



Juan Miguel Company Ramón

El pijama bajo el abrigo. Un cine en el crepúsculo

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Juan Miguel Company Ramón

El pijama bajo el abrigo. Un cine en el crepúsculo

Para Daniel y Marcos, que hicieron este texto posible.

Entre los elogios y adhesiones que la serie televisiva de Victoria Prego sobre la transición política ha suscitado yo quisiera evocar aquí, al comienzo de mi ponencia, los correspondientes a dos jovencísimos espectadores (de 11 y 14 años, respectivamente), hijos de un matrimonio amigo, para los cuales dicha serie se convirtió, durante las semanas que duró su emisión, en permanente fuente de regocijo. Tal vez los irrepetibles semblantes de los últimos ministros de Franco tenían, para ellos, más pregnancia visual que los Power Rangers o ciertas teratologías animadas al uso nipón. Lo cierto es que el relato de acontecimientos socio-políticos en la serie cumplía aquí, sobradamente, el protocolo del cuento para la hora de acostarse. Dice Paul Auster en *La invención de la soledad* que si a un niño no se le permite entrar en el mundo de lo imaginario -el mundo de los cuentos- nunca llegará a asumir la realidad. Pues bien, fue una imagen de la más cotidiana y abusiva realidad la que más desató la capacidad fabuladora de los hijos de mis amigos: la correspondiente a un vecino de la calle Maldonado de Madrid a quien la explosión que segara la vida de Luis Carrero Blanco el 20 de diciembre de 1973 despertó de su apacible sueño, obligándole a presentarse ante las cámaras televisivas que lo encañonaban, a bote pronto, como testigo del hecho, con un abrigo apresuradamente echado sobre los hombros que dejaba entrever las rayas de un carpetovetónico pijama.

Se pone aquí de relieve una cuestión de diferentes texturas perceptivas: la reciedumbre del abrigo en contraste con la suavidad del pijama, lo doméstico/privado versus el público acontecer. En definitiva, la vida cotidiana despertada de sus abúlicos sueños por el aldabonazo de la Historia. No sabemos de qué onírico avatar fue despertado el vecino de la calle Maldonado, pero sí tenemos cierta información sobre los sueños del cine español en la hora actual, sobre su letargo y su necesidad de ser despertado, parafraseando a Pedro Salinas, por un viento fuerte -tal el de la Historia- que lo lleve a su sitio: del contacto, más o menos explosivo, con la realidad se puede extraer ese plus de ficción que los hijos de mis amigos proyectaron sobre el atribulado y anónimo ciudadano madrileño de 1973.

¿Cuál es la realidad del cine español al finalizar 1995? Si nos atenemos al dato estadístico, podemos decir que, sin duda, ha experimentado una sensible mejoría: se ha alcanzado el 10% de la cuota global de mercado de recaudación (que el año anterior no superó el 7,11%) y en tan sólo su primer mes de exhibición un film español (*Historias del Kronen*, de

Montxo Armendáriz) recaudó 138 millones de pesetas y 255.000 espectadores. Todo parece ir bien en el mejor de los mundos posibles, como dijera aquel consejero áulico de Leipzig con tan bello estilo hace ya tres siglos.

Pero si vamos más allá de los datos económicos empíricos para establecer una valoración crítica de los mismos, el panorama varía sustancialmente. Dicha valoración se iniciaría constatando una premisa previa: la lógica del mercado no siempre coincide con la productividad artístico-discursiva del film. La Administración, empero, va a seguir favoreciendo la actual situación al haber eliminado las subvenciones anticipadas a proyectos cinematográficos -lo que, como es sabido, había dado lugar a muchos abusos y corruptelas- sustituyéndolas por las ayudas proporcionales a los ingresos en taquilla. Elías Querejeta es, según esta máquina de cosas, el productor más favorecido por la Administración y muy previsiblemente su próxima película intentará reproducir el éxito de Historias del Kronen, y así seguir beneficiándose del actual régimen de ayudas. El presidente de la Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales Españoles puede decir, con pleno conocimiento de causa, que «hemos recuperado el papel del productor como empresario».

Tanto Historias del Kronen como Días contados de Imanol Uribe -el gran éxito de la anterior temporada cinematográfica- tratan fenómenos muy enraizados en la actual sociedad española: la desorientada juventud, próxima a los veinte años, sin futuro laboral y limitados horizontes existenciales que derrocha su tiempo en bares y discotecas y las aventuras amoroso-sanguinarias de un etarra. Pero el discurso de ambos films no va más allá de una epidérmica reflexión moralista sobre adolescentes gamberros o la inconsecuente glosa romántica del idilio entre un terrorista y una yonki unidos por su común condición de marginados del sistema. La escasa riqueza dialéctica de ambos films -e, incluso, su carácter implícitamente reaccionario en el caso de Historias del Kronen- va abocada a la simple, efectista excitación visual de un público ya maleado por los reality shows televisivos y el sensacionalismo mass-mediático en sus diversos avatares.

Digámoslo con claridad: el cine español actual tiene serias dificultades para hablar del presente. El diagnóstico que hoy podríamos hacer sobre esta notoria divergencia de caminos entre cine e Historia debe retomar, forzosamente, el que en su momento esbozaron Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce. Tras constatar que los hechos configuradores del período de la Transición Democrática (1977-1982) disfrutaron de una ventajosa comparecencia fílmica durante el mismo -abordando igualmente aspectos del postfranquismo (1974-1976)- los autores subrayan, muy pertinentemente, la ignorancia que el período de asentamiento democrático (1983-1986) va a mantener sobre su presente histórico:

«Salvo las consabidas excepciones, los autores que se arriesgan a reflexionar fílmicamente sobre su propio presente mantienen posiciones políticas situadas en los confines del espectro: bien la derecha más descarnada, bien la izquierda reformista o, más excepcionalmente, radical. Llamativo es constatar que las diferentes familias centristas o socialdemócratas existentes en el país, se presenten bajo la sigla o etiqueta que lo hagan, no tuvieron nada que decir sobre el asunto».

Durante todo el mandato socialista -y más en estos últimos años, debido a la política de alianzas con el centro-derecha- la sociedad española ha vivido en un permanente estado de amnesia sobre el pasado reciente. El desusado éxito de la mencionada serie de Victoria Prego ha actuado como una especie de catártico retorno de lo reprimido. No conviene olvidar al respecto que, rodada hace algunos años, la serie ha estado cautelarmente «congelada» por la Administración y sólo se ha emitido en tiempos oficiosamente preelectorales. Más allá de su desafortunada filiación monárquica y del nulo reflejo en sus imágenes de las organizaciones ubicadas a la izquierda del P.C.E., la serie de Victoria Prego da cuenta de una ausencia: la correspondiente a cualquier reflexión cinematográfica sobre nuestra contemporaneidad. Hoy mismo serían impensables títulos tan radicales de la Transición Democrática como *Con uñas y dientes* (Paulino Viota, 1977) o *Con mucho cariño* (Gerardo García, 1977). La industria que, en su momento, tantos obstáculos puso a su exhibición hoy, simplemente, impediría la posibilidad misma de que se filmaran.

De tal radicalidad tan sólo quedan restos, jirones, ciertos iconos. Entre las muchas cualidades de la opera prima de Agustín Díaz Yanes, no es la menor el haber resucitado la noción misma de conciencia de clase a través del carismático personaje de Julia que, en la estremecedora interpretación de Pilar Bardem, nos recuerda viejas luchas y reivindicaciones. Pero es que en Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto se habla, también, del paro, de la lucha por la subsistencia de los parias del nuevo orden mundial en la periferias urbanas de las grandes ciudades, de la humillación de la mujer en las entrevistas para obtener un empleo... Y todo ello en imágenes que se cargan de la intensidad de lo inédito, de lo poco escrutado por las cámaras cinematográficas. La pura y simple frecuentación de ciertos imaginarios socio-políticos integradores de nuestro nacional paisaje cotidiano se dota, inmediatamente, de los exóticos atributos de la rareza. Así acontece, por ejemplo, con un film de Mario Camus sintomáticamente titulado *Después del sueño* (1992) en el que el otrora cineasta oficial del PSOE en la etapa Miró -gracias, sobre todo, a los desmesurados parabienes obtenidos por el hartado mediocre celuloide *Los santos inocentes* (1984)- se permite un abrupto vómito, en clave parabólica -la misma que, curioso, utilizaran algunos cineastas de la Transición para hablar del franquismo- sobre el partido aupado al gobierno en 1982.

Si, en el cine del período franquista, la misma imposibilidad de hablar directamente de los condicionamientos política-sociedad engendraba un cierto tipo de estructuras sintomáticas elípticas que intentaban dar cuenta de ellos -y la complejidad de tales estructuras estaba en la base de la indudable riqueza textual de los films: véanse, si no, las perversiones genéricas del cine de los años cuarenta- todo parece indicar que la supuesta libertad creativa de la que ahora se goza haya desecado las raíces mismas de nuestro cine. Y es que, perdida la conexión con el sustrato que podría suministrarle savia nutricia, el cine español tiene -como ciertos organismos masculinos a los que se ha practicado una vasectomía- la capacidad (y libertad) de copular pero no de engendrar. Entre tanta esteril comedieta o pastiche de cine negro, nada nos habla de otra realidad que no sea la del horizonte demarcado por el modelo multinacional. Si con el advenimiento del sonoro y la pronta generalización del doblaje el cine empieza a hablar únicamente el lenguaje de la institución hollywoodiense, hoy nos encontramos con un fenómeno de similares características pero mayores repercusiones: todo tiene el mismo sabor de hamburguesa manufacturada en el fast-food de turno. Pero,

convengamos en ello, el plastificado condicionamiento del guisote no hace sino ocultar la podredumbre de sus materias primas: se imita un modelo ya suficientemente degradado.

Hace un par de meses, el acto inaugural de los eventos conmemorativos del centenario del cine español nos brindó la oportunidad de ver de nuevo, en copia restaurada (aunque no definitiva), *La verbena de la Paloma*. El singular film de Benito Perojo sigue brindándonos ocasión para reflexionar tanto sobre el modelo representacional elegido -zarzuela y sainete, géneros abiertamente menores según los tratadistas- y la productividad expresiva e ideológica que el realizador deduce del mismo. Estamos ante un film de clara reivindicación de los estamentos populares, muy en sintonía con los aires frente-populistas del momento, proponiendo una lectura de clase del sainete de Ricardo de la Vega: la confrontación entre capital y trabajo -burguesía y proletariado- y la exaltación de este último en grandes escenas corales se construye mediante un pertinente trazado de las tipologías de los personajes en litigio y una modélica puesta en escena donde los números musicales están perfectamente integrados en la acción.

Un trabajo de estas características -y expresado con tamaña pujanza- sólo lo vamos a encontrar (y en condiciones socio-políticas y de producción hartamente adversas) en los films realizados por Edgar Neville en los años cuarenta. Hoy sabemos (o deberíamos saber) que es precisamente el sainete costumbrista -vinculado o no a la zarzuela- uno de los elementos vertebradores del mejor cine que se ha hecho en España desde la República acá. Los vínculos de mestizaje que dicho género mantuvo, en su momento histórico, con la recepción del neorrealismo italiano dieron origen a esos títulos señeros de Marco Ferreri, Luis García Berlanga y Fernando Fernán Gómez cuya mención sería ociosa pues están en la mente de todos nosotros.

El camino que Pedro Almodóvar empezara a transitar, en 1979, con *Pepi, Luci, Bom* y otras chicas del montón no era otro que el de interrogar -desde una escritura deliberadamente híbrida y fragmentaria- un aspecto costumbrista liminar de la Transición Democrática como pudiera ser la autodenominada movida madrileña (conjunto heteróclito de actividades contraculturales adscribibles genéricamente al underground en las que el cineasta participó activamente), hibridando el casticismo con las huellas de una cierta posmodernidad de excéntrico cuño. Indudablemente, con *Pepi...* nos encontramos ante un pastiche en toda regla donde, en algunos de sus momentos estelares, se introducen evocaciones de *Psicosis*, de las telenovelas y del rock urbano madrileño, mezclado todo ello con tonadillas de una zarzuela tan emblemática como *La revoltosa*. La seriedad -en más de un sentido- del experimento lo emparentaba con la noción de pastiche a la manera de Fredric Jameson:

«El pastiche, como la parodia, es la imitación de un estilo peculiar o único, llevar una máscara estilística, hablar en un lenguaje muerto; pero es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo normal en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico. El pastiche es parodia neutra, parodia que ha perdido su sentido del humor...».

Quizá sea la trayectoria cinematográfica de Almodóvar la que mejor podría ilustrar esa doble pérdida -de memoria histórica y de raíces- que hoy aqueja al cine español. Con la excepción, tal vez, de *Qué he hecho yo para merecer esto* (1984) -una, por momentos, áspera y delicuescente panorámica sobre la alienación de un ama de casa en el enclave urbano del madrileño barrio de la Concepción- los films que el cineasta realiza a partir de 1987 juegan la carta de la hibridez genérica con el fin de obtener un marca de factura que pudiera suplir las huellas de un estilo. La deriva genérica melodrama/comedia de los últimos títulos de Almodóvar -sería mejor hablar de melodrama/chiste- no es más que un elocuente síntoma de la desorientación del cineasta al transitar por un género cuyas sutilezas le exceden.

Si Almodóvar intenta, al menos, conseguir la retórica de un estilo, otros cineastas tan sólo parecen preocuparse por la aplicación aséptica de una fórmula sin que ello suponga ningún grado de implicación y/o compromiso. Un repaso, por ejemplo, a los más significativos jalones de la trayectoria fílmica de José Luis García Sánchez debería, forzosamente, dar cuenta de una degradación discursiva: la que va de las ácidas comedias familiares del postfranquismo (*El love feroz*, 1973) a la parábola sobre el antiguo régimen hecha desde la Transición (*Las truchas*, 1977) y llega al juego, entre cómplice y crítico, con la española esperpéntica aplicada al PSOE de Pasodoble (1988) para concluir, provisionalmente, con *Suspiros de España* (y Portugal) (1994) que tan sólo se mantiene como un continuo guiño/codazo de compadreo con el espectador progre (y desencantado) sobre los más acendrados tópicos de la España rural y caciquil. La vinculación, observada por algunos críticos, de García Sánchez con ciertos emblemas berlanguianos (el carácter coral de sus films, por ejemplo) no remite tanto a los títulos más ejemplares del realizador valenciano como a los elaborados tras *La escopeta nacional* (1977), donde el subrayado gracioso y los tipos caricaturescos han evacuado la funcionalidad de la historia narrada y el cuidado diseño de los personajes y su relación con el entorno. Si hay una película que entronca con los presupuestos ideológicos y formales de un Ferreri o Berlanga de comienzos de los sesenta ésta es, sin duda, *Justino, un asesino de la tercera edad* (1994). En ella el mundillo familiar del protagonista está tratado con una furibunda carga crítica que iguala, en profundidad, a la de *El cochecito* llegando a rozar, en su elaboración feísta de la realidad, los umbrales mismos de lo siniestro.

Al carácter apelmazado y estadizo del actual cine español, debe sumársele, sin duda, en el ámbito de la recepción, una crítica cinematográfica de similar obsolescencia; una crítica que, al no definir ni explicitar la posición teórica desde donde se habla, nunca podrá decir nada consistente del objeto film, suscitador de nuestra mirada. Es evidente la deuda del que esto escribe con la semiótica textual, con ese tejido diferenciado de relaciones constitutivo de todo texto. Señalar esa deuda es, también, dar cuenta de una batalla: la que enfrentó, hace dos décadas (y sigue enfrentando en la actualidad) a los militantes de la crítica impresionista/gacetillera -basada en la interminable glosa valorativa del film- con los que postulábamos la descripción de operaciones como base de un análisis fílmico pertinente. Dicho impresionismo era, y es, vergonzante justificación pseudo-teórica de un crudo empirismo sociológico: aquél que siempre consideró el film según la metáfora stendhaliana del espejo paseado a lo largo del camino al que advienen epifánicamente, por simple reflejo mimético, los contenidos de un real socializado ubicable en su exterioridad. Ya sabemos los reduccionistas desmanes y desatinos a los que dio origen una actitud crítica

autodenominada progresista y de izquierdas -Garroni situaría dicha actitud en las filas de los revolucionarios anticuados- que, por no enfrentarse analíticamente a los textos fílmicos concretos, despachó sumariamente el grueso del cine español de los años cuarenta y cincuenta como adscribible, sin más, a la ideología franquista. Tales perezas teóricas, aunque puntualmente denunciadas con motivo de algunas efemérides -pienso, por ejemplo, en el simposium y la retrospectiva CIFESA, auspiciados ambos por Julio Pérez Perucha en la II Mostra de Cinema del Mediterrani celebrada en Valencia en 1981- siguen perviviendo entre nosotros por lo que no dejan de causar estupefacción algunas recientes manifestaciones que certifican como totalmente agotada la fiebre hermeneútica de los 70. Cabría proclamar, por contra, desde esta tribuna, una defensa no tan sólo de la fiebre sino de la peste, como ya manifestara Freud a Jung, a propósito del psicoanálisis, en su viaje a Estados Unidos de 1909. De tales palabras parece desprenderse que teóricos como David Bordwell han zanjado la cuestión interpretativa por la vía de un nuevo pragmatismo parangonable a ese «buen sentido» tan repudiado por Garroni en su momento.

Hoy más que nunca, es pertinente replantear el debate que hace (me temo) un cuarto de siglo escindió, en el ámbito de la crítica cinematográfica, a diferentes sectores de la izquierda en torno a las relaciones film-ideología. El apoltronamiento de la izquierda oficial en dogmáticas posturas de cierto comisariado cultural estalinista ha sido el culpable, como decíamos hace un momento, de sumarias descalificaciones en el ámbito del cine español. Sus temerarios juicios de valor pueden seguir anatemizando, por ejemplo, La verbena de la Paloma o perdonando la vida (todo lo más) al cine de Neville basándose en obsoletos criterios neoplotinianos sobre caligrafías formales puestas al servicio de facilones populismos costumbristas.

Describir las articulaciones del sentido es también, en última instancia, desentrañar el sentido ideológico del texto fílmico y no emitir un juicio de valor aplicado desde la ideología a un tejido significativo incólume al análisis. En la actual coyuntura, cuando la jauría derechista rebulle impaciente para acceder a los centros de poder y lanzar desde ellos el aullido que proclame, en el tránsito al nuevo siglo, el fin de la Historia y la salvaje dictadura de la economía de libre mercado, urge una reconsideración del cine como práctica significativa en tanto lugar de la contradicción histórica y participación en la historia social.

Inscribir una mirada en el tiempo ha sido tarea principal del cine que amamos. Si gran parte del cine español actual nos parece banal o prescindible es porque adolece de irrealidad, de escasa frecuentación de nuestro mundo más próximo e inmediato. Es un cine del crepúsculo porque en él, como en el poema de Goethe glosador de las últimas luces de la tarde, lo cercano se aleja. Busquemos, pues, un amanecer donde esa algodonosa lejanía se convierta en proximidad. Como la mañana del 20 de diciembre de 1973, evocada al principio de mi exposición, en la que un desorientado individuo se asomaba al balcón para que, muchos años después, unos jovencísimos (pero sagaces) críticos descubrieran en la doble textura de su pijama y su abrigo las rugosidades de la historia.

Nada más (ni nada menos), muchas gracias.

Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

Súmese como **voluntario** o **donante** , para promover el crecimiento y la difusión de la **Biblioteca Virtual Universal**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **enlace**.



editorial del cardo