

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

El año en que Peter Pan intentó crecer

Autor/es:

Losilla, Carlos

Citar como:

Losilla, C. (2001). El año en que Peter Pan intentó crecer. Banda aparte. (21):91-104.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42527>

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 AÑO EN QUE PETER PAN INTENTÓ CRECER

SOBRE ALGUNOS ASPECTOS DEL
CINE ESPAÑOL DE 2000

Carlos Losilla

La gran sorpresa y la gran perdedora de los premios Goya del cine español correspondientes al año 2000 coincidieron por lo menos en una cosa: tanto *El Bola*, de Acheró Mañas, como *You're the One*, de José Luis Garci, son películas sobre el aprendizaje de un niño. En la primera de ellas, se trata de un aprendizaje vital, un proceso hacia el autoconocimiento que finaliza en la verbalización como metáfora del acceso a la madurez, en este caso a propósito de los malos tratos a que se ve sometido el chico protagonista por parte de su padre. En la segunda, el aprendizaje es más bien sentimental, pasa por la atracción que ejerce en el niño no sólo la figura de una mujer adulta, sino también todos los cambios que provoca su aparición en un entorno anclado en el tiempo. La confluencia resulta curiosa, sobre todo, porque en principio no puede imaginarse dos películas más opuestas: realismo testimonial contra clasicismo fantasmagórico, cine-denuncia contra nostalgia cinéfila. Pero tampoco es casual que sus temas pisen terrenos limítrofes en un año en el que el asunto común a gran parte de las películas producidas en España fue precisamente la infancia como obsesión y como prisión, es decir, la dificultad de crecer no tanto en el sentido físico como en el emocional.

¿Y a qué se debe todo esto? Para empezar recurriré a un pequeño *flashback* personal, aun a riesgo de parecer tan reiterativo como presuntuoso. En 1998 publiqué el artículo "El fantasma de Peter Pan: de la experimentación al conformismo" (*Dirigido*, 264, enero 1998), dedicado a los nuevos realizadores españoles de los años noventa, en el que por primera vez sistematizaba escuetamente la influencia del mito mencionado en el título en la cinematografía española posterior a la muerte de Franco, algo que por otra parte ya había insinuado en mis contribuciones a la *Antología del cine español* edita-

da por Julio Pérez Perucha (Madrid, Cátedra, 1996: artículos sobre *La prima Angélica* y *El río de oro*). Sólo un año más tarde, en 1999, apliqué el mismo esquema a un análisis del cine histórico español contemporáneo que titulé "Tan lejos, tan cerca: la representación de la historia y la historia como representación en el cine español de los años ochenta y noventa" (*Cuadernos de la Academia*, 6). Pues bien, en espera de la aparición, en un próximo número de esta misma revista, de lo que podría considerarse el inicio del debate, el germen de esa curiosa tendencia, el surgimiento y el desarrollo del mito en cuestión en el paisaje cinematográfico español —en breve: un país dormido durante cuarenta años, cuyos habitantes se muestran incapaces de crecer una vez desaparecido el brujo que provocó ese encantamiento—, he aquí que, como decía, el hecho de que buena parte del cine español de 2000 recurriera una vez más a esa leyenda fundacional ha venido a confirmar, de algún modo, que los fantasmas de la transición siguen acechando en el oscuro y desvencijado caserón del cine español actual.

La diferencia estriba, empero, en que la producción cinematográfica de ese año pareció expresar un deseo inscrito ya de alguna manera en las películas de Mañas y Garcí: la superación de lo que ya he denominado más de una vez el "*complejo de Peter Pan*", el itinerario y el aprendizaje como figuras narrativas dedicadas a glosar el definitivo acceso a la edad adulta de la sociedad española. Síntomas no faltan. Y ése es el recorrido que se pretende seguir aquí: o de cómo un país que se negó a crecer tras la desaparición traumática del padre-caudillo, que prefirió el refugio en los paraísos infantiles al enfrentamiento con la nueva realidad, ha creído llegado el momento de abandonar el País de Nunca Jamás. Decisión, por otra parte, que no por azar coincide en el tiempo con el reverdecer de un cierto triunfalismo institucional que ha llevado, por ejemplo, a la aparición de numerosos productos mercadotécnicos y celebraciones relacionados con la transición y la llamada "*consolidación de la democracia*", en el fondo una manera como cualquier otra de legitimar ese proceso y a la vez de transmitir un mensaje muy claro a la población: *consumatum est*.

La representación cinematográfica de ese estado de ánimo generalizado asume, en consecuencia, diversas formulaciones. Mañas y Garcí supondrían su aspecto más argumental, por llamarlo de algún modo, aunque también el relevo generacional en su expresión más extrema: no hay duda de que *El Bola* se quiere presentar como un retorno al cine comprometido, combati-

vo, respetuoso con la realidad social que le circunda, mientras que *You're the One* prefiere seguir la senda del cine industrial bien confeccionado, bien acabado, que tendría su culminación en los sofisticadísimos productos de algunos jóvenes realizadores surgidos en los noventa. Primera conclusión, pues: Garci no está tan lejos de Álex de la Iglesia como podría parecer. Y segunda conclusión: el hecho de que las otras dos producciones nominadas al Goya a la mejor película, *La comunidad* y *Leo*, del propio De la Iglesia y de José Luis Borau, respectivamente, pertenezcan a dos representantes de otras tantas generaciones del cine español y, a la vez, no dejen de referirse, cada una a su manera, al problema planteado, quiere decir que, más allá de corrientes y modos de hacer, esa cuestión no sólo ha constituido, como decíamos, el eje alrededor del cual giró el cine español de 2000, sino también lo que se pretendió su resolución desde distintos puntos de vista, resueltas en este caso desde la perspectiva del rito de paso a la edad adulta (De la Iglesia) y desde la resignación y la aceptación (Borau). Volveremos a ello más adelante.

Por el momento, sin embargo, no estaría de más detallar algunas de las películas de ese año claramente dedicadas al tema de la maduración y al abandono de las ilusiones juveniles, lo cual constituiría otra forma de leer el discurso en cuestión como un reflejo del llamado *desencanto*, ampliable esta vez desde la euforia inmediatamente posfranquista a las miserias de la era Aznar. En *Sé quién eres*, la *opera prima* de Patricia Ferreira, la localización inicial de la película en una institución psiquiátrica situada en un lugar perdido de Galicia proporciona un punto de partida interesante: la visión de la España actual como envuelta en una densa neblina que confunde pasado y presente, sueño y realidad, de la misma manera en que el perturbado protagonista cree vivir aún en los años setenta, cuando fue esbirro al servicio de la ultraderecha, en un desesperado intento por variar los espantosos acontecimientos que le han llevado a su situación actual. Al igual que ocurría con *El Bola*, se trata de una derivación que parece caracterizar de un modo bastante poderoso a los recién llegados: tanto la película de Mañas como la de Ferreira comparten un interés idéntico por temas sociales y políticos que se convierten en el centro de sus ficciones, se alejan de la generación inmediatamente anterior —los que debutaron en los noventa— en esa perseverante indagación en los subsuelos de la realidad española que a su vez pretende dar cuenta de su perenne inmadurez, de su secular abulia adolescente, pues si en *El Bola* las causas inmediatas de la violencia que domina las relaciones humanas pare-

cen residir en un pasado que los personajes se muestran incapaces de superar —estructuras familiares retrógradas, sustitución del diálogo por el enfrentamiento—, en *Sé quién eres* el pasado gravita sobre el presente como una losa, hasta el punto de que no sólo el protagonista, sino también la joven médico encargada de su curación, se ven literalmente catapultados hacia una época especialmente tumultuosa de la historia de España que acaba adueñándose del relato, certificando que sus ominosos tentáculos siguen dominando la vida tanto política como personal del país y sus habitantes en la actualidad. Y también aquí, en definitiva, la verbalización como terapia desempeña un papel trascendental, pues sólo cuando el protagonista es capaz de explicar su historia, y sobre todo cuando pronuncia las palabras del título ante la psiquiatra, el relato queda cerrado y el conflicto solucionado. Frente al cine parlanchín procedente de la comedia madrileña, aún tan en boga en manifestaciones más o menos remozadas —piénsese en *Ataque verbal*, de Miguel Albaladejo, por poner un solo ejemplo—, los debutantes parecen querer dar a la palabra su valor justo, otorgarle un rol clave en la resolución de las cuestiones planteadas: para acceder a la edad adulta, hay que saber lo que se quiere decir, lo cual no quiere decir que algunos nuevos realizadores continúen transitando viejos senderos, como se demuestra en *Kilómetro cero*, de Juan Luis Iborra y Yolanda García Serrano.

Tomemos una película como *Las razones de mis amigos*, de Gerardo Herrero, considerada un certero retrato de la generación que sentó las bases de su vida laboral y sentimental durante los años noventa. Ahí los personajes hablan sin parar, mienten, divagan y al final se han dicho tantas cosas entre sí que ya no son capaces de encontrar las palabras adecuadas para una comunicación fluida. El tema, de nuevo, es la dificultad de crecer, de establecer relaciones emocionales basadas en el buen juicio y el respeto por los demás, dejar atrás de una vez por todas las reticencias respecto a la responsabilidad y el compromiso y, en fin, aceptar la realidad tal como se despliega a nuestro alrededor. De nuevo, pues, la dialéctica entre el pasado y el presente desempeña un papel activo en la ficción, de manera que los años transcurridos desde el principio hasta el final de la proyección evidencian a la vez un cambio y una inevitable decadencia. Los personajes crecen adquiriendo las más sibilinas maneras del mundo adulto: el engaño, la doblez, la hipocresía. Pero, a la vez, su patetismo surge también precisamente de ese mismo hecho: niños con vocación de eternos adolescentes obligados a madurar por un entorno

despótico y hostil, que no permite otra salida que la mera lucha por la supervivencia. De la transición de UCD a la España del PP, de *Sé quién eres* a *Las razones de mis amigos*, la evolución del país y sus habitantes se presenta no como un proceso racional y coherente, una evolución lógica que haya atravesado sus correspondientes fases y etapas hacia la consecución de la consiguiente plenitud, sino más bien como una huida hacia adelante que pretende abordar el futuro sin haber cicatrizado las heridas del pasado. Del mismo modo en que la España democrática parece construida sobre los despojos de una dictadura aún no superada, las relaciones humanas en el último tramo de ese proceso evolutivo ocultan su bisoñez tras una refinada capa de desenvuelta civilidad.

Mirar al pasado, pues, es también una forma no sólo de relacionarlo con el presente, sino también de certificar que la conversión de Peter Pan en un ser adulto no es tan fácil como parece. Incluso hubo ciertas películas de 2000 que prescindieron por completo de la referencia temporal a la actualidad para introducirse de lleno en los entresijos del tiempo pretérito. En *Besos para todos*, Jaime Chávarri retrotrae al espectador a los años sesenta no para establecer conexiones con su momento presente, sino para recrear la época en cuestión desde una perspectiva homologable a la vez con los planteamientos políticos de *Sé quién eres* y la visión de vida de *You're the One*, con lo cual se establecen curiosas relaciones entre las distintas estrategias representadas por esas películas. La España de *Besos para todos* está llena de curas conciliares pero comprensivos y policías brutales y desconsiderados, gobernadores civiles corruptos e hijos de papá cariñosos y sensibles, todos ellos contemplados como piezas de museo que ya no tienen cabida en el momento actual pero que, a la vez, constituyen un paisaje político y social capaz de marcar a toda una generación. Del mismo modo, su aprendizaje sentimental, mucho menos idealizado que el de Garci, pasa por el contacto carnal con unas cuantas prostitutas de buen corazón y la relación platónica con una muchacha de buena familia, pero termina planteándose igualmente como un itinerario moral que les conduce a la aceptación de sí mismos como seres adultos y de su propio futuro: como en *El Bola* —y se plantea así otra posible conexión entre todas estas películas—, el desenlace simbólico de la ficción tiene como protagonista a un tren, aquel que apartará definitivamente al protagonista de su universo adolescente, pero que también clausura el relato de un modo tan convencional que termina cerrándolo sobre sí mismo, convirtién-

dolo en un ejercicio *retro* que no hace otra cosa que congelar a los personajes en el tiempo y, por lo tanto, limitar su supuesto acceso a la madurez en los confines de determinadas convenciones narrativas.

Porque, en efecto, la evitación del conflicto, la negación de cualquier tipo de relación dialéctica entre el pasado y el presente, entre la niñez y la edad adulta, o incluso la presentación de ese rito de paso como algo lógico, que puede realizarse a la perfección sin ningún tipo de traumas, traza una frontera infranqueable entre películas como *Sé quién eres* y *Las razones de mis amigos* y otras como *Besos para todos* o *El portero*, de Gonzalo Suárez, que trasciende su propio discurso en este sentido a partir de su reproducción exacta en la propia estructura formal de la película. De nuevo se sitúa al espectador en una época pretérita, en este caso la posguerra española y los años cuarenta, y se introduce al personaje de un niño que dará sentido a la ficción: a través de la figura mítica de ese portero, retirado a la fuerza después de la guerra, y de su aparición en un pueblecito asturiano, con el consiguiente revuelo armado entre las fuerzas vivas de la región, Suárez da forma a un relato que, aun situando en primer plano su carácter fabulístico y su vocación absolutamente irrealista, no deja lugar a dudas en lo que se refiere al atrincheramiento del discurso en una actitud inevitablemente nostálgica hacia el universo mostrado. No es la primera vez que la opción de Suárez, siempre a vueltas con los mecanismos de la ficción y la construcción de mundos artificiales, abandona su habitual sesgo metalingüístico para creerse literalmente lo que está contando, pero quizá nunca antes lo había hecho con tanto ahínco y con instrumentos tan sólidos. La recreación del pueblecito es tan desalentadoramente *naïf* que acaba presentándose como una especie de Brigadoon invertido, como en realidad lo es el País de Nunca Jamás imaginado por James M. Barrie: el tiempo parece congelado y, lo que es más importante, los maquis y la guardia civil mantienen la misma relación que la banda de Peter Pan y los piratas del capitán Garfio, una aparente guerra sin cuartel que en realidad es un juego de niños. En fin, el tono narrativo, el rechazo de toda huella naturalista en favor de una perspectiva ingenua y distanciada consiguen que la liberación final, la huida del niño y su ídolo supuestamente en busca de una madurez que nunca conseguirían en el vilorio en cuestión, no sea tanto una iniciación al mundo adulto como la preservación de un universo mítico cuya prolongación debe buscarse en el exterior de los parámetros oficiales. Para Suárez, los ecos de una infancia nunca aban-

donada son infinitos y se construyen en *abyme*: la infancia de un país sumido en la inacción, la infancia de unos personajes que buscan otro tipo de infancia, la infancia de sus propios procedimientos narrativos.

Son éstas películas que utilizan la excusa de la maduración para desplegar una ideología inequívocamente conformista: no es posible —o muy difícil— dejar de ser niños en un país que todavía no ha superado ciertos traumas, por lo cual lo mejor es no sólo recluirse, sino aceptar plenamente ese territorio de la infancia del que no se puede salir. Trátese de su plasmación literal o de su exposición a modo de circunloquio nostálgico, esta máxima preside la totalidad de las películas examinadas hasta ahora. En *El Bola*, la declaración final del muchacho protagonista es más una proclama en defensa de la infancia maltratada que otra cosa, de manera que es más importante la preservación de esa infancia que su superación. En *You're the One*, el supuesto aprendizaje sentimental del niño promete también un falso crecimiento, sobre todo desde el momento en que, como el propio Garci, el personaje parece condenado a la conservación del recuerdo, de la memoria cinéfila, de un cine que, como sus propias vivencias infantiles, jamás regresará. En *Sé quién eres*, los fantasmas de la transición pesan de tal modo en el presente que toda curación resulta ilusoria. En *Las razones de mis amigos*, la diáspora final no es otra cosa que la constatación de un fracaso que afecta a una doble trampa, a saber, el refugio en el mundo laboral como consuelo de una inmadurez emotiva congénita. En *Besos para todos*, la huida es también una manera de dejar atrás no la adolescencia y sus titubeos, sino más bien sus manifestaciones más externas, de manera que la iniciación al mundo falsamente adulto de la España franquista queda simbolizada por un simple cambio de tren. Y en *El portero*, la propia resolución de la película recurre a motivos claramente extraídos del universo narrativo infantil, casi podría decirse a veces que del teatro de marionetas, para llegar a una conclusión que también insiste en la huida como terapia final. Todos los personajes de estas películas, pues, terminan escapando de sí mismos o recludos en su caparazón, con lo cual queda en entredicho la superación del complejo. ¿No es éste el mismo caso que películas del tardofranquismo o la transición como *La prima Angélica* (1974) o *El desencanto* (1977), *Arrebato* (1979) o *Los restos del naufragio* (1978)? ¿Quiere eso decir que las cosas no han cambiado tanto desde entonces?

Hay, como mínimo, una diferencia fundamental. Mientras en las películas de Saura y Chávarri —aquel Chávarri—, Zulueta y Franco —el otro

Franco-, la imposibilidad de abandonar la infancia se exponía en tono de elegía trágica, ahora ese doble movimiento entre el simulacro de maduración y la realidad del peterpanismo eterno se concibe desde una perspectiva complaciente, resignada. Los héroes de aquellas películas luchaban tenaz y patéticamente por su liberación. Los de éstas acceden a una especie de remedo de esta última a través de una doble moral, la del rechazo explícito pero superficial y la aceptación implícita pero real. Otra película estrenada en 2000, sin embargo, intenta retornar a aquel espíritu y relatarlo en toda su complejidad. En *El mar*, de Agustí Villaronga, se superponen dos tiempos narrativos: los inicios de la guerra civil, durante los que un niño queda marcado para siempre por ciertos acontecimientos horribles, y los años cuarenta, cuando el muchacho es ya un joven internado en un lúgubre sanatorio para tuberculosos y se enfrenta de nuevo a los recuerdos de su infancia. En este caso, el hiato que se produce entre el prólogo de 1936 y el resto de la película da idea de una continuidad en el tiempo que a su vez anula el período obviado y destaca su importancia en relación con los dos puentes tendidos en cada uno de sus extremos. El tiempo ha pasado, pero todo sigue igual. Como al principio de *Sé quién eres*, el ambiente del sanatorio, mucho más trabajado en el caso de *El mar*, implica una insalvable confusión entre realidad y pesadilla —una suspensión temporal— que dan la impresión de un agujero negro sin relación alguna con el presente, incrustado en una infancia que se ha convertido en obsesión. La diferencia con el resto de las películas del año es que aquí sí se profundiza hasta el fondo de la tragedia que todo eso supone, se recurre a la muerte como única solución para la imposibilidad de crecer, de madurar. Por si fuera poco, los temas de la violencia y la locura, la sexualidad conflictiva y el ritual neurótico como sustitutivos de la vivencia directa, añaden a la ficción una densidad más bien ausente de las películas de Mañas, Garcí, Chávarri, Ferreira o Suárez. La conclusión, sin embargo, es prácticamente la misma, pues es el propio relato, su tono y sus texturas, los que se ofrecen como superación del trauma: si en las películas vistas hasta ahora la huida hacia adelante se muestra como un hecho consumado, se conjura a través de su representación física en la pantalla, en *El mar* se sublima a través del arte, de modo que la película misma se erigiría en fetiche de una curación en el fondo ficticia. *Ars longa, vita brevis*.

No otra cosa, por cierto, propusieron sorprendentemente algunos de los novísimos de los noventa en el último año de la década, como si preten-

dieran demostrar que habían crecido, que su fascinación por los cómics o el cine-basura, por el simple homenaje nostálgico o el chiste fácil, eran ya cosa del pasado; elaboraron ficciones que parecían ediciones comentadas de sí mismas, metarrelatos que no necesitaban recurrir a su tema para exponerse como reafirmación desgarrada de la necesidad de crecer, de convertirse en verdaderos cineastas. No es el caso de Mariano Barroso, que ya se había desmarcado de esta tendencia con sus primeras películas, andadura ratificada en *Kasbah*. Pero *La comunidad*, de Alex de la Iglesia, no sólo se presenta como la película más adulta y comprometida de su director hasta el momento, sino que lo hace a través de un discurso no por cristalino menos contundente: la podredumbre atávica que se oculta tras la aparente modernidad de la España actual. Por un lado, Carmen Maura y su teléfono móvil, sus ansias de superación personal, su apartamento-útero, tan lujoso como inquietante. Por otro, Emilio Gutiérrez Caba y sus sueños rotos, todo el atajo de pobres gentes que pueblan el resto de la casa y que son capaces de llegar al asesinato por un puñado de duros. Su descripción adquiere aires sugerentemente esperpénticos, en la mejor tradición de Berlanga y Fernán Gómez, algo que se traslució también parcialmente en otras películas del año como *Adiós con el corazón*, de José Luis García Sánchez, o *Sexo por compasión*, de Laura Mañá. Y De la Iglesia se permite incluso desplegar un sofisticado aparato simbólico que empieza en el título y termina, a modo de bucle, en la propia estructura de la finca protagonista: el fastuoso *glamour* del piso en el que se mueve Maura cohabita espantosamente con la suciedad y las ratas de la vivienda en la que se encuentra al cadáver, con lo que la "comunidad" debería identificarse inmediatamente con la mismísima España. Pero precisamente en ese punto se encuentra la encrucijada fatal de la película, pues De la Iglesia se muestra tan fascinado por su propio hallazgo, por ese contraste horrible, que se recrea en él como un niño con sus juguetes nuevos, convierte la descripción del hábitculo tenebroso casi en una pequeña película de inspiración *gore* dentro del resto de la película, culmina el enfrentamiento planteado con una espectacular persecución por las alturas madrileñas que hace explícito lo antes sugerido. Como condenado por su inevitable destino de Peter Pan, el realizador vuelve a sus orígenes en insólita pirueta. Y al final, como ese otro niño eterno de su película que se cree Darth Vader, se zambulle sin pestañear en las esencias más rancias de la tradición patria pero a la vez no puede evitar quedarse con la chica. Al fin y al cabo, parecen decir ambos, esto es el cine.

Igualmente en *Obra maestra*, de David Trueba, el paso de una adolescencia que parece eterna a una madurez llena de interrogantes se produce a través del rito mágico del cine. Sin embargo, aquí ya no sólo se trata del cine como obsesión, como herencia irrenunciable, sino también como redundancia y pleonasma, eso que se llama “el cine dentro del cine”. El hecho de que ese cine interno a la propia película sea, como los integrantes de la “comunidad”, cochambroso y pobretón, apenas una cámara de super 8 y un par de *fre-akies* a modo de actor y director, es el meollo de la cuestión: estamos de nuevo en el territorio de las dos Españas esbozadas por De la Iglesia, ahora dibujado en el enfrentamiento entre la actriz anfetamínica y fascinante que incorpora Ariadna Gil y los dos chalados que la secuestran para confinarla en un caserón sombrío –propiedad de la familia de uno de ellos, no precisamente un dechado de progresismo: otro reflejo de la mugre que transpira nuestra reluciente democracia–, pero a la vez nos encontramos con la negación de la realidad propia de la infancia, el rechazo a enfrentarse con la vida tal como es y la perseverancia en la ensoñación, la quimera, el inconsciente y el deseo. Cuando, en la escena final, esos sueños se esfuman literalmente junto con la frágil sábana en la que se proyecta la película inacabada, Trueba no puede dejar de derramar unas cuantas lágrimas por la inocencia perdida. Si en *La comunidad* la contradicción de la película, esa obsesión por superar la infancia creativa que choca continuamente con la tentación de la travesura visual, se plasmaba de manera flagrante en la propia construcción de la historia y en su concepción visual, en el caso de *Obra maestra* el asunto es un poco más complejo. Trueba no es De la Iglesia –ni el Daniel Calparsoro de *Asfalto*, ni mucho menos el tándem Guillén Cuervo-Karra Elejalde de *Año mariano*–, sus referentes no pasan por la serie B y el cine de género, sino más bien por Truffaut y la Nouvelle Vague, como ya demostraba *La buena vida*, su primera película. Y eso hace que el juego entre realidad y apariencias, entre verdad y cine, termine en tablas. La inocencia vuela como una sábana al viento, es cierto, pero perdura al sancionarse a sí misma a través del perdón simbólico otorgado por el personaje de Ariadna Gil, que devuelve la película a sus propietarios: es ella quien se ha convertido en Peter Pan, no ellos quienes han crecido. O, dicho de otro modo, el fantasma de Peter Pan permanece tras la madurez presuntamente alcanzada por toda una sociedad en su conjunto. ¿Es necesario añadir que esas falsas apariencias son las que se subliman en productos como *¡Sabotage!*, de los hermanos Ibarretxe, el juguete más caro y

más inútil del cine español de 2000, o, sin ir tan lejos, *El arte de morir*, *El corazón del guerrero* e incluso *Tierra de cañones*, empeñadas todas ellas en volver la cabeza hacia la immaculada ingenuidad del Hollywood de la infancia, nuestra infancia, la infancia de todos?

El círculo se cierra, aunque sea provisionalmente. Los años cuarenta revisitados en *You're the one* son más los años cuarenta de Hollywood que los de la posguerra española, pues los modos de representación miran más hacia allá que hacia aquí. Y eso es un doble motivo para explicar por qué Peter Pan no podrá crecer nunca en este país. Entre la obsesión por un tiempo pretérito nunca superado pero tampoco abordado como problema, sino como nostalgia autoconmiserativa, y el clavo ardiente del cine-bien-hecho, del producto-bien-acabado, de las películas que se niegan a habitar otro territorio que no sea el país imaginario que hace limitar el cine europeo de *qualité* con la fantasía hollywoodiense, ¿dónde queda el presente, la realidad, la memoria? No, por supuesto, en ese trayecto temporal que propuso el cine español de 2000, de los cuarenta de Garci al umbral del siglo XXI de De la Iglesia o Trueba, pasando por los sesenta de Chávarri, los setenta de Ferreira o los noventa de Herrero. Ese no es un cine de la memoria sino de su simulacro, de la que nos han querido hacer pasar por tal o la que se ha ido construyendo tras años y años de representaciones erigidas sobre otras representaciones, cada vez más turbias y opacas, como certifican aún con mayor ahínco las sempiternas adaptaciones literarias, o asimiladas, al estilo de *Plenilunio*, de Imanol Uribe, o *Morir (o no)*, de Ventura Pons. ¿Cómo unir, entonces, memoria y presente? ¿Cómo lograr que Peter Pan acceda a la edad adulta sin perder la memoria de su traumático pasado y sin necesidad de refugiarse en experimentos en el fondo tan controlados como *La reina Isabel en persona*, de Rafael Gordon? O, formulado de una manera aún más perturbadora, ¿qué modo existe hoy de aceptar la imposibilidad de todo eso sin perder el norte y la razón?

En cuanto a las dos primeras cuestiones, *La espalda del mundo*, el documental dirigido por Javier Corcuera y producido por Elías Querejeta, vino a proporcionar algunas respuestas. Primero, por su propia condición de documental, es decir, de intento de aprehensión del presente en bruto, en directo, sin filtros de ningún tipo –aunque eso, desde otro punto de vista, podría ser objeto de una discusión más compleja que no vamos a abordar aquí: ¿está tan lejos la reluciente estética de *La espalda del mundo* de la pura

negación del documental a través de la utilización de sus propios mecanismos que supone *Calle 54*, de Fernando Trueba?-. Y segundo, porque el primero de sus episodios aborda el universo de una infancia más allá de los lindes españoles, una infancia a la vez abstracta y monstruosamente concreta, una infancia que mezcla la niñez y la edad adulta desde una perspectiva casi perversa: un chico de corta edad que trabaja como picapedrero en algún lugar de Sudamérica. En ese caso confluyen, pues, los más ingenuos sueños de los primeros años y la más dura realidad de la adultez, el juego como liberación y el trabajo como explotación, la fantasía y el horror, el estallido de la vida y la amenaza constante de la muerte. Indirectamente, ese primer episodio de *La espalda del tiempo* –viniendo además de quien viene: el hombre que produjo *La prima Angélica* o *El desencanto*, sin ir más lejos– proporciona la clave del conflicto, ilustra la colisión inevitable entre los deseos de crecer y la imposibilidad de hacerlo, una tensión reducida aquí al absurdo desde el momento en que en apariencia se trata precisamente de todo lo contrario, de una visión horrificca: alguien que se ve obligado a crecer sin desearlo, de modo que ese rito de paso no se convierte tampoco en una transición sin traumas, sino más bien en la creación de un monstruo bicéfalo, un adulto con cuerpo de niño, una especie de duende diabólico que no es otra cosa que el reflejo no sólo de su época, sino también de los temas preponderantes en la cinematografía que lo ha engendrado: metáfora espantosa del neocapitalismo salvaje, sí, pero también imagen inconsciente y quizá invertida, deformación alucinada de esa obsesión por crecer y madurar propia de la cultura española de la transición hasta hoy, lo cual la distinguiría de otras ficciones de 2000 de inspiración igualmente realista pero resultados más convencionales, de *Báilame el agua* a *Cascabel*, pasando por cosas tan disímiles como *El otro barrio*, *Fugitivas*, *Pídele cuentas al rey*, *Krampack*, *Vengo* o incluso *Yoyes*.

Precisamente en septiembre de 1975, muy poco antes de la muerte de Franco, una película titulada *Furtivos* ganaba la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián de aquel año. Su director, José Luis Borau, antes responsable de unas cuantas piezas de género, inició a partir de entonces una errática carrera que le llevó incluso a Estados Unidos para dirigir *Río abajo* y, más allá aún, a la realización de una película tan suicida como *Niño Nadie*, un verdadero manifiesto de absoluta rebeldía frente al adocenamiento general del cine español de los noventa. Todas esas películas insisten en la presentación de personajes infantilizados, anclados en el pasado ya sea por sus condicio-

namientos sociales o por voluntad propia, rarificados en un tozudo enfrentamiento con el mundo que les rodea, del que siempre acaban refugiándose en el aislamiento o en la muerte. En este sentido, la simbología de *Furtivos* resulta evidente, transforma un bosque en la representación de un país perdido en el tiempo, sólo capaz de concebir personajes como el niño-hombre que interpreta Ovidi Montllor. Del mismo modo, en *La Sabina* el tema es el regreso al útero materno entendido como el oscuro abismo de la muerte. En la propia *Río abajo*, la sexualidad enfermiza y la obsesión amorosa son el reflejo de una inmadurez contumaz. En *Tata mía*, los personajes se refugian en sus juegos de infancia para rehuir una realidad agobiante. Y el propio título de *Niño Nadie* alude sibilamente a esa infancia desvalida, tan desfigurada en su identidad real que ya sólo puede apelar a su propia inexistencia, o lo que es peor, a su vocación por la nada, por el vacío. *Leo*, la película que Borau estrenó en 2000, trata precisamente de esa nada y de ese vacío desde su propio decorado, un polígono industrial erigido en metáfora perfecta de la desolación neocapitalista. Pero es que además los personajes que habitan ese espacio viven ese agujero negro como la representación de una ausencia, la ausencia de una vida que sólo puede remitirse al pasado, verdadera cárcel en la que han quedado enclaustrados o a la que quieren enviar a sus semejantes. Peter Pan-Leo no es sólo alguien que no quiere crecer, alguien condenado a vivir en su propio pasado, alguien que aún no ha despertado de sus sueños infantiles, sino una figura problemática parecida al niño de *La espalda del mundo*, sobre todo en lo que se refiere a su inquietante ambigüedad: a la vez hombre y mujer, niño y adulto, *femme fatale* y amante solícita, marginado y esbirro del sistema, su lógica es la indefinición infantil, y su apego a un pasado tormentoso, pero que en el fondo considera una especie de paraíso perdido, sólo puede considerarse como la representación ya no de una imposibilidad, sino de una cruel paradoja. De *Sé quién eres* a *Obra maestra*, de *La comunidad* a *Besos para todos*, de *El portero* a *El mar*, los personajes del más reciente cine español son hijos de la transición en el sentido de que aún no han logrado abandonar la infancia, pero demuestran su condición estrictamente contemporánea cuando se comprueba que eso se debe a que en realidad no lo desean. En las películas recién mencionadas, esa tensión se ejemplifica a su vez en relatos que quieren dar una impresión de unidad al fin y a la postre ilusoria, una soltura genérica en la que finalmente se adivinan las grietas, como sucede con la propia finca de *La comunidad*, como sucede en

la mayor parte del cine actual más interesante. En *Leo*, esas grietas, tanto de los personajes como de la narración, se asumen como algo natural, inevitable, no se intenta luchar contra ellas sino aceptarlas, asumir lo que se podría denominar como el sino trágico de la nueva ficción, que en el cine español ha podido adaptarse a sus temas preponderantes. ¿Está la narración, también en el cine español, y como nuestros innumerables peterpanes, intentando crecer y desarrollarse, alcanzar un estatus que suponga la aceptación de sí misma, superar el patético dilema que supondría el enfrentamiento entre dos modelos como *Gitano* o *Ja me maaaten*, la producción de prestigio contra el producto carpetovetónico, ambas supuestamente sobre la misma *realidad*? En ese caso, *Leo*, que no intenta contar ningún proceso de maduración, acaba ilustrando el único aprendizaje posible: el del dolor, el de la muerte, destino de cualquier Peter Pan que no crea ingenuamente en su curación a través de un simple retorno al pasado con el fin de exorcizarlo.

