de una sola tacada. *Pajarico*, costumbris-





mo rodeado de un suave halo poético, de nuevo los temas de la infancia y la familia — como en *La prima Angélica* (1974), como en *Cría cuervos* (1975), como en *Elisa, vida mía* (1977)— convertidos en ejes vertebradores del relato, de nuevo el tiempo y el pasado como motivos principales... Y *Tango*, otro de esos cuidados *objets d'art* que tanto parecen gustar a su autor en los últimos años, imágenes impecables, Vittorio Storaro y la excusa perfecta para desplegar un verdadero arsenal de efectos inverosímiles y forzamientos manieristas. En la primera, la voluntad de autocorrección, de redefinición de una trayectoria, está muy clara. En la segunda, todo parece volver a su cauce. *Pajarico*, con sus evidentes deficiencias, es un intento de golpe de timón, de cambio, o de regreso a los orígenes, como en el caso, más conseguido, de *Cosas que dejé en La Habana*. *Tango* es la continuidad, el inmovilismo. Pero algo parece agitarse en la conciencia de Saura, del (ahora) viejo cine español. Y no se trata precisamente de lo que se propone Mario Camus con *El Coyote*, ni tampoco de lo que pretende Josep María Forn con *Subjudice*, los dos extremos de un mismo hilo, un hilo generacional que bascula, igualmente, entre la rendición absoluta y la insistencia inútil, empeñada en adaptar un lenguaje viejo a los nuevos tiempos. Se trata de algo muy distinto.

En efecto, Saura parece estar más cerca de Vicente Aranda, el otro gran superviviente de los años sesenta, que de ningún otro de sus contemporáneos. *La mirada del otro*, la película que estrena Aranda en 1998, es también otra especie de vuelta atrás, de reflexión sobre su propia andadura, más allá de la —por otra parte admirable— incursión en la historia de *Libertarias* (1996). Es otra adaptación literaria, como tantas veces en la carrera de Aranda, pero ahora sin el revestimiento prestigioso de Juan Marsé o Luis Martín Santos, más cerca de la insustancialidad de Antonio Gala, aunque mucho más trabajada y trascendida aquí que en *La pasión turca*. Y lo que verdaderamente importa es ese retorno sin ambages a un cine abstracto, imperturbable, hermético, más propio de su etapa en la Escuela de Barcelona que de su posterior trayectoria en el marco de un cine español menos propicio a los experimentos personales. En *La mirada del otro*, el sexo es un modo de comunicación tan frío e intransitivo como todos los demás, como ese universo tecnológico que rodea a la protagonista, de manera que su descenso a los infiernos adquiere tintes legendarios, atávicos, pero no en el sentido otorgado por Gutiérrez Aragón a *Cosas que dejé en La Habana*, sino en un sentido mucho más esquemático, en el interior de un universo, reducido a materia orgánica, desde el que se emite un discurso apocalíptico, algo así como la civilización contemporánea sintetizada en sus signos más reveladores y, por lo tanto, más insustanciales: la bruñida superficie de un mundo en descomposición en el que, sin embargo, los instintos elementales siguen siendo los mismos. Como en el caso de Gutiérrez Aragón, la película de Aranda está hablando de una cultura del simulacro respecto a la cual el cine español aún debe emitir su *mea culpa*. Un examen de conciencia, un acto de contrición con el que no parecen estar muy de acuerdo los cineastas de la generación de los setenta, en principio los herederos naturales de Saura y Aranda, aunque también de Camus y Forn.

4. Ahí estuvieron, pongamos por caso, Jaime Chávarri con *Sus ojos se cerraron*, o Ventura Pons con *Caricies*, dos cineastas que debutaron más o menos por los mismos años y que ahora parecen haber encontrado un nuevo estilo, una nueva vía de expresión. Bien es cierto que Chávarri dio al cine español de los años setenta algunos de sus mejores títulos —como *El desencanto* (1976), *A un dios desconocido* (1977) o *Dedicatoria* (1980), aparte de su magnífica, desgarradora *El río de oro* (1986)—, mientras que la carrera de Pons parece detenerse, por lo menos en cuanto a intenciones autorales se refiere, en su primer filme —*Ocaña, retrat intermitent* (1977)— para pasar luego a emprender una dudosa adaptación de los estilemas de la comedia madrileña al ámbito catalán. Pero, dejando a un lado estas diferencias, lo cierto es que ambos comparten un cierto interés: dar a conocer el sustrato cultural que les ha precedido o que les rodea por medio de una escritura transparente, neutra, que sirva únicamente como transmisor de ese contexto, tanto desde el punto de vista *culto* como desde el *popular*. Así, Chávarri, tras adaptar a Llorenç de Vilallonga y Fernán-Gómez, y a partir de *Las cosas del querer* (1989), inicia una reivindicación de cierta cultura de masas un tanto *kitsch* que culmina en el homenaje a Gardel de *Sus ojos se cerraron*. Pons, por su parte, y desde el éxito de *El perquè de tot plegat* (1993), circumspecta adaptación de los cuentos de Quim Monzó, se lanza a una desenfrenada carrera en pos de la respetabilidad que le lleva a la ejecución de melodramas gélidos, hieráticos, solemnes, siempre con la coartada literaria o teatral de por medio. El mayor problema, en ambos casos, es que esa intertextualidad que reivindican acaba desmembrándose nada más ponerse en marcha:

en el caso de Pons, la utilización de los moldes teatrales se revela arbitraria, estática, como si los actores estuvieran recitando su texto desde un mundo completamente ajeno al de la película, al mismo tiempo que las situaciones se vulgarizan, se esquematizan, pierden cualquier matiz de complejidad que pudiera presuponerseles en un principio; y en lo que se refiere a Chávarri, el intento de otorgar una pátina de dignidad, por otra parte innecesaria, a ciertas manifestaciones folclóricas provoca un cortocircuito en el interior de los filmes que los convierte en *pastiches* a medio camino entre la nostalgia y su recuperación desde una perspectiva intelectualizada, una operación que en *Sus ojos se cerraron* alcanza su punto máximo. De cualquier modo, los casos de Pons y Chávarri parecen certificar una cierta pérdida de puntos de referencia por parte de una generación, en el fondo la misma a la que pertenece Gutiérrez Aragón, cuyo abordaje de la compleja estratificación de la cultura española en los setenta parecía prometer otra cosa, algo así como una indagación en los entresijos del entorno que la había creado. Ahora, muchos años después, mientras Gutiérrez Aragón vuelve al mito como generador de conocimiento y verdad, Pons y Chávarri prefieren quedarse en la mitomanía de la cultura de masas —no hay tanta diferencia entre la tonadilla popular y el teatro de Benet i Jornet, si me apuran— y mostrarla al espectador como la única realidad posible.

Toda una panoplia de pantallas *culturalistas*, en fin, que otros veteranos no dudaron en alimentar, ya fuera desde la adaptación literaria —Miguel Delibes en *Una pareja perfecta*, de Francesc Betriu, en otro tiempo la gran esperanza blanca del esperpento hispano— o desde la revisión de la historia —Fernando Colomo y *Los años bárbaros*, Antonio Mercero y *La hora de los valientes*—, proponiendo en último término un paso más en esa momificación del pasado y la cultura española que parece ser el objetivo de gran parte del último cine hispano. El problema, entonces, es que toda esa red de interconexiones, esa *mélange* de manifestaciones culturales, esa intrusión de la ficción narrativa en la historia, lejos de proponer cualquier tipo de implicación dialéctica, se limita a recrearse en sí misma como objeto casi masturbatorio, con la ilusión, además, de estar iluminando zonas hasta ahora oscuras del inconsciente colectivo. La escasa repercusión pública y crítica de estas películas, sin embargo, parece sugerir que el filón, de alguna manera, se está agotando, que se imponen —como veremos— otras formas de representación intertextual y, en fin, como una vez más anuncia la premonitoria película de Gutiérrez Aragón, que hay toda una generación de cineastas españoles, a su vez heredera de otra que intentó renovar sus raíces en las postrimerías del franquismo, que parece autoexigirse urgentemente un reciclaje, un cambio drástico. Teniendo en cuenta que los realizadores con un cierto grado de veteranía que estrenaron película en 1998, aparte de los mencionados, no propusieron solución alguna al enigma, sino más bien todo lo contrario, la verdad es que no se sabe muy bien de dónde puede venir esa regeneración propuesta, si la carrera futura de gente como Chávarri o Saura no lo remedian. ¿O acaso creen ustedes que *Cha-cha-chá*, la comedia de Antonio del Real que fue uno de los grandes éxitos de taquilla del año, puede suponer algún tipo de renovación? ¿O quizá que la fantasmagoría canaria de *Mararía*, de Antonio José Betancor, ha devuelto al cine poético-histórico su buen nombre, si es que lo ha tenido alguna vez? ¿O que *Frontera Sur*, de Gerardo Herrero, está en el buen camino para catapultar internacionalmente al cine español de una vez por todas? Por mi parte lo ignoro, pero lo cierto es que, como ocurría en el caso de *El abuelo*, lo peligroso es que este cine también tiene su lado oscuro, su doble amenazador, no diré que aquello en lo que pueda sucumbir, pero sí su reflejo tenebroso, más siniestro. ¿O es que, en fin, una película como *Papá Piquillo*, de Álvaro Sáenz de Heredia —por cierto, el único director de estos lares que puede vanagloriarse de haber trabajado sucesivamente con Emilio Aragón, Martes y Trece y Chiquito de la Calzada—, no es también un ejercicio intertextual, es decir, una mezcla de cine, televisión y variedades que resume en sí misma las manifestaciones culturales de masas que más interesan ahora a la mayor parte del país? El posmodernismo, sobre todo en su fase terminal, suele tener estas cosas. Aunque se disfrace de alta cultura, como en el caso de Ventura Pons.

5. Un pequeño intermedio a modo de recapitulación antes de continuar. Este breve análisis de algunas de las películas estrenadas en 1998 nos ha informado hasta ahora de que, en el cine español, en estos momentos, hay un cierto estilo, como decíamos, oficialista, homogeneizador, que alcanza tanto a los más veteranos (Saura, Camus) como a la generación intermedia (Trueba, Chávarri), aquella que veló sus armas en los setenta y luego se integró incondicionalmente en la corriente dominante. Se trata de un cine que, calidades aparte, es heredero de tres tendencias principales: el posmodernis-





mo de raíz almodovariana, el costumbrismo procedente de la "comedia madrileña" y la *qualité* culturalista hija de la obsesión por la competitividad en el mercado europeo, incubada a su vez en los ámbitos ministeriales ya desde la mismísima transición. Tres tendencias, sin embargo, que pueden resumirse en una sola, a saber, los residuos, la escoria de una posmodernidad que en España no pudo alcanzar ni siquiera su plena condición de tal por la sencilla razón de que, también como decíamos, estamos hablando de un cine cuya entrada en la modernidad se vio frustrada por distintas razones, tanto políticas como estéticas. Una posmodernidad, insisto, que dio lugar al cine de Almodóvar, depositario de sus rasgos más superficiales, pero que también provocó, en primer lugar, la vulgarización de una cierta concepción del "realismo" y, luego, la primacía de las consideraciones económicas por encima de cualesquiera otras: había que crear una industria, o mejor, productos industrialmente solventes, y eso significaba rebajar las exigencias, bajar el listón, lo suficientemente alto a finales de los setenta como para no permitir ya más desmanes. Superficialidad y vulgarización de las manifestaciones artísticas, primacía absoluta de lo económico por encima de lo creativo: dos rasgos tan característicos de la posmodernidad que permiten un retrato-robot absolutamente nítido de sus procedimientos. Y que, a la vez, conducen a la gran paradoja, el gran equívoco: un cine con vocación moderna y cosmopolita que esconde en sus entrañas los restos de un pasado abominable al parecer imposible de aniquilar por completo. En un extremo, tanto la laboriosa asimilación clasicista de Garci —sucesor no tanto de John Ford y Leo McCarey como de Rafael Gil y José Luis Sáenz de Heredia, de repente dos *maestros* de la historia del cine español— como la continuidad de la tradición que va de Fernando Palacios a Mariano Ozores, la degradación progresiva de la comedia desarrollista, recogida en última instancia, curiosamente, por otro miembro de la dinastía Sáenz de Heredia, Álvaro. En medio, todos aquellos que luchan por deshacerse de esa triste herencia —la herencia de un cine, salvo excepciones, prácticamente inexistente— pero que, simultáneamente, se ven constreñidos por condicionamientos económicos y, por ende, estéticos —una cosa viene de la otra: las exigencias mercantiles de una cinematografía nacional en un momento dado condiciona ineludiblemente sus formas de expresión— que les impiden total libertad a cambio de su supervivencia como profesionales. Y en el otro extremo... En el otro extremo, ¿qué? ¿Quizá los llamados "nuevos realizadores", esos en los que todo el mundo parece poner sus esperanzas y de cuyo desempeño ya hemos visto un ejemplo en el Fernando León de *Barrio*? Veamos.

6. En lo referente al cine español, los estrenos de películas dirigidas por nuevos realizadores —forzando los límites del adjetivo hasta aquellos profesionales que filmaron su primer largometraje a finales de los ochenta o principios de los noventa— fueron, sin duda alguna, los más numerosos del año 1998. Y además la variedad de tendencias y estilos resultó ser más abrumadora que nunca. En contrapartida, la mayor parte de esos filmes constituyeron fracasos absolutos en taquilla, y tampoco la crítica les prestó demasiada atención. Películas como *A tiro limpio* (Jesús Mora), *Cuernos de espuma* (Manuel Toledano), *Bomba de relojería* (Ramón Grau), *Necesidades* (Fernando de France), *Cuando el mundo se acabe te seguiré amando* (Pilar Sueiro) o *El sudor de los ruiseñores* (Juan Manuel Cotelo) no merecen, tristemente, más comentario que el de hacer constar que se trata de los debuts de sus respectivos directores. Y en cuanto al que más éxito obtuvo de todos ellos, el Miguel Albaladejo de *La primera noche de mi vida* —por cierto triunfadora absoluta en el primer festival de cine español de Málaga—, la verdad es que no presenta nada que se pueda denominar estrictamente *nuevo*, ningún tipo de *atrevimiento* por parte de su joven director, sino más bien un sometimiento absoluto a los valores más seguros de la tradición: mezcla de costumbrismo y sainete, parábola social y recopilación de *gags* más o menos afortunados, la película no pasa de ser una puesta al día de cierta comedia de inspiración berlanguiana, convenientemente descafeinada para la ocasión por la guionista Elvira Lindo y el propio director, que se presenta ante la audiencia como el garante de la continuidad histórica de una cierta tendencia del cine español.

Todo lo contrario de lo que pretende Santiago Segura en *Torrente, el brazo tonto de la ley*, un estruendoso éxito de taquilla gracias a una inteligente campaña de promoción por parte de su director y protagonista principal. *Torrente...* es una película, en este sentido, que se quiere agresiva y rompedora, iconoclasta y radical, pero que a la vez contiene un detalle que por sí solo la delata como todo lo contrario: la presencia de Tony Leblanc, un veterano de la comedia española que aquí se vende al espectador como el gran *redescubrimiento* de Segura. Lo que nos dice esta reaparición, sin embargo, es que

Segura es mucho más respetuoso con la tradición de lo que parece, diríase que incluso más que el obediente Albadalejo. Y, sin duda, que su estrategia comercial es mucho más segura (y perdón por el inevitable juego de palabras): por un lado, tiene garantizada la aquiescencia del público juvenil, no sólo por su condición de icono de una cierta subcultura, sino también por el reclamo publicitario que supone la presencia de otros héroes mediáticos de ese mismo ámbito, de El Gran Wyoming a Faemino y Cansado, sin olvidar la cuota autonómica representada por Andreu Buenafuente; por otro, está llamando también a las puertas de otro tipo de público, evidentemente mucho más maduro, e incluso con una cultura cinematográfica mucho más amplia, capaz de entender el guiño que supone la participación de Tony Leblanc, pero también dispuesto a aceptar a Espartaco Santoni como malvado absoluto de la función, es decir, en el fondo feliz de poder participar en una especie de gran encuentro ecuménico celebrado en el territorio del subproducto y henchido de citas a un pasado visto desde una perspectiva ambigua, entre la parodia y el homenaje, y que abarcaría de las comedias del subdesarrollo a las coproducciones de acción de los años sesenta y setenta. Seguro que Segura conoce la mayor parte de esa tradición sólo a través del espacio televisivo, como le ocurre a la mayor parte de su generación, Alex de la Iglesia incluido, pero eso aún hace más coherente su discurso: entendida como gran *túrmix* de la cultura, como receptáculo mágico en el que los "clásicos" del cine español podían convivir codo con codo con los programas de variedades y los concursos, la televisión se erige en el referente estético por excelencia de Segura y sus secuaces, lo cual, sin embargo, no resta un ápice de sinceridad a su incondicional rendición ante un cierto tipo de cine español del pasado. Aunque sea a través del filtro catódico, Segura muestra un respeto por el pasado fílmico del contexto al que pertenece que para sí querrían otros que se autoproclaman sin ambages discípulos y seguidores de los grandes gurús, de Ferrer a Berlanga pasando por Fernán Gómez. Lo único que ocurre es que, como buen hijo de la posmodernidad, fagocita y enmascara esa herencia a través de lo que a primera vista podría parecer un virulento radicalismo, en el fondo poco más que un comentario amable y suavemente irónico sobre sus maestros, algo sobre lo que también tendría mucho que decir el Javier Fesser de *El milagro de P. Tinto*.

Esta pugna inverosímil, esta lucha ficticia entre tradición y modernidad, o entre tradición y posmodernidad, o entre los jóvenes realizadores que se remiten al pasado respetuosamente y aquellos que pretenden romper con todo, puede trasladarse también a otro nivel, concretamente el que sitúa, en un extremo, la histerización de lo que se podría denominar "lo almodovariano" y adyacentes, y, en el otro, una especie de nuevo realismo dispuesto a reconducir al cine español por unos caminos que, supuestamente, siempre han sido los suyos. Películas como *Atómica* o *El grito en el cielo* saturan los espacios y los colores, retuercen las figuras y utilizan la hiperinflación como figura de estilo para recrear un universo al borde de la irrealidad en el que nada debe ser lo que parece. En cambio, filmes como *Mensaka* o *En la puta calle* intentan escenificar un país y una sociedad a través del retrato de algunas de sus parcelas más conflictivas, algo así como una especie de puesta al día del amago de neorealismo que sacudió al cine español a principios de los años sesenta. En medio, dos maneras más bien mesuradas, por lo menos desde el punto de vista comercial, de entender esos enfrentamientos, esas oposiciones aparentes. Julio Medem, en *Los amantes del círculo polar*, como en general en toda su filmografía hasta el momento, parte de la exuberancia formal posmoderna para crear un estilo sin duda muy personal, entre lo hiperrealista y lo onírico, entre lo *naïf* y lo cósmico, que a su vez pretende crear un universo poético de especial intensidad cuya relación con la realidad es cada vez más abstracta. Y Chus Gutiérrez, en *Insomnio*, mezcla el costumbrismo con la metáfora para referirse tangencialmente a un entorno social ensimismado, que parece haber llegado a un agobiante callejón sin salida. Pero es lo mismo. Diseño o desaliño, evasión o compromiso, los jóvenes autores están mucho más cerca entre sí de lo que ellos mismos piensan: incluso cuando creen estar abordando directamente la realidad que les rodea lo hacen desde una perspectiva distante, oblicua, como si todo eso no fuera con ellos. O como si fuera demasiado doloroso como para dejar de verlo a través de algún tipo de filtro, trátase de los restos del naufragio posmoderno, el simulacro de realismo casi siempre entendido como "crónica juvenil", la "poesía" de lo insólito o el manifiesto generacional encubierto, a veces cerca, demasiado cerca de ciertos procedimientos de la telecomedia imperante. Entre una tradición de lo que no pueden escapar y una renovación aún no totalmente asumida, el cine de los jóvenes realizadores tampoco ha sido capaz, hasta el momento, de desembarazarse de





un pasado sofocante, amenazador, fantasmagórico, que es el mismo que atenaza a sus mayores. Con la única diferencia de que, en su caso, aún resulta más confuso, más intangible, adopta múltiples formas. Para entendernos, mientras Saura o Trueba sólo tienen que luchar con el fantasma de Garcí o, como mucho, Almodóvar, jóvenes como Segura o Medem también tienen que hacerlo con el de Tony Leblanc, la televisión o el cómic. ¿Será la intertextualidad, o cómo asumirla, el gran problema del cine español, como demostraría un filme tan repleto, pero a la vez tan *descoordinado*, como *Atilano presidente*, de La Cuadrilla?

7. En la última pieza teatral de José Sanchis Sinisterra, *El lector por horas*, un pobre hombre es contratado por lo que parece ser un rico industrial para que proporcione unas cuantas horas diarias de placentera lectura a su joven hija, que se ha quedado ciega a raíz de un accidente. Para el ricachón, la palabra clave es "transparencia": un buen lector no debe nunca "intervenir" en la ficción que le sirve de materia prima, de manera que no se trasluzca nada a partir de su lectura. Pero la realidad es muy distinta. Por mucho que lo intente, el pobre hombre no podrá sustraerse a los comentarios de la chica, a lo que ella deduce de su modo de leer, de su estilo de lectura: retazos de vida, fragmentos biográficos, rasgos de su personalidad. El más mínimo matiz le proporciona información sobre la persona que tiene ante sí, en apariencia desarrollando asépticamente su trabajo de lector. Y Durrell, Conrad o Flaubert se convierten en pantallas, filtros a través de los cuales la muchacha desvela, o cree desvelar, al ser humano que en principio es su criado. Si tenemos en cuenta que Sanchis identifica claramente a la chica con el público y al lector con la obra, entonces no hay duda de que *El lector por horas* es un tratado sobre la interpretación. Pero si además nos fijamos en que ella, en realidad, construye un relato erróneo sobre él simplemente porque no tiene en cuenta todos los datos, la totalidad del contexto, entonces resulta evidente que se trata también de una reflexión sobre la intertextualidad, la necesidad de insertar el texto en un entorno de influencias bien definido para proceder a una interpretación correcta. Una empresa que se revela imposible, por cierto, dada la impenetrabilidad natural de cualquier texto. Pero a la vez una tarea que, por lo menos, deja a su paso los jirones, los restos de su estrategia: rendijas a través de las cuales se filtra la realidad, aunque sea fragmentariamente.

Cualquier interpretación de lo que nos *dice* el cine español estrenado en 1998 tiene una lectura aparentemente muy fácil, según lo establecido hasta aquí: hay una historia, una tradición, una carga que el cine español apenas puede asimilar, apenas puede soportar, y que está actuando como pesado lastre en su trayecto hacia una verdadera adultez. Pero la responsabilidad por todo esto no sólo reside en el pasado. Hay otro factor, otra razón. Hemos hablado varias veces de "intertextualidad". Y hemos visto que, en *El lector por horas*, el concepto en cuestión tiene una importancia trascendental. Como siempre sucede en Sanchis Sinisterra, su obra es también, además de muchas otras cosas, una metáfora perfecta de la España actual: un país ensimismado, encerrado en sí mismo, con un conflicto de clases todavía bien patente e incapaz de establecer un diálogo rico y fluido entre sus distintas vías culturales, es decir, incapaz de interpretar una realidad demasiado compleja para la utilización de procedimientos tan simples. Una realidad intertextual con la que aún no sabemos qué hacer. Y una realidad que no debe corresponderse con la noción de "realismo" que suele emplearse más a menudo, esa interpretación neutra y transparente cuya propia imposibilidad revela, a su vez, la imposibilidad de un realismo *stricto sensu*, sobre todo a estas alturas de la historia, de la historia de las artes y de la historia del cine. Al emitir un diagnóstico sobre el estado de la cultura española, *El lector por horas* está hablando también de cine. Y al hablar de representación, interpretación e intertextualidad está efectuando un sorprendente retrato de la relación de ese mismo cine, el cine español, con la realidad, una realidad intertextual que se le está escurriendo entre los dedos. De acuerdo, pero, ¿y las rendijas, los jirones, los fragmentos?

8. En *Todas hieren*, de Pablo Llorca, los protagonistas también son la reclusión y el misterio, los problemas que se le plantean a una interpretación atinada del mundo exterior, todo ello expuesto en un discurso confuso y esquinado que, sin embargo, tiene la virtud de mostrar abiertamente la herida sangrante de su propio autor, atrapado entre la claustrofobia de un inmovilismo atroz, símbolo inequívoco de la situación contextual en la que se ve obligado a moverse, y el deseo de extraversión, de volcarse hacia ese exterior en el que están ocurriendo cosas, en el que se desarrolla la vida en toda su complejidad. Se trata de una película ambiciosa pero fallida, y, no obstante, la sencillez con que expone esa situación resulta pasmosa: un hombre recluido, alguien que llega de

fuera y despierta su sensibilidad dormida, la imposibilidad del contacto y el diálogo, el colapso final. ¿Está hablando también *Todas hieren*, metafóricamente, del cine español? ¿Qué alternativas existen a ese aparente callejón sin salida?

Otra película estrenada en 1998 puede empezar a darnos la solución. *A los que aman*, de Isabel Coixet, es lo que se dice una "película de época", pero presenta varias peculiaridades. Primero, no es una adaptación literaria en sentido estricto, se desmarca de este subgénero tan revalorizado en los ochenta y noventa mediante un distanciamiento que a la vez pone en contacto directo al espectador con sus fuentes más claras: Stendhal, Goethe, Géricault. Segundo, esa misma inmediatez, no de las imágenes en sí mismas sino de su procedencia, permite una labor interpretativa que interrelacione disciplinas, textos, contextos. Y, en fin, todo ello, lejos de colocar al espectador en una situación de visionado pasivo, le obliga a participar en la representación, a atribuir nombre y apellidos a todo lo que ve, a nombrar las cosas, a reconocerlas, como si las viera por primera vez. Otro modo de regeneración, pues: mediante una completa elisión de cualquier elemento relacionado con la realidad española, Coixet está refiriéndose a ella precisamente por omisión, y más concretamente proponiendo la representación en estado puro como uno de los modos de conocimiento de esa misma realidad. *A los que aman* es una parábola, una advertencia: hay que regresar al principio para volver a empezar, hay que deconstruirlo todo para poder reconstruirlo, hay que situarse de nuevo en el grado cero de la escritura para que esa misma escritura adquiera otra vez todos sus matices, toda su complejidad, todos sus significados. E idéntico criterio utiliza Marc Recha, en *El árbol de las cerezas*, a la hora de enfrentarse a ese mismo problema. La intertextualidad interdisciplinar de Coixet se convierte aquí en una intertextualidad procedimental que alude a los cimientos básicos del cine: de lo más concreto a lo más abstracto, de la observación a la generalización, Recha empieza, también, nombrando las cosas —el río, la montaña, el árbol— para luego proponer una estructura secuencial según la cual esas mismas cosas cobran presencia, se interrelacionan entre sí y se hilvanan en un discurso coherente sobre el modo en que el cine debe enfrentarse a lo que ve, a lo que reproduce. De nuevo, pues, deconstrucción y reconstrucción, precisamente el tema mayor de la que me parece no sólo la mejor película española estrenada en 1998, sino también la mejor en muchos, muchos años, seguramente desde *El sol del membrillo* (1992), de Víctor Erice. En efecto, *Tren de sombras*, de José Luis Guerín, recrea una película familiar presuntamente filmada en los albores del cine para introducir al espectador en su universo diegético y desmontárselo ante sus propios y asombrados ojos. ¿Qué hay detrás de las imágenes? ¿Cómo son los lugares cuando ya no los habita nadie? ¿En qué consiste la huella de la muerte, la sombra de la ausencia? Guerín habla de todo eso para acabar convirtiendo su película en una especulación sobre la interpretación, en una apología de la intertextualidad, el espectador vagando por un mundo que debe descifrar y del cual sólo se le proporcionan pistas, fragmentos, instantes, gestos, como si del cine, y concretamente del cine español, sólo quedara eso, los precarios fundamentos a partir de los que se deberá construir una nueva poética, un nuevo modelo de representación.

9. ¿Cuál es el nexo que une estos tres filmes singulares, insólitos? Eludir la onerosa sombra de una tradición viciada. Olvidarse para siempre de los restos del naufragio posmoderno. Asumir la intertextualidad como única forma de interpretación de la realidad. Y convencerse de que la realidad no se reduce a la realidad, de que ese reduccionismo puede llevar a su propia muerte, y lo que es peor, a la muerte de cualquier posibilidad de representación.

10. Durante un momento de la ceremonia de entrega de los Goya, el fantasma de Garci debió de removerse en el asiento que nunca ocupó. Unos pocos fotogramas de *Tren de sombras* invadieron por escasos instantes la pantalla como una especie de recordatorio de otra gran ausencia, de otro fantasma: de las películas de Coixet, Recha y Guerín, sólo la primera obtuvo alguna nominación, y no precisamente en los apartados principales. El lado oscuro también tiene su lado oscuro. O mejor, su lado más luminoso, que nunca aceptará. Frente a un cine saturado, un cine del vacío. Frente a un cine que cree reflejar la realidad, un cine que la representa desde todos los ángulos. Y frente a un cine que instrumentaliza su tradición cultural, un cine que la reduce a sus signos mínimos para reconstruirla. Un modo de concebir el cine que perturba, que inquieta. Otro fantasma, en fin. El fantasma de la verdadera regeneración del cine español.



L'arbre de les cireres, Marc Recha, 1998
Tren de sombras, José Luis Guerín, 1998

Los fragmentos de las ilustraciones que aparecen en las páginas anteriores pertenecen a la colección de aguafuertes, *Los Caprichos* de Francisco de Goya y Lucientes.