

you're the one
(UNA HISTORIA DE ENTONCES)

Dirigida por José Luis Garcí



Paisajes de la memoria

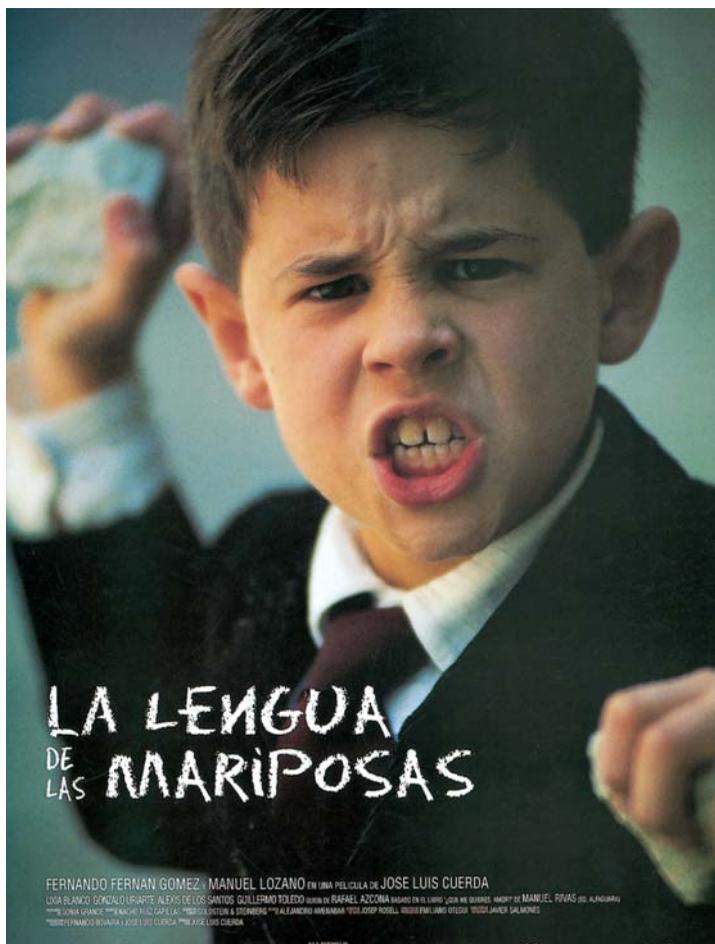
La imagen, resistiéndose a las vibraciones del color; se protege en el blanco y negro de la foto familiar. Quizá sea para indicar, siguiendo una antigua convención, su condición de pasado; tal vez con la esperanza de connotar dicho pasado como lejano e inalcanzable. Pese a todo, la fotografía se revela muy cuidada, sospechosamente cuidada. Los silencios son prolongados; los diálogos, poblados de tristeza; el ritmo, moroso. Los cigarrillos tiemblan, uno tras otro, entre los dedos inseguros de una mujer todavía joven, mas emocionalmente abatida. Tras sus gestos, sus palabras y sus pausas planea la sombra de un trauma reciente que se manifiesta en miradas perdidas y ensimismadas, sublimes arias de ópera, retratos fotográficos con pátina e incluso algún relato oral plagado de lagunas. Esa es la atmósfera de la hoy por hoy última película de José Luis Garci, *You're the One* (2000).

Y atmósfera parece término adecuado para describir el trabajo tenaz de su autor. La inmediata posguerra española, las secuelas de la cruenta contienda civil y la consiguiente represión franquista, el mundo de las frías cárceles y el exilio de los combatientes republicanos son aquí el trasfondo que deja sus huellas indelebles en la intimidad de los personajes, aun cuando estos evolucionen en un medio rural pasivo e inerte: una mujer, separada violentamente de aquel a quien ama, otra –de más modesta clase social– alimentando una ensoñación de reencuentro, la sórdida cotidianeidad de un pueblito asturiano, la melancolía de un pobre maestro de escuela, la iniciación al amor platónico de un niño que se confunde con el aprendizaje de la vida... El escenario resulta bien familiar..., solo que algo desplazado, pues películas como esta ya no son frecuentes en nuestro país.

Y es cierto: películas como la de Garci apenas se hacen ya en el curso de la última década y su veta ha sido dejada en manos de algunos directores de mayor edad, que se formaron en otros contextos artísticos, narrativos y políticos; además, las últimas ficciones que sobre tal tema se han producido parecen concebidas para estimular el recuerdo de ese sector de nuestra sociedad perteneciente a la tercera edad y

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

Paisajes,
pasajes y
paisanajes de
la memoria.
La historia como
simultaneidad
en la comedia
española de los
noventa*



La lengua de las mariposas
(José Luis Cuerda, 1999)

* El presente texto tiene su origen y estímulo en un artículo, aquí revisado ampliamente, que aparecerá bajo el título **“Le recyclage de l’histoire dans la comédie espagnole des années 90”** en un volumen de *La licorne* coordinado por CLAUDE MURCIA y PASCALE THIBAUDEAU, a quienes agradezco su cordial invitación. También me siento en deuda con Carlos Losilla por sus oportunos comentarios y sugerencias.

que constituye una clave sociológica de obligada consideración para un estudio de la recepción del cine. José Luis Cuerda (*La lengua de las mariposas*, 1999), Antonio Mercero (*La hora de los valientes*, 1998), Pilar Miró (*Tu nombre envenena mis sueños*, 1996) son algunos restos de este cine que bien puede ser tildado, en más de un sentido, de crepuscular¹. Mas regresemos a Garci, por ser el más tenaz de su cuadrilla. Si su película despierta en unos la pretendida nostalgia, en otros la irritación por su morosidad y constantes guiños privados y la mayoría reconoce, aun a regañadientes, la corrección formal de la factura, *You're the One* se propone abiertamente en nuestras pantallas no solo como una película sobre el pasado, sino como una película perteneciente al pasado.

Su anacronismo deriva de ese planto que se quiere eterno y que se posa sobre el primer franquismo como sucedáneo o muda transitoria de una tristeza universal que es más premisa que razón. Porque Garci, cualquiera que sea la actitud ética o política de su película, ha hecho una obra de género o de subgénero, que no es el de la reconstrucción histó-

rica, a pesar de sus apariencias, sino que se define por un arsenal de códigos y lugares comunes reconocibles, tanto que su anacronismo no debiera ser confundido con clasicismo. Garci celebra una vez más –y a contracorriente– lo que fue el cine que se ocupó de la Guerra Civil y del primer franquismo: una imagen congelada por convención o por estilo más que por observación y rigor histórico. Así, la posguerra de *You're the One* no es la de los años cuarenta ni tiene que juzgarse en relación con una realidad histórica; es puro estilo, un estilo que hizo fortuna y que solo unos cuantos persisten todavía en cultivar².

Y es que el género o subgénero cinematográfico mencionado fue dotado de una plasticidad especial, provisto de decorados de la memoria reconocibles, acuñando un cromatismo generalmente ocre, como la pátina del tiempo, que resultaba fuertemente evocador y que Garci ha decidido tratar por la vía de una radical obviedad mediante su blanco y negro³. Trátase de escenarios memorísticos confortables y no es casual que en un momento en que la memoria hacía estragos en las ciencias

humanas, en que la experiencia personal y su relato inundaban amplios sectores del intercambio social (la televisión, en particular), cierto cine se ocupara en crear diseños de memoria, estereotipos visuales que connotan siempre el reconfortante sentimiento de la nostalgia.

Podría decirse que estos ambientes son cuasi fotográficos, si entendemos la foto en el sentido que Susan Sontag le atribuía: “La fotografía –decía la ensayista norteamericana– es un arte elegíaco, un arte crepuscular. (...). Todas las fotografías son *memento mori*. Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan el paso despiadado del tiempo”⁴. En suma, los escenarios memorísticos de los que hablo explicitan una distancia respecto al presente y simulan congelar el tiempo sirviéndose de los parámetros propios de la imagen. Para esta convención genérica tal vez convenga hablar de ‘paisajes de la memoria’, debido al efecto de instantánea que producen.

No parece difícil comprender, dentro de estas coordenadas, que la Guerra Civil y la sordidez del primer franquismo se asomen a *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1994) bajo la forma de una apuesta en apariencia paradójica: la biografía del dictador teñase de un tono poético de ensoñación que el *realismo mágico* tornaba alucinatorio, aun si el filme se propone desconstruir la imagen del dictador. Pues bien, el ambiente simbólico que pinta Garci es el último estertor (lo que no significa que su estela deba darse por concluida) de un estilo sentimental diseñado por los planes de un estereotipo memorístico que hunde sus raíces en los años sesenta y se asienta plácidamente en los años de la Transición.

No negaré el interés sociológico que tiene la conformación de este género, estilo o tendencia desde el punto de vista generacional, ya sea como ajuste de cuentas o como moda memorística. Me limito en esta ocasión a poner de relieve su función visual y su entrada en la familiaridad cinematográfica, donde tramas, subtramas, personajes, tipos, decorados, símbolos, canciones, himnos e, incluso, ambiente fotográfico deben ser entendidos como códigos reconocibles, en lugar de ser analizados en relación con el mayor o menor rigor de la representación histórica.

Dar brillo al que no tiene

Ahora bien, si los paisajes de la memoria, antigua y perdida en el horizonte, fueron los del primer franquismo, en los últimos tiempos ha surgido con impulso nuevo una mirada a los años sesenta y setenta. Décadas consideradas durante mucho tiempo carentes de brillo, de aura y de encanto, al tiempo que desdramatizadas, salvo en el orden político, muchas películas realizadas o ideadas por cineastas de las últimas horas posan su mirada en ella. Sin embargo, no se trata en esas ficciones de recuperar, analizar o revisar los tumultuosos y tensos conflictos políticos y sociales de aquellos años. Antes al contrario, la forma que adquieren estas revisitaciones es la de la

1. Lo anterior no obsta para que la Guerra Civil y la inmediata posguerra puedan ser marco adecuado a ficciones de otros géneros, como prueban los recientes casos de *El mar* (Agustí Villaronga, 1999) y *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2000).

2. Sea el caso de la citada *La lengua de las mariposas*: todo en ella es grato, es decir, triste, y el punto de vista infantil adoptado no implica ni memoria ni constancia histórica. Es apenas diseño emocional. Lo que, por supuesto, es bien distinto del mero diseño visual que nutre un filme como *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), donde el tono de la imagen queda diseñado desde y para nuestro tiempo postmoderno, proyectando sobre el pasado el protagonismo femenino de hoy y vistiendo, por demás, el anarquismo con el espectacular diseño de nuestras impolutas calendas.

3. La obra de Carlos Saura tuvo probablemente mucha responsabilidad en esta operación, aunque su cine trataba de los traumas que aquejaban a los españoles partícipes o herederos de la Guerra Civil, insistiendo en lo que resistía a ser dicho; rasgo que se opone, por supuesto, a la comodidad en que se instaló el género con posterioridad.

4. SUSAN SONTAG : **Sobre la fotografía**, Barcelona, Edhasa, 1981, pág. 25.

comedia y el contexto político suele estar ausente de ellas, a diferencia de lo que fue el cine de la Transición a la democracia. No se trata aquí, pues, de interrogar comportamientos como la revisión que Bardem realiza en *Resultado final* (1997) de la transición política, con la pérdida de las ilusiones antifranquistas, la cultura del pelotazo y la supuesta deshonestidad de la era socialista. Esquemático o no, Bardem procede con los instrumentos de la documentación histórica convencional y maneja el material audiovisual (filmaciones *amateur* en Super 8 mm., imágenes de reportajes cinematográficos, emisiones de televisión) como herramienta para exponer una tesis al viejo estilo del cine político (también hoy en decadencia). Tampoco es cuestión de repasar la reconstrucción que de la década de los sesenta emprende Joaquín Jordá en *El encargo del cazador*, partiendo de la figura de Jacinto Esteva y de la Barcelona que él frecuentó, sede de la llamada Escuela de Barcelona. Por muy interesantes que sean estas obras en relación con la perspectiva histórica, mi objeto actual se desplaza en otra dirección.

Propongo analizar la sintomática presencia en el cine de los noventa de una visión despreocupada, ligera y a menudo irónica que toma como hilo conductor el transcurso de unos medios de comunicación hoy en pleno éxtasis y que, en nuestro país, conocieron un fuerte impulso desde mediados de los sesenta. Hay, pues, un mito, vacío si se quiere, tras estas ficciones y mi deseo es preguntarme por algunas manifestaciones, estéticamente discutibles, pero sociológicamente elocuentes, de este fenómeno.

¿Bajo qué luz aparecen estos años 60 y 70 que hasta hace poco parecían desprovistos del mínimo encanto? No parece que el rotundo y sostenido éxito de un programa televisivo como *Cine de barrio* carezca de relación con este repentino interés. Exaltando un *star system* hasta el momento desvaído, celebrando unos géneros (variantes de la comedia –folclórica, musical, de niños– y algún que otro melodrama) despreciados por los historiadores y haciendo ostentación de la sensibilidad *camp* de su director, José Manuel Parada, *Cine de barrio* es un elocuente signo de este giro hacia la desdramatización de la historia o, más exactamente, de una visión no histórica del pasado y de la vejez.

De este modo, la década comprendida entre mediados de los sesenta y mediados de la siguiente, se ha convertido para los cineastas de los noventa en apoyatura de un estilo, unos signos reconocibles y unos lugares comunes que pueden oscilar desde la comedia disparatada hasta el pastiche eufórico. Precisamente, este cine construye una imagen de los sesenta, no a partir de la experiencia o los acontecimientos fuertes, sino de su papel en el desarrollo de la incipiente cultura de masas (programas de televisión, canciones populares, noticiario cinematográfico, modas, temas de sociedad...). Ni que decir tiene que esta recuperación no es exclusivamente cinematográfica, sino que se explica en el contexto de una operación 'revival' que tiene en la televisión su mejor y más genuino instrumento de ejercicio.

Aun cuando el fenómeno puede hallarse esparcido por un sinfín de películas de jóvenes realizadores, dos comedias tienen la virtud de trazar explícitamente una visión retrospectiva que se remonta a las décadas de los sesenta y setenta, reconstruyendo un universo simbólico popular a través de los *mass media*, depositando en ellas su origen y dispositivo retórico y avanzando progresivamente hasta los últimos años. Este 'esfuerzo estructural' se manifiesta en *El amor perjudica seriamente la salud* (Manuel Gómez Pereira, 1997) y *Muertos de risa* (Alex de la Iglesia, 1999).

Repito que no se trata de interrogar los valores estéticos de estas dos producciones, sino de interpelarlas desde una perspectiva cultural, entendiéndolas por esta tanto la generación de un nuevo *star system* intermediático, como una concepción implícita de la historia que se asienta no sobre los hitos políticos, sociales o ideológicos, sino sobre los fenómenos reflejados por los mayoritarios medios de comunicación, y que revela una noción de contemporaneidad y carencia de historicidad respecto al pasado.

Treinta años de banalidad

El amor perjudica seriamente la salud, quinta comedia de Gómez Pereira, se afana en entrelazar la historia de *amour fou* entre dos amantes –Santi y Diana– con los avatares de la historia española comprendidos entre mediados de los sesenta y mediados de los noventa. Nada menos que treinta años de biografía son confiados a índices históricos que rara vez recogen asuntos políticos (realmente muy numerosos, sonados y con una considerable tradición cinematográfica a sus espaldas), sino que son reconocidos exclusivamente a través de productos de consumo pertenecientes a la comunicación de masas.

La película da comienzo en París a mediados de los noventa donde una pareja de cuarentones, interpretados por Juanjo Puigcorbé y Ana Belén, rememoran la larga



*Tu nombre envenena
mis sueños* (Pilar Miró, 1996)



El amor perjudica seriamente la salud
(M. Gómez Pereira, 1996)

5. La versión hispánica, adulterada si se prefiere, de los rugientes británicos estuvo encarnada por el famoso Dúo Dinámico, uno de cuyos discos aparece en manos de Diana cuando Santi la descubre hurgando en la habitación del hotel. ¿Es un azar si Manolo y Ramón han salido del ropero en los últimos años, así como una caterva de cantantes de los sesenta?

retahíla de sus encuentros y desencuentros, remontándose a un lejano día de julio de 1965 en que el azar los unió. La ocasión fue memorable para la juventud española, pues sucedió con motivo del concierto que Los Beatles celebraron en la plaza de Las Ventas de Madrid. Diana era una enloquecida *fan* de John Lennon, mientras Santi solo era el modesto botones del hotel Palace madrileño en el que el grupo británico se alojó. Bajo la cama donde el célebre beatle seduce a una hippie ibérica, Santi y Diana, agazapados, tendrán su primer escarceo sexual⁵. La imagen, siguiendo una convención que puede remontarse hasta *Nuit et brouillard* (*Noche y niebla*, Alain Resnais, 1955), pero que Spielberg puso al día con *Schindler's List* (*La lista de Schindler*, 1993), muestra este pasado en blanco y negro y, paralelamente, también los actores que encarnan a estos cuarentones se han transmutado en los jovencitos Gabino Diego y Penélope Cruz.

Aquí se inicia un largo periplo de encuentros casuales o provocados entre estos dos cada vez menos jóvenes protagonistas que desembocará en el París de los noventa. La inscripción y datación (a veces aproximada, otras exacta) del contexto se logra merced a un insólito arsenal de la cultura de masas, que abarca desde la televisión hasta el noticiario cinematográfico, desde las revistas del corazón hasta la canción ligera, todo ello conducido por una desvergüenza típicamente postmoderna que no duda en reciclar y apropiarse de material de archivo (o, en su caso, simularlo) para fines ficcionales, funcionando al tiempo como un guiño a su espectador. No es de extrañar que una generación que vive el referente massmediático con tanta intensidad como ausencia de tensión dramática se reconozca en su horizonte omitiendo con sospechosa minuciosidad todo índice 'événementiel'.

Recorramos sintéticamente estos hitos para analizar cómo la película realiza su 'revival' de una falsa cotidianeidad de los años sesenta, aquí la que corresponde a la conciencia de una historia frívola, pero historia al fin y al cabo. Encontramos, así, un sabroso mosaico de tres décadas de manifestaciones de la cultura de masas en España; precisamente esa cultura que conoce en los noventa su mayoría de edad y su euforia. En este sentido, puede hablarse de un anacronismo y de un homenaje, si bien el clima de comedia la distingue de una moda retro o nostálgica, más propia del melodrama.

Una cierta cultura de los sesenta aparece aquí evocada con un brillo insólito: es lo que se ha dado en llamar *found footage* (metraje encontrado o material reciclado) perteneciente a esa década, pero bien purgado, *clean*, de acuerdo con el estilismo postmoderno. Peinados, vestidos, botas, ambientes universitarios, *fans* de los Beatles... todo contribuye a ilustrar el mundo de los 'sixties', pero como jamás fue en esa España descolorida y poco diseñada en la que los medios de comunicación casi iniciaban su andadura bajo el control del Ministerio de Información y Turismo de Fraga Iribarne. La operación de la película consiste, pues, en una lectura anacrónica que diseña el pasado, imponiéndole un sabor de época muy ligero, custodiado ampliamente por la pulcritud de la estética actual.

El segundo encuentro entre Santi y Diana se produce tres años más tarde cuando él, cumpliendo su servicio militar, es atropellado por una Diana que luce un sombrero estilo Audrey Hepburn. El color retorna a la imagen. También en esta ocasión Gómez Pereira hace recaer la responsabilidad de la fechación histórica en un dato de la cultura de masas, a saber, el nacimiento del hijo del príncipe Juan Carlos y Sofía de Grecia. Dato sabrosamente ambiguo, pues, siendo histórico, pertenece también al mundo de la 'high society', aspecto este último que la película rescata considerándolo como única pertinencia. En efecto, el hospital en donde va a ser atendido el conusionado Santi no es otro que aquel en el que ha venido al mundo Felipe de Borbón, el 30 de enero de 1968.

El tercer hito de esta historia está marcado por la noche de bodas entre Diana y su acaudalado novio, mejor partido que el modesto amante. Una noticia cotidiana emitida por Televisión Española aporta el dato contextual: la boda entre la viuda de John Kennedy, Jacqueline, y el armador griego Aristóteles Onassis; boda que conmocionó a las revistas del corazón españolas en 1968. Al registro cinematográfico pertenece el cuarto fenómeno que fecha (de manera imprecisa) la relación entre una Diana ya convertida en esposa y un Santi de limitadísimo futuro. Trátase de una pervisión del noticiario oficial del franquismo, NO-DO. En uno de los tipos de noticias más frívolos de ese noticiario, Carmen Polo, esposa de Franco, acompañada del almirante Carrero Blanco, preside un acto benéfico callejero denominado 'fiesta de la banderita'. Junto a ella, en plano trucado, se encuentra el personaje de ficción, Diana. El locutor imita el tono y dicción del célebre Matías Prats, una de las voces más familiares del NO-DO y también de la televisión de aquellos años. La referencia a estos actos caritativos a los que se dedicó la 'esposa del Caudillo' durante los boyantes años sesenta no entraña, dicho sea de paso, ninguna valoración ideológica, ni siquiera —hay que añadirlo— la adhesión; a lo sumo, pone en circulación un guiño desprejuiciado. Diana Balaguer es a estas alturas de la ficción una famosa mujer de sociedad y el soporte cinematográfico la catapulta precisamente a codearse con la 'crème de la crème' del Régimen, sin que sorprendentemente el instrumento oficial de la dictadura sea mencionado por sus características políticas o propagandísticas ni la dicta-

dura considerada como sistema político. La neutralidad es aquí fiel encarnación de una muda revisión del pasado, acrítica, típica del gesto, mueca o actitud postmodernos.

La quinta clave contextualizadora nos desplaza a otro registro de la cultura de masas: la canción. Los encuentros fugaces de la pareja, cuya desigualdad social es ya abismal, están resueltos bajo la forma de un *video-clip* que, comprimiendo el tiempo a modo de *collage*, es acompasado por la banda sonora que reproduce la canción *Yo soy aquel*, interpretada por una de las estrellas



El amor perjudica seriamente la salud
(M. Gómez Pereira, 1996)

descollantes de mediados de la década, Raphael. Como colofón, el último fugaz encuentro de la pareja se produce en un cine donde efectivamente el joven apadrinado de Carmen Polo interpreta su tema musical.

El ascenso social de Diana tiene su eco en la portada de la revista del corazón por excelencia, *¡Hola!*. Mas en este punto el cambio de actriz ya ha tenido lugar: Ana Belén encarna a Diana; lo que no es casual si consideramos que la fórmula que va a afianzarse en el resto del filme está muy próxima a la comedia sofisticada. Nada queda ya del ambiente ligero de los sesenta; el diseño y un diseño pulcro y refinado toma el

relevo. Este es el auténtico punto de inflexión y quizá de mayor convencionalismo de la película, pues a partir de ahora las referencias 'estilísticas' se caracterizarán por un total inmovilismo, independientemente de que las referencias contextuales hagan suponer el paso del tiempo. La elección del diseñador Giorgio Armani para el vestuario de Ana Belén es sintomática, pues estabiliza una superficie visual bien del gusto de los 80-90 aplicándola sin empaque a principios de los setenta. La cronología es mera apariencia; el estilo se postula como acrónico.

Desde el mismo soporte –la portada de *¡Hola!*– surgen los nuevos signos de los tiempos: Catherine Deneuve rueda una película en Toledo en alusión a la obra de Buñuel, *Tristana*, que se rodó en el verano de 1969, el hombre alcanza la luna (julio de 1969). Todo ello mezclado con noticias ficticias que se refieren a la vida privada y pública de Diana. En este punto, tiene lugar un desliz hacia el mundo de la política –Franco designa ante las Cortes al hombre que le sucederá en la Jefatura del Estado (21 de julio de 1969)– que puede calificarse de equívoco, pues, en realidad, el príncipe Juan Carlos es convocado en la película como miembro de la aristocracia y la realeza y no como cúspide del sistema político.

El registro sofisticado, el universo *clean* de los ochenta españoles, queda manifiesto en la límpida superficie de la publicidad que presenta el anuncio de Freixenet-Carta Nevada para la Navidad y que es protagonizado por Diana, así como en la

escena de los *paparazzi* armados con sus cámaras de fotos, todo ello precediendo al mensaje del Rey de fin de año. Repárese en lo siguiente: Franco ha muerto, la Transición ha sido llevada a feliz término, los conflictos entre partidos políticos están en su momento más álgido y, sin embargo, Gómez Pereira es fiel a su decisión de omitir la más mínima referencia a la política y permanecer, en cambio, en el registro de la cultura de masas. Además, el rigor de fechación se extravía y la unificación estilística se impone. De ahí que se utilice una serie de fotos que mezclan por enésima vez el universo de la ficción con el de la realidad, pues la actriz que interpreta a Diana –Ana Belén– es a su vez personaje célebre en el mundo del espectáculo por su condición de cantante⁶.

Podría decirse que el ciclo se cierra con la muerte de John Lennon, anunciada el 9 de diciembre de 1980 por un nuevo medio de comunicación todavía no convocado por la película, a saber: la radio. La sucesión de instrumentos de contextualización será, a partir de ese momento, muy leve y carecerá de ese afán de reciclaje antes tan marcado (por ejemplo, visión del cometa Halley por los protagonistas a bordo de un avión, el 9 de febrero de 1986). Al regreso de ese largo *flashback*, en la recepción que el rey de España organiza con motivo de una magna exposición Goya en la capital francesa, Diana hará explícita su voluntad de emparentar a su hija con el príncipe Felipe, al tiempo que ocupa inesperadamente el asiento situado al lado del príncipe Charles de Inglaterra, a quien se presenta como Diana, 'familiarmente Di'.

En suma, catálogo de referencias de la cultura de masas (revistas del corazón, radio, televisión, publicidad, noticiario cinematográfico), omisión cuidadosa de toda referencia al universo político (en ebullición durante muchos de esos años) y, lo más importante, procedimiento de nivelación de las referencias. Nos encontramos ante el hallazgo de un estilo visual uniforme muy logrado que se remonta desde los noventa al pasado sin perder un ápice de su brillo postmoderno y, de hecho, la confrontación de las dos parejas de actores así lo demuestra: dos maduros de la comedia urbana (Puigcorbé y Ana Belén), frente a dos jóvenes del mismo género (Gabino Diego y Penélope Cruz). La práctica del reciclaje se caracteriza aquí por limpiar la superficie del pasado, arrebatarle su suciedad, su materialidad, su pátina histórica, diseñarla y

El amor perjudica seriamente la salud
(M. Gómez Pereira, 1996)



6. Poco más tarde, con motivo de una cena de aniversario, Santi y su esposa coincidirán con Diana en un restaurante de lujo y esta les dedica el bolero *No sé por qué te quiero*, compuesto en realidad por el esposo en la vida real de Ana Belén, Víctor Manuel San José, que la misma actriz hizo famoso. Un guiño más que pertenece al universo de la cultura de masas.

unificar su forma con la del presente. Esto sitúa la operación en las antípodas de una reconstrucción del pasado, dado que dicho pasado se siente como simultáneo, aun cuando la ficción simule trazar un itinerario.

La sordidez en la comedia disparatada

Muertos de risa discurre bajo una variante distinta de la comedia –la disparatada– y se ocupa del periodo comprendido entre 1972 y la noche de fin de año de 1992. Este estilo de comedia, generalmente iconoclasta, fue probablemente desencadenado por el éxito de Pedro Almodóvar en la década precedente y, aparte de *Alex de la Iglesia*, incluye filmes muy diferentes entre sí, desde la variedad autorial de *Airbag* (Juanma Bajo Ulloa, 1997) hasta el derroche de imaginación disparatada de *El milagro de P. Tinto* (Javier Fesser, 1998), pasando por el significativo debut en la dirección de Santiago Segura, en *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1997), filme que aporta al género o subgénero el tono, personajes, estilo y trama ‘cutres’ que *Muertos de risa* hereda con satisfacción. Así pues, mientras *El amor perjudica seriamente la salud* remitía a la comedia sofisticada, convirtiéndose en pastiche de muchos de sus recursos, *Muertos de risa* lo viste de una ‘cutredad’ que rescata del pasado los aspectos más sórdidos, pero tratándolos de una forma grotesca que también tiene mucho que ver con nuestra contemporaneidad.

La película relata los avatares de una pareja de humoristas que unieron su fortuna un día de 1972 y, guiados por un agente del espectáculo, experimentan un ascenso meteórico hasta que las envidias y celos entre ambos desembocan en un odio destructor que acaba, entre el des-

madre y la risa histérica, con un recíproco asesinato a balazos ante las cámaras de la televisión con motivo del programa especial de Nochevieja de 1992, provocando de paso la hilaridad del público. Desde luego, la película posee varios centros de interés, muchos de los cuales han sido puestos de relieve por el agudo artículo de Josep Lluís Fecé y M. Esquirol publicado en este mismo *dossier* a propósito de *Torrente, el brazo tonto de la ley*. Sin embargo, deseo tan solo rescatar la importancia que cobran el itinerario histórico y las herramientas en las que se hace reposar la fechación, dado que aquellas pertenecen al universo de la cultura de masas. Mas para comprender en todo su valor el signo de esta recuperación del pasado se impone una precisión en torno al *star system* que aquí está en juego.

Las dos estrellas que protagonizan la película –Santiago Segura y José Miguel Monzón, conocido popularmente como el gran Wyoming– no son en sentido estricto



Muertos de risa

(Alex de la Iglesia, 1999)

actores cinematográficos, sino más bien estrellas de un firmamento massmediático que implica aspectos muy diversificados de la actividad audiovisual. Santiago Segura estuvo ligado a la música, invitado frecuente de *magazines* y debates televisivos antes de realizar *Torrente*. Su conversión en actor cinematográfico es, pues, reciente, rara vez en papeles protagonistas y, en cualquier caso, moviliza en la mente del público todo este arsenal de apariciones audiovisuales extracinematográficas que Fecé y Esquirol denominan, en el artículo citado, 'los amiguetes'. El caso del 'gran Wyoming' es todavía más excéntrico respecto al *star system* cinematográfico: auténtico *showman* y 'enfant terrible' desde mucho tiempo atrás, José Miguel Monzón se asentó en la cadena de televisión Telecinco (empresa que participa en la producción de la película que nos ocupa), a la cabeza de un programa iconoclasta que ha cosechado altos índices de audiencia y estabilidad, *Caiga quien caiga*. El hecho de que ambos personajes encarnen en la película a una pareja de humoristas parece concordar a las mil maravillas con su función massmediática y genera un modelo de divismo muy distinto del cinematográfico clásico⁷.

Ahora bien, ¿cómo inscribe una película tan marcada por el presente signos de la cultura de masas del pasado y, más concretamente, mecanismos de fechación precisos? En otras palabras, ¿cuáles son las huellas de los veinte años que *Muertos de risa* aspira a cubrir, entre 1972 y finales de 1992?

El arranque de la película nos sitúa en un club de carretera, tan sórdido como el de los Monegros en el que Bigas Luna desarrolló su *Jamón, Jamón*. Un pésimo cantante, apodado Nino, vestido con un modelito ceñido típico de aquellos años, interpreta algunos de los conocidos temas que lanzó a la fama su ídolo, Nino Bravo, en particular *Libre y Noelia*. El clima no puede ser más logrado: los temibles legionarios campan por sus respetos en el local, con su cabrita mascota característica, atemorizan al regordete cantante y, cuando el animal cae abatido por una fatal descarga eléctrica, montan en cólera, atemorizan sádicamente a todos y acaban por incendiar el bar. Este es el comienzo de una trayectoria 'gloriosa' en el universo de la ficción. La referencia musical al universo hortera 'revival' se instala en las antípodas de aquellos límpidos Beatles que levantaban pasiones entre las jovencitas de buena familia durante los 'sixties'.

A partir de aquí desfilará un catálogo de escenarios de la cultura de masas, si bien la fechación de muchos de ellos se quiere más un guiño que una verdadera y exacta progresión: el set donde se rueda *Un, dos, tres*, el famosísimo programa televisivo



Muertos de risa
(Alex de la Iglesia, 1999)

7. Se trata aquí de una pareja de humoristas que reproducen, con todas las consecuencias sadomasoquistas, los payasos del circo, Clown y Augusto.

que Chicho Ibáñez Serrador estrenó en 1972, y que sirve de motivo recurrente en la película; la aparición ante las cámaras de *Estudio abierto* de Uri Geler; el mago que dobló las cucharas ante un público atónito en el programa presentado por José María



Muertos de risa

(Alex de la Iglesia, 1999)

8. Iñigo ya había sido mitificado muchos años antes por el primer largometraje de Iván Zulueta, *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969).

9. Un nuevo guiño: el entierro de la madre de Nino se convierte en un desfile de famosos ante la envidia de Bruno. Entre ellos, el humorista Bigote Arrocet, que participó en los primeros tiempos de *Un, dos, tres*, el propio Chicho, Moncho Borrado, José Ma, miembro de la citada pareja Martes y trece, el cantante y compositor Víctor Manuel.

10. CARLOS LOSILLA: **“El fantasma, su sombra y el lector por horas. diez apuntes sobre el cine español de 1998”, *Banda Aparte* 14-15, mayo 1999, pág. 68.**

Iñigo⁸; *Directísimo*, otro de los programas de Iñigo en el que Nino y Bruno son entrevistados, con el mismo estilo de reciclaje y mezcla de elementos que ya reconocimos en *El amor...*; spots publicitarios de la televisión arcaica, como el *Flag golin* y, más tarde, el ya evolucionado y bien diseñado anuncio navideño para el programa de Nochevieja de Freixenet; las imágenes de la ceremonia inaugural de los Juegos Olímpicos de 1992 en Barcelona, donde un trucaje en el montaje de la familia real introduce a la estrella fulgurante del momento, Nino; referencias veladas a las Nocheviejas presentadas por los populares humoristas *Martes y trece*...⁹

Llama poderosamente la atención que, a diferencia de *El amor...*, no hay en este caso exclusión alguna del mundo de la política. Así, por ejemplo, Bruno, a tenor de su relación con una chica, se ve implicado en manifestaciones de protesta política durante los últimos años del franquismo, sufriendo un simulacro de arresto; además, asistimos desde el mismo interior de los estudios de TVE a la irrupción de los militares golpistas del 23-F; incluso se menciona en una ocasión la grave enfermedad que padece el Generalísimo, etc. Sin embargo, una mirada atenta descubre que, paralelamente a esta aparente ampliación del registro de las referencias, se impone una restricción no menos llamativa: todo, absolutamente todo, está pasado por la trituradora de la televisión. Se produce, así, una verdadera e inesperada centralización de las referencias: la televisión es el exclusivo instrumento de historización; nada existe sino está atravesado por ella. Y, dadas las características de nuestro tiempo, todo el pasado que ha sido reavivado por este instrumento aparece bajo la forma de la simultaneidad.

No le faltaba razón a Carlos Losilla cuando, al hacer balance del cine de 1998, constataba ácidamente respecto a Santiago Segura:

“Seguro que Segura conoce la mayor parte de esa tradición solo 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 tómix 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...”¹⁰.

Ahora bien, por muy cierta que sea la crítica de Losilla, cabe plantearse si los instrumentos estéticos son los idóneos para aproximarse a estas películas y, desde luego, si son suficientes para desestimarlas. La tarea del sociólogo y del pensador no es, al menos así lo creo, menos eficaz que la del esteta y el cine, lo queramos o no, no solo es una forma de arte, sino también una forma de comunicación altamente reveladora de nuestro tiempo.

La abolición de la historia

En suma, desde dos variantes distintas de la comedia –sofisticada la una, sórdida la otra–, los años noventa nos ofrecen una visión desdramatizada, incluso gozosa, de décadas recientes. La mirada que las reconstruye se caracteriza, en primer lugar, por un sentimiento ‘histórico’, es decir, distante, aunque esta distancia incurra en ocasiones en una homologación de criterios harto sospechosa; en segundo lugar, porque los instrumentos de historización rehúsan los grandes acontecimientos (políticos, sociales) y se centran exclusivamente en el universo mediático, única herramienta de reconocimiento y datación. Ahora bien, la visión que ofrecen del pasado es la de una simultaneidad, aunque dicho pasado se construya con una apariencia de itinerario. Si no históricas, estas películas son producto de una historia o, más concretamente, de una alucinación de ahistoricidad que se ha apoderado de una parte de nuestra sociedad y de una parte de nuestra visión del mundo. Que esa ahistoricidad suceda a un tiempo de intensa, compulsiva y frenética pulsión de historización, que en ocasiones conviva incluso con los últimos estertores de aquella, debiera ser motivo, más que de estupor, crítica o desdén, de una profunda reflexión ○

**Passing Scenes, Passages,
and Passengers of Memory:
Simultaneous History in
Spanish Comedies of the ‘90s**

abstract

Starting in the ‘60s and continuing into the following decades, a thematic and artistic style was created in Spanish cinema to represent the history of the Spanish Civil War and its subsequent dictatorship. Although this genre is still prominent in the ‘90s (with directors such as Aranda, Garci, Mercero, or Miró), a new model of historical representation has recently appeared, which focuses primarily on the ‘60s and ‘70s. *El amor perjudica seriamente la salud* (Gómez Pereira, 1997) and *Muertos de risa* (Alex de la Iglesia, 1999) exemplify the new model whose sole claim to historical authenticity is the mass media. The limited focus on the mass media is symptomatic of another issue beleaguering our era: the typically postmodern paradox of a history that is simultaneously present, eternal and summation of the past.