

LA HUIDA DE LA REALIDAD EN EL CINE DE FICCIÓN ESPAÑOL ACTUAL

Áurea Ortiz Villeta
Universitat de València
aurea.ortiz@uv.es

ABSTRACT: Si repasamos las películas españolas de ficción realizadas en los últimos años es fácil detectar que las obras que hablan directamente de la realidad inmediata y del momento actual, son minoría. Las filmografías de Álex de la Iglesia, Amenábar y Almodóvar, las incursiones históricas de Vicente Aranda, comedias triviales como *Descongélate*, *Atraco a las tres y media* o *El juego de la verdad*, las miradas hacia tiempos pasados como *Torremolinos 73*, *Las voces de la noche*, *Eres mi héroe*, *El coche de pedales* o *El lápiz del carpintero*, o los ejercicios de género como *Muertos comunes*, *Lobo* o *Romasanta*, entre otros muchos ejemplos, rehuyen hablar sobre el presente o, si lo hacen, renuncian a mostrar aspectos de la sociedad española actual, a favor, muchas veces, de una intemporalidad inocua y de los clichés creados por la cultura audiovisual globalizada. Al margen de sus diferencias de calidad y discurso, y dando por sentado que toda obra habla de su tiempo, todas ellas forman un conjunto demasiado amplio para pasar desapercibido como síntoma de una identidad sometida a muchas contradicciones: el peso de un pasado largo tiempo elidido que es necesario contar, una tradición autóctona poco centrada en el realismo, la asimilación consciente e inconsciente de una cultura globalizada, etc, que la comunicación intenta analizar a través de los films.

LA HUIDA DE LA REALIDAD EN EL CINE DE FICCIÓN ESPAÑOL ACTUAL

A Jimmy, por el debate apasionado

A poco que nos fijemos en el cine español actual, descubrimos que está repleto de: a) comedias variadas y acríicas como *El otro lado de la cama* (Emilio Martínez

Lázaro, 2002), *Días de fútbol* (David Serrano, 2003), *Descongélate* (Dunia Ayaso y Félix Sabroso, 2003), *Atraco a las tres y media* (Raul Marchand, 2003), *Di que sí* (Juan Calvo, 2004), *El oro de Moscú* (Jesús Bonilla, 2003), *Isi & Disi* (José María de la Peña, 2004), *El asombroso mundo de Borjamari y Pocholo* (Enrique López Lavigne y Juan Cavestany, 2004) o las dos entregas de Torrente (Santiago Segura, 1998 y 2001), b) miradas hacia tiempos pasados, como *Torremolinos 73* (Pablo Berger, 2003), *Las voces de la noche* (Salvador García Ruiz, 2003), *Eres mi héroe* (Antonio Cuadri, 2003), *El coche de pedales* (Ramón Barea, 2003), *El lápiz del carpintero* (Antón Reixa, 2003) o *Tiovivo c. 1950* (José Luis Garci, 2004), y c) ejercicios de género, la mayoría de ellos ambientados en el pasado o fuera de nuestras fronteras, como *Darkness* (Jaime Balagueró, 2002), *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001), *Romasanta, la caza de la bestia* (Francisco Plaza, 2004), *Muertos comunes* (Norberto Ramos, 2004) o *El lobo* (Miguel Courtois, 2004). Parece que el cine español rehuye hablar directamente del presente o de la realidad, bien mirando hacia atrás, preferentemente al periodo que va de la guerra civil a la transición, bien a favor de una intemporalidad inocua, o bien construyendo las ficciones sobre los clichés de la cultura audiovisual y los referentes del propio cine, la televisión, el cómic, la publicidad o los video juegos. El éxito y la repercusión mediática de películas que nacen con cierta voluntad de plantear asuntos relevantes de nuestro entorno inmediato como *Te doy mis ojos* (Iciar Bollaín, 2003), *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002), *El bola* (Acheró Mañas, 2000) o *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004), y donde los paisajes y personajes se reconocen, más o menos, como integrantes de nuestro tiempo y nuestro espacio, no debe llevarnos a engaño. En realidad, son excepciones en el panorama de la producción española. Además, su opción por el realismo es matizable, como ha expuesto Ángel Quintana¹, acuñando el feliz término de “realismo tímido” para referirse a ellas. Y tanto en su concepción como en su estética, se aproximan notablemente al modelo del telefilm (como un buen número de las películas que aparecen citadas en este texto).

Obviamente, todas las películas hablan del presente, puesto que de él surgen; sólo que las citadas y muchas otras de las producidas en nuestro país no parecen tener la intención de hacerlo. Esto es fácil de percibir si comparamos con otras cinematografías europeas, como la francesa o la inglesa, contra las que el cine español siempre parece

¹ QUINTANA, Ángel, “Modelos realistas en un tiempo de emergencia de lo político” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 49, febrero 2005, Valencia, Instituto Valenciano de Cinematografía, pp. 11-31

perder². El realismo británico de Stephen Frears, Ken Loach o Mike Leigh, las películas de Laurent Cantet, Patrice Chéreau, Robert Guédiguian o Miguel Poirier, o incluso las comedias ligeras aptas para todos los públicos como *Quiero ser como Beckham* (*Bend it like Beckham*, 2002) de Gurinder Chadha, o *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000), mantienen en sus imágenes una impresión de veracidad, una sensación de estar sucediendo aquí y ahora, con personajes extraídos de la sociedad real, que, ni de lejos, parece conseguir el cine español. Y no porque no se intente. *Días de fútbol* nace sin duda de ese modelo de comedia social inglesa al estilo *Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997) o *Tocando el viento* (*Brassed off*, Mark Herman, 1996). Situaciones como el paro, la reinserción tras el paso por la cárcel, la búsqueda de un lugar en una sociedad hostil, se subliman a través de una actividad aparentemente frívola (el strip-tease, el fútbol, la música) que consigue dotar de dignidad a unos personajes maltratados por la vida y la sociedad. Y sin embargo, las diferencias son notables. *Días de fútbol* está construida sobre personajes que no derivan de los habitantes reales de un barrio marginal, sino de la comedia española de los años 60 y 70, por mucho que desfilen por calles de verdad. Una idea preconcebida de lo popular, el tipismo y la caricatura impregnan sus imágenes y la alejan de la realidad. Es una película divertida y consigue algunos buenos momentos, por ello nos sirve para pasar un buen rato (que no es poco), pero no para enfrentar al espectador con su propia realidad o permitirle el acceso a formas de vida presentes en nuestra sociedad, lo que sí sucede con las películas extranjeras citadas.

Esta quiebra entre la realidad que se pretende contar y la ficción que se construye sobre ella es patente incluso en obras que nacen con una clara voluntad de discurso acerca del presente. Los muy elaborados parados de *Los lunes al sol* se tornan inmediatamente artificiales y esquemáticos, no ya comparados con los de Loach, Leigh o Guédiguian, sino con los mucho más complacientes y amables de *Full Monty*. Es tan fuerte esa impresión de realidad que nos parece que todo el cine inglés y francés es así, aunque no sea en absoluto cierto. ¿Será que en España no hay una tradición a la que agarrarse para poner en imágenes creíbles un parado o un trabajador?

Lo cierto es que una gran parte del cine español siempre se ha mantenido bastante lejos de estas opciones realistas. Siguiendo lo establecido por Santos

² Y no sólo contra ellas. El cine argentino, mucho más “industrialmente raquítico” que el nuestro, y en plena y profundísima crisis del país, está ofreciendo obras de gran frescura, que revelan una aguda penetración en la realidad.

Zunzunegui³, nuestro cine reformula tradiciones propias de la cultura popular (sainete, zarzuela, esperpento, farsa, etc.) sometiéndolas a un proceso de estilización en diversos sentidos. “La veta más rica, original y creativa del cine español tiene que ver, justamente, con la manera en que determinados cineastas y películas heredan, asimilan, transforman y revitalizan toda una serie de formas estéticas propias en las que se ha venido expresando históricamente la comunidad española”⁴. En los momentos más felices la sabia utilización de este acervo cultural permite poner en pie obras como *El pisito* (Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry, 1958), *Plácido* (Luis G. Berlanga, 1961) o *La vida por delante* (Fernando Fernán Gómez, 1958), y, en general, todo el cine crítico con la realidad social que se desarrolla, fundamentalmente, entre mediados de los 50 y mediados de los 60 del siglo pasado. Un cine que nace de una voluntad realista que utiliza el esperpento o el sainete y cuyo resultado es una interpelación directa a la realidad y al presente del que surgen dichos films. En ellas reconocemos tipos, personajes y paisajes profundamente reales y extraídos de la sociedad de su tiempo. Pero, no nos engañemos, estas películas conforman sólo un parte, fundamental pero pequeña, de nuestro cine, poblado de canción española, comedias rosas y españolitos bajitos persiguiendo suecas. A la presencia abrumadora de ficciones así concebidas, habría que añadir la más bien escasa y poco influyente producción documental con que cuenta la historia de nuestro cine (aunque haya dado obras de indiscutible calidad y profundidad), lo que, al fin y al cabo, nos informa de una precaria tradición en aplicar una mirada documentalista sobre la realidad, esto es, aquello de sacar la cámara a la calle y enfrentarse directamente al mundo.

La distancia que va de *El pisito* o *El extraño viaje* (Fernando Fernán Gómez, 1964) a la obra de Álex de la Iglesia resulta reveladora. Coinciden en el esperpento y el humor negro, pero la capacidad corrosiva y el acerado retrato de la sociedad de su tiempo que las películas de Ferreri y Fernán Gómez consiguen, no asoma por ninguna parte en *La comunidad* (2000), *800 balas* (2002) o *Crimen ferpecto* (2004), por mucho que reflejen clases populares y paisajes cotidianos (una comunidad de vecinos o unos grandes almacenes). Mientras en *El pisito*, a pesar de la evidente exageración de los rasgos que caracterizan a los personajes o del gusto por el tremendismo, asistimos a un retrato implacable de la miseria moral, de la represión sexual o de la dificultad de llevar

³ ZUNZUNEGUI, Santos, *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, Instituto Valenciano de Cinematografía, 2002, pp. 11-24

⁴ ZUNZUNEGUI, Santos, op. cit. P. 14

una vida digna, en un país y un momento concretos, en *La comunidad*, la miseria moral, la envidia o la represión son estereotipos que generan personajes sin matices ni psicología, en suma, caricaturas más cerca de 13 rue del perche que de cualquier comunidad de vecinos real. En *El pisito* y *El extraño viaje* la forma estética del pasado (el sainete, la farsa o el esperpento), se adaptan a la realidad española, al presente del que surgen las ficciones cinematográficas. Por el contrario, en *La comunidad* o en *Crimen ferpecto*, es la realidad española la que se adapta a las necesidades de la forma estética y del género, de modo que su vinculación con el presente y con el entorno se diluye, y emerge, en toda su trivialidad, el cliché, por divertida y habilidosa que sea la construcción del film. La estilización permanece, pero el referente ya no es la realidad.

Lo cierto es que una parte cuantitativamente importante de la tradición cinematográfica española está bastante presente en el cine que se hace hoy en día, una parte que permanece en la memoria colectiva de varias generaciones y que la televisión sigue explotando: la comedia desarrollista, el landismo y la comedia comercial de los años 70, eso que de modo muy difuso se suele denominar cine popular y que ha llenado la programación del inefable “Cine de barrio” durante años. *Atraco a las tres y media*, *El robo más grande jamás contado* (Daniel Monzón, 2002), *Días de fútbol*, *El penalti más largo del mundo* (Roberto García Santiago, 2005), *Crimen ferpecto*, *El oro de Moscú* o las dos entregas de Torrente, beben directamente de películas como *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962), *Los tramposos* (Pedro Lazaga, 1967), *Los económicamente débiles* (Pedro Lazaga, 1960), *Los que tocan el piano* (Javier Aguirre, 1968), el “landismo” y la filmografía del dúo Esteso-Pajares. El desarrollo de la llamada comedia desarrollista y su evolución posterior refleja la carencia de sentido crítico y de reflexión acerca de la realidad. Ciertamente el género manifestaba ciertas dosis de realismo, con ficciones pobladas de oficinistas, clases medias, pisos de protección oficial y ritos familiares comunes a casi todos los españoles (bautizos, bodas, etc.), devolviéndoles un retrato bastante ajustado de sí mismos, solo que tremendamente benevolente, pues se trataba de comedias complacientes, repletas de estereotipos y efectos de género, que ocultaba y maquillaban las miserias del régimen y las tensiones de la sociedad.

A la continuidad de estas formas de comedia, hay que añadir otras fuentes de inspiración, entre ellas el cine de género hollywoodiense en sus versiones más degradadas e impuras y, principalmente, la televisión, tanto en su fortísima presencia en la memoria colectiva, como en su discurso y estética. El cóctel da por resultado

películas por las que, ciertamente, desfilan trabajadores, parados, clases medias, barrios populares y paisajes cotidianos o temas como la dificultad por mejorar las condiciones de vida y llegar a fin de mes, pero en los que cuesta mucho reconocer a la España real.

Y sin embargo... una parte importante de estas ficciones funciona estupendamente en la taquilla (*Torrente 2. Misión en Marbella*, *Isi & Disi*, *Días de fútbol*, *El penalti más largo del mundo*, *El oro de Moscú*, *El otro lado de la cama*, *La gran aventura de Mortadela y Filemón* -Javier Fesser, 2003-), así que habrá que sospechar que el público encuentra en ellas una empatía que no aparece con otras ficciones probablemente más interesantes y más conscientes del presente. En ese proceso juega un papel importante el reclamo a una memoria colectiva configurada por la televisión y otros medios de comunicación de masas (tebeos, revistas) y también su innegable vinculación con las series españolas que triunfan en televisión. No es difícil reconocer en *Los Serrano*, *Aquí no hay quien viva*, *Mis adorables vecinos* o *Ana y los siete* muchos de los rasgos que conforman estas producciones cinematográficas, con las que comparten el tronco común de la comedia hispánica de la que hablábamos antes.

La puesta en escena del pasado es otro de los grandes ejes en los que se mueve la producción cinematográfica española actual. Parece que la revisión de la guerra civil, el franquismo y, especialmente, la transición, que durante tanto tiempo se le ha demandado al cine español, se está llevando a cabo actualmente, en consonancia con otros terrenos como la literatura, el ensayo y el periodismo. No vamos a entrar aquí en el análisis de estas producciones, pero sí me parece necesario destacar como muchas de ellas se configuran antes como ejercicios de género o estilo, que como indagaciones sobre el pasado reciente. Es el caso de *Muertos comunes*, concebida como un thriller, *El lobo*, vigorosa película de acción o *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001), dentro del género fantástico. También entrarían en este grupo *Las voces de la noche* y *La isla del holandés* (Sigfrid Monleón, 2001), que, aunque ambientadas en la posguerra y finales de los 60, respectivamente, transmiten una cierta intemporalidad y un muy difuso anclaje geográfico. Y no hace falta insistir en la irrealidad de las nostálgicas y metacinematográficas incursiones de José Luis Garci en el pasado como *You are the one* (2000), *Historia de un beso* (2002) y *Tiovivo c. 1950* (2004).

Son pocas las obras que miran en el pasado con una clara y loable intención de indagación, más allá de la nostalgia, que permita encontrar en él las raíces de algunos rasgos de la sociedad española actual. Con esa intención, aunque los logros sean discutibles, aparecen *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003), *Sé quién eres* (2000)

y *Para que no me olvides* (2005), ambas de Patricia Ferreira y *En la ciudad sin límites* (Antonio Hernández, 2002), articuladas todas ellas como reflexiones acerca de la memoria y la identidad. También *La mala educación* (2004), de Pedro Almodóvar entraría en esta categoría, al remitir al pasado reciente desde el presente, pero su puesta en escena refleja un “mundo Almodóvar” muy personal, decididamente autárquico y cerrado en sí mismo.

Gran parte de las películas españolas (y una parte abrumadora del cine que proviene de Hollywood) reflejan fundamentalmente conflictos sentimentales que, en ocasiones, se plantean a su vez como conflictos de identidad. En este sentido están claramente hablando del presente, solo que lo hacen casi exclusivamente a través de una trama amorosa, más o menos ingeniosa. Buenos ejemplos son *El otro lado de la cama*, *A mi madre le gustan las mujeres* (Daniela Fejerman e Inés París, 2002), *Excusas* (Joel Joan, 2003) o *El juego de la verdad* (Álvaro Fernández Armero, 2004), obras que, sin duda, expresan las dudas muy contemporáneas de una generación: la conveniencia o no de vivir en pareja, el conflicto entre la libertad personal y las demandas amorosas en una sociedad donde todo es apariencia o la identidad sexual. Lo que muestran ante todo es la confusión y el desconcierto, los efectos sin indagar en las causas; no profundizan en las motivaciones de los personajes o en el modo en que los valores dominantes de la sociedad determinan los comportamientos y los modelos. Todo está supeditado a las reglas del género, a la consecución de una trama de enredo amoroso completamente cerrada en sí misma, donde el exterior no parece existir. Los personajes parecen habitar un mundo irreal, de anuncio publicitario o de serie de televisión, compartido por otros muchos productos audiovisuales como las series *Friends* o *Will y Grace*.

Pero no hay que pensar que este fenómeno de huida de la realidad es privativo de una generación de cineastas más o menos jóvenes, cuyos referentes visuales y culturales pasan, de manera abrumadora, por lo audiovisual e instalados con bastante comodidad en el mundo globalizado. Parece que también los cineastas veteranos han renunciado a mirar el presente. Vicente Aranda se ha refugiado en aparatosas ficciones históricas, de resultado más que dudoso, con costosas operaciones de diseño de producción como *Juana la Loca* (2001), *Carmen* (2003) o *Tirante el Blanco* (en proceso de producción actualmente); Carlos Saura lleva a cabo esteticistas experimentos de danza (*Tango*, en 1998, *Salomé*, en 2002), pintura (*Goya en Burdeos*, en 1999) o cine (*Buñuel y la mesa del Rey Salomón*, en 2001), y tras el paréntesis de *El séptimo día* (2004), vuelve a la danza con *Iberia*, que está preparando en estos momentos; Fernando

Colomo se ha trasladado a la posguerra (*Los años bárbaros*, en 1998), los años veinte (*Al sur de Granada*, en 2003) o La Habana actual (*Cuarteto de La Habana*, en 1999); Fernando Trueba produce y dirige documentales sobre música (*Calle 54*, en 2000, *El milagro de Candeal*, en 2004), tras ocuparse, desde la ficción, pero filtrada a través del cine y la literatura, de la guerra civil (*La niña de tus ojos*, en 1998) y la posguerra (*El embrujo de Shanghai*, en 2002); Montxo Armendáriz también mira últimamente al pasado con *Secretos del corazón* (1997) y *Silencio roto* (2001); José Luis García Sánchez ha realizado en los últimos años *La marcha verde* (2001), situada en la transición, *Franky Banderas* (2004), sainete esperpéntico ambientado en nuestros días pero decididamente retro y *María querida* (2004), reflexión a mitad de camino entre el documental y la ficción sobre la filósofa María Zambrano.

Y de este lado de acá, del de la indagación en el presente ¿qué hay? Sin duda propuestas muy diversas y con diferentes niveles de calidad. Está el cine de Fernando León, que desarrolla una mirada social, tímida si se quiere, pero voluntariosa y firme; en la misma línea hay que situar a Achero Mañas con *El bola*, aunque con *Noviembre* (2003), intenta una vía menos convencional. Las películas de Iciar Bollain nacen con la clara intención de hablar del presente integrando cuestiones de amplio calado social como la inmigración (*Flores de otro mundo*, 1999) o la violencia de género, en un discurso más amplio sobre las relaciones personales en el mundo contemporáneo y el desarraigo. *Smoking room* (Julio Wallowits y Roger Gual, 2002) y *El principio de Arquímedes* (Gerardo Herrero, 2004) plantean miradas sobre el mundo del trabajo, revelando hasta qué punto nuestra identidad contemporánea está construida sobre lo laboral, como manifiesta también el protagonista de *La vida de nadie* (Eduardo Cortés, 2002). El cine de Miguel Albaladejo invade la pantalla de tiendas de todo a 100, populares salones de boda, campings baratos y pisos de protección oficial, para reformular la tradición costumbrista y adaptarla a la España de hoy, en una línea que también intenta Manuel Gómez Pereira en *Cosas que hacen que la vida valga la pena* (2004), si bien, en ambos casos, el impulso verista no se apura y, a veces, se pierde. Enrique Urbizu en *La caja 507* (2002) y *La vida mancha* (2003), reutiliza elementos genéricos del thriller para construir ficciones que desvelan las fisuras de algunos de los pilares sobre los que está construida nuestra sociedad. Y en esta nómina de películas que intentan indagar en la realidad y decir algo sobre el presente, con diversidad de resultados, también habría que incluir propuestas como *Astronautas* (Santi Amodeo, 2004), *El traje* (Alberto Rodríguez, 2002), *Joves* (Ramón Térmens y Carles Torras

Pérez, 2004), *Las horas del día* (Jaime Rosales, 2003) o *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002), entre alguna otra. Por su parte, Marc Recha ejemplifica de forma transparente a través de sus personajes esa huida de la realidad, con sus individuos solitarios y perdidos, enfrentados a la soledad y el vacío en agrestes paisajes y pueblos casi fuera del mundo. Pero su cine no tiene nada de trivial, fruto de un riguroso trabajo de puesta en escena, que lanza al espectador una reflexión sobre la identidad.

Naturalmente, todo lo expuesto no ha de entenderse como la defensa de una visión estricta, en la que el cine tenga como obligación ocuparse de la realidad inmediata y del presente. Entre las películas citadas a lo largo de este artículo, las hay excelentes, buenas y malas, relevantes e irrelevantes, y los cineastas pueden conseguir obras atractivas e inteligentes aplicando libremente su mirada a cualquier época, lugar y tema. Lo único que señalo es la notable ausencia de ficciones que hablen directamente del mundo actual y que pretendan desarrollar un punto de vista acerca del presente, como síntoma de una identidad débil y difusa, en la que intervienen, por un lado, una tradición nacional poco realista y por otro, una cultura globalizada cuyos referentes son cada vez más confusos y procedentes de los medios de comunicación de masas. Al margen de las diferencias de calidad y discurso que las películas manifiestan, y dando por sentado que toda obra habla de su tiempo, todas ellas forman un conjunto demasiado amplio como para pasar desapercibido.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.