

Modern Languages and Literatures, Department of
Spanish Language and Literature

University of Nebraska - Lincoln

Year 2004

Visiones del desencanto: nostalgia y
melancolía en el cine de Fernando
Fernán-Gómez y José Luis Garci

Oscar Pereira Zazo
University of Nebraska - Lincoln, opereira@unlserve.unl.edu



Visiones del desencanto: nostalgia y melancolía en el cine de Fernando Fernán-Gómez y José Luis García

Oscar Pereira Zazo
University of Nebraska-Lincoln

Este trabajo va en busca de los síntomas de la melancolía, la enfermedad del tiempo, en cuatro películas españolas: *Asignatura pendiente* (1977) y *Volver a empezar* (1982) de José Luis García, junto con *Mambrú se fue a la guerra* (1985) y *El mar y el tiempo* (1989) de Fernando Fernán-Gómez. La elección de estas películas obedece a dos razones:

- 1) Comparten rasgos centrales, a saber, que las historias se ambientan en un pasado reciente, que aluden a la llamada transición democrática española y que elaboran los temas de la desesperanza, la desilusión y el desencanto. El examen de estos rasgos puede facilitar una mejor comprensión de la situación político-cultural actual al indagar en sus causas más inmediatas.

- 2) Además, el análisis de las películas seleccionadas me permitirá proponer la necesidad de distinguir entre nostalgia y melancolía; distinción que puede ser de gran utilidad para enfrentarse a los productos culturales de las últimas décadas. El objetivo final sería determinar lo que separa a una retórica de la nostalgia de una retórica de la melancolía.

Antes de entrar en el estudio de las películas conviene que, primero, aclare muy brevemente qué es eso de la “transición democrática española” y, segundo, proponga una serie de definiciones operativas y aclaraciones en torno a la nostalgia y la melancolía.

Con la etiqueta “transición democrática” se alude a la transformación relativamente pacífica de las instituciones políticas de la dictadura franquista hasta que adquieren la actual forma de una monarquía constitucional. Ahora bien, aunque no creo que haya mayores discrepancias acerca de la anterior descripción, las fechas de la transición suelen ser más problemáticas. Es común colocar su comienzo en 1975, año de la muerte de Franco, aunque hay fuentes que se decantan por 1973, año del atentado contra Carrero Blanco.¹ Parecidos problemas, o incluso mayores, hay con respecto a su culminación. Se ha barajado la fecha de 1982, primera victoria electoral del PSOE, y también la de 1986, segunda victoria electoral del PSOE (de nuevo por mayoría absoluta), además del acceso de España a la, entonces, Comunidad Económica Europea y del referéndum de ratificación de la entrada de España en la OTAN. El asunto sigue siendo objeto de intenso debate (político, por la mayor parte), pudiéndose encontrar incluso posiciones que mantienen que la transición aún no ha concluido. Sea como sea, la falta de acuerdo sobre el fin de la transición es un dato cultural de primer orden que no deja de tener su importancia; sin ir más lejos, en las películas de Fernán-Gómez que vamos a comentar.

Con respecto a la melancolía también conviene hacer algunas aclaraciones. La melancolía es un estado del alma o de la mente o del cuerpo, o si se quiere, una pasión o sentimiento. No se debe confundir, sin más, con la tristeza, pues presenta dimensiones añadidas, como la depresión, la angustia, el retraimiento, la contemplación interior o ensimismamiento, la quietud, etc.² Ahora bien, quiero aclarar que en este trabajo lo que me interesa tratar no es tanto el síndrome médico, es decir, la melancolía como categoría natural, cuanto la melancolía como categoría moral, como condición humana. En este sentido, la melancolía, de la mano de Javier Muguerza, podría ser descrita como el “«irse de la esperanza» o, lo que vendría a ser lo mismo, otro nombre para la desesperanza.”³

La nostalgia, por su parte, se suele usar como sinónimo de melancolía al hablar de la emoción que nace de la contemplación del tiempo pasado y, más en concreto, de la imposibilidad de recuperarlo. Lo que estoy sugiriendo, por tanto, es que consideremos a la nostalgia como una melancolía especializada, como una melancolía orientada hacia el pasado. Y esta situación no merecería

mayor comentario si no fuera porque, en la dinámica cultural de la contemporaneidad, la nostalgia parece estar desplazando al viejo modelo de la melancolía como categoría para nombrar la condición humana que surge del desesperar.

Fenómenos sociales relativamente recientes parecen estar en el origen de esta evolución y, en concreto, la reproducibilidad mecánica o electrónica de la imagen y el sonido. De suerte que nuestros álbumes de fotos y nuestras discotecas y videotecas personales se encuentran llenos de memorias y asociaciones privadas que periódicamente inundan nuestra alma con la dulce o amarga nostalgia que concitan. Mayor trascendencia tiene, si cabe, en la evolución de la nostalgia, el surgimiento en la sociedad de consumo de la ideología de la generación. Así, mediante un complejo proceso relacionado con la renovación de los ciclos comerciales, los medios de comunicación de masas seleccionan un conjunto de fragmentos visuales y sonoros altamente estereotipados que van a funcionar a la vez como marcadores temporales y como señas de identidad. Por la heterogeneidad de los fragmentos y la lógica metonímica con que se combinan, estos conjuntos constituyen auténticos pastiches.⁴ El pastiche generacional funciona en su fase de gestación como una guía para el consumo que crea identidad. No obstante, cuando se utiliza como evocador de un tiempo pasado, una vez que el presente supuestamente se ha instalado en una nueva generación, es cuando puede ser utilizado para orientar los estados mentales en el camino de la nostalgia. Mediante la promoción de la nostalgia se refuerza una concepción particular del devenir histórico, algo así como un tiempo sin futuro que se repite sin fin al final de la historia (Fukuyama *dixit*). Este es el tipo de nostalgia que me interesa rastrear y la que pretendo distinguir de una melancolía que, sugiero, aún no ha dado del todo la espalda al futuro.

Conviene aclarar también qué investigamos cuando nos declaramos interesados por la melancolía. Tal como yo lo veo, se trata de examinar actos comunicativos, o sea, lenguaje en acción. Por cierto, lenguaje en un sentido amplio, con el objetivo de incluir una amplia gama de signos y, por tanto, a la expresión cinematográfica (signos verbales, visuales y sonoros). Visto así, la melancolía aparece como un discurso, como una práctica integrada en un entramado social del que forma parte inseparable. La noción de ‘discurso’ es un término clave en ese difuso ámbito conocido como estudios culturales y aquí se usa en la acepción favorecida por Francis Mulhern; es decir, como un conjunto más o menos sistemático de formas, tópicos y procedimientos que regula tanto el objeto de que se habla (en nuestro caso, la melancolía y estados mentales asociados) como a los sujetos que hablan (esto es, las identidades o posiciones que deben asumir, conscientemente o no, los que practican tal discurso).⁵

Este planteamiento (la melancolía como discurso) se asemeja al modelo que Roger Bartra ha elaborado en sus trabajos sobre la evolución de la melancolía. Así, en el libro dedicado a la primera modernidad española, la melancolía

aparece alternativamente como un “código” (214), una “estructura simbólica” (219) o una “red mediadora” (229). La idea que se quiere transmitir con estos términos es siempre la misma: la melancolía es algo más que el nombre de un sentimiento o pasión, es un medio de comunicación, un sistema de relaciones que está ahí, listo y preparado para gobernar la interacción (consigo mismos y con los demás) de aquellos “seres que sufren o intentan comprender la soledad y el aislamiento, la incomprensión y la dislocación, la transición y la separación” (229). No se quiere decir con ello que las personas necesiten del código de la melancolía para poder sufrir. El sufrimiento es, por principio, independiente de la red melancólica, ésta se limita a canalizarlo en una dirección determinada, en concreto, hacia “formas socialmente aceptadas” (155).

No obstante, en el modelo de Bartra queda desdibujado un aspecto central que sí aparece recogido en la noción de la melancolía como discurso que yo propongo. Me refiero a la diversidad de posiciones que el discurso habilita y, junto con ella, al juego de conflictos e intereses contrapuestos que es capaz de articular. Por ello, podemos considerar el discurso de la melancolía como un campo en el sentido en que Pierre Bourdieu utiliza este término. Es decir, “a la vez como un campo de fuerzas, cuya necesidad se impone a los agentes que se han adentrado en él, y como un campo de luchas dentro del cual los agentes se enfrentan, con medios y fines diferenciados según su posición en la estructura del campo de fuerzas, contribuyendo de este modo a conservar o a transformar su estructura” (Bourdieu 49).

Por otro lado, Bartra afirma que “la sociedad selecciona los cánones más aptos para cumplir determinadas tareas necesarias.” Con ello quiere señalar que, dado un “contexto histórico preciso,” la sociedad selecciona aquellas versiones de la melancolía cuya “función social, política y cultural” favorece la legitimidad del orden de cosas existente (Bartra 222). Dependiendo del momento histórico, estas funciones pueden cambiar, pero lo que no parece cambiar es su capacidad para legitimar el sistema social. Uno tiene la sensación de que la continuidad del discurso melancólico se ve asegurada exclusivamente por su capacidad para neutralizar el potencial subversivo del sufrimiento. No parece tener sentido, por tanto, el intentar transformar ese discurso con el objetivo de ponerlo al servicio de un orden político alternativo que, por ejemplo, trate de neutralizar en su raíz social las causas del sufrimiento.

Desde mi punto de vista, las razones por las que se llega a tal visión inmovilista del potencial político de la cultura se encuentran en ciertos supuestos que informan la investigación de Bartra. Por un lado, en la decisión de no renunciar a la categoría de mito y, por otro, en la defensa de una determinada versión de la evolución darwiniana para explicar la presencia de ciertos componentes culturales y, en particular, la de aquellos que Bartra califica de mitos.

Resulta comprensible la utilización del término ‘mito’ por este autor habida cuenta su profesión de antropólogo, pero no parece la estrategia más adecuada

para los que, como yo, estamos interesados en una historia sociológica de la cultura y, por tanto, en la cultura como un campo de fuerzas en conflicto. Como él mismo Bartra explica, las investigaciones centradas en los mitos suelen privilegiar la permanencia de ciertas estructuras simbólicas en base a una supuesta conexión íntima con ciertos elementos perennes de la naturaleza humana. Curiosamente, cuando esta actitud se proyecta sobre el dominio de la melancolía lo que descubrimos es una auténtica *nostalgia* de la melancolía: “El estudio del mito suele ser una invitación a mirar hacia atrás... y a pensar en la inmutabilidad esencial de algunos cánones que contendrían en sí mismos las claves de su sentido y de su permanencia” (Bartra 153). Aunque quizás Bartra no se reconozca a sí mismo en tal cometido, el caso es que su prosa, llena en general de ecos manriqueños, adquiere en determinadas instancias la forma del *ubi sum*: “¿[D]ónde quedaron los oscuros caminos de los místicos y los signos cabalísticos de los médicos judíos?... ¿[E]n qué lugar de esta España moderna se encuentra enterrada la España melancólica?” (14).⁶

Ahora bien, las interpretaciones evolutivas de las formas culturales, es decir, las interpretaciones que utilizan como modelo la evolución biológica, no están reñidas en principio con una preocupación preferente por los factores que intervienen en el cambio cultural. Pero ya se sabe que, al igual que ocurre con la evolución biológica, al analizar la evolución de la cultura uno puede enfatizar los elementos de continuidad o los de disrupción, el nacimiento y muerte de las formas o su continuidad. El caso es que Bartra prefiere enfatizar el “lento proceso de decantación histórica” (224), y con ello la estabilidad del código de la melancolía. Interesado en “eludir soluciones teleológicas o metafísicas al problema de la larga duración de los mitos,” no toma en consideración que hay modelos de evolución darwiniana que son antigradualistas; caso de la teoría de los “punctuated equilibria” de Stephen Jay Gould y Niles Eldredge. Como afirman estos autores, “es más común que el cambio sea una transición rápida entre estados estables que no una transformación continua en base a una razón [ratio] lenta y constante”.⁷

Por tanto, no creo que sea necesario defender a toda costa la naturaleza lamarkiana de la evolución cultural (que, entonces, se caracterizaría únicamente por la transmisión de caracteres adquiridos y una variabilidad orientada a la adaptación), para que, primero, pongamos el acento en los fenómenos de cambio de las formas culturales y, segundo, indagemos en la génesis de esas transformaciones. Esto quiere decir que estaría de acuerdo con Bartra cuando afirma que la “melancolía camina ciega por el camino de su reproducción” (223), ya que es probable que las variaciones que experimentan las formas (mutaciones) no estén en principio orientadas, es decir, que sean azarosas. Pero no quiere decir que nos tengamos que conformar con afirmaciones genéricas del tipo “la sociedad selecciona unas formas y descarta otras.” Debemos entrar con más determinación en la funcionalidad de esas formas y en las razones del porqué de su posible selección o rechazo, sobre todo si uno tiene la íntima convicción de encontrarse en uno de esos momentos de transi-

ción rápida a que se refieren Gould y Eldredge. Una investigación de esta naturaleza, aunque se ponga como objetivo preferente el levantar testimonio de las variedades de la melancolía, no tiene por qué renunciar a influir en el contexto cultural encargado de seleccionar algunas de esas formas y de rechazar otras. Es una manera de entrar en el campo del discurso de la melancolía con conciencia de lo que está en juego y, por ello, de apostar por determinadas posiciones y de cuestionar otras.

* * *

Asignatura pendiente. Esta película cuenta mediante el mecanismo del *flash-back* (final y principio de la película coinciden en el tiempo) un *affair* amoroso bastante trivial. José (José Sacristán), un abogado laboralista y de compañías de seguros, encuentra un día en la calle por azar a Elena (Fiorella Faltoyano), ama de casa. Los dos protagonistas, de unos treinta y pocos años, están casados, tienen hijos, y son respectivamente de clase media (José) y media alta (Elena). Nos enteramos de que al final de su adolescencia habían sido novios, pero que aquella relación no llegó a ningún sitio, ni siquiera a la cama. El título de la película alude, en una primera aproximación, a este dato. En fin, José y Elena se reencuentran, recuerdan su noviazgo, quedan para otra cita, aprueban la asignatura pendiente, es decir, se van a la cama (con destape de la actriz incorporado), se empiezan a ver todos los días menos los fines de semana (tiempo para la familia), alquilan un piso para sus encuentros inconcebiblemente matinales, se empiezan a aburrir (José en particular) y terminan rompiendo. Al final, cada uno vuelve a su hogar, de donde, parecen concluir en la conversación que cierra la película, no tenían que haber salido, dado que, retrospectivamente, las ilusiones de la juventud están abocadas al desencanto.

Lo que, por decirlo así, anima a este irrelevante melodrama es, primero, el tiempo de la acción (los meses en torno a la muerte del general Franco) y, segundo, la manera en que la historia sentimental queda engarzada en la historia política (pura conexión metonímica, a través de las radios y las televisiones presentes en los decorados, sin que el material político se integre en la historia sentimental). En cuanto a la construcción de la película, señalar que se vale del pastiche como modo de composición y de la nostalgia como estructura emotiva unificante.⁸ Como tal pastiche es una película producida a partir de fragmentos provenientes de fuentes diversas que están conectados por contigüidad, es decir, metonímicamente. Los fragmentos que se utilizan están altamente estereotipados, de manera que la película nos dirige a la realidad histórica a que alude a través de simulacros, o si se quiere, de imágenes de imágenes.

Pondré dos ejemplos. Al comienzo de la segunda parte de la película (principios del 76, ya muerto Franco) se despliega ante nosotros un montaje fotográfico con el trasfondo musical del tema *Como ayer* del Dúo Dinámico (grupo pop de los sesenta). El objetivo que se persigue es significar la “apertura,” es decir, ese subperiodo de la transición democrática que comienza a los

pocos meses de la muerte de Franco. El montaje fotográfico presenta una masa de fragmentos estructurado aparentemente de forma caótica, con el simple objetivo de connotar ese momento histórico. Así, sin solución de continuidad, pasamos de imágenes de mujeres semidesnudas a imágenes de políticos (por ejemplo, Arias Navarro, presidente del gobierno a la muerte de Franco), a una tira cómica de Forges, a fotos de manifestantes reclamando amnistía, a imágenes de huelgas, a entierros de los muertos en las manifestaciones, etc. Todo ello se nos presenta a un ritmo tal como para excitar el recuerdo sin que nos quede tiempo para el análisis de las imágenes o para ensayar un distanciamiento crítico. Especialmente relevante es que todas estas imágenes quedan contaminadas por la nostalgia gracias al uso anacrónico de la canción del Dúo Dinámico. El resultado que se produce al combinar los fragmentos visuales y sonoros es, por un lado, la identificación de la “apertura” política con lo que en esos mismos años se denominó el “destape” (la aparición, una vez suprimida la censura, de una cantidad ingente de revistas y películas eróticas y pornográficas) y, por otro, la asociación de los meses posteriores a la muerte de Franco con el *boom* económico de los años sesenta. La “apertura” aparece así como una manifestación más de la exitosa constitución de la sociedad de consumo en la década anterior (no lo olvidemos, cuando Franco aún vivía). Indirectamente, la transición política aparece como un fenómeno independiente de la voluntad política de los españoles, es decir, como resultado de un programa de desarrollo económico impulsado por la dictadura.

Otro ejemplo importante de cómo se usa el pastiche en esta película es el siguiente texto: “Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos. Robert Redford.” El texto aparece en la nota que acompaña a un ramo de claveles rojos que José regala a Elena inmediatamente después de su reencuentro. En el texto se combinan un fragmento de un poema de Pablo Neruda⁹ y una alusión al *star system* del cine de Hollywood. Obviamente, la elección de los fragmentos no es ingenua. “Neruda” es una sinécdoque de la cultura de izquierdas que había llevado una existencia subterránea durante el franquismo. Su colocación al lado de Robert Redford, nombre que a su vez alude a la cultura de masas americana, quiere simbolizar la salida a la superficie de esa cultura de izquierdas. No obstante, al conectar metonímicamente ambos fragmentos (Neruda y Hollywood), sin que se busque un efecto paradójico o medie la ironía, se oculta un dato de cierta importancia, el que la cultura de izquierdas tenía una posición muy crítica respecto a la sociedad de consumo y a los medios de comunicación de masas.

En fin, *Asignatura pendiente* propone una solución conservadora a los problemas de la transición disfrazada de un tono progresista. La primera clave de esta propuesta hay que buscarla en el tratamiento que se hace de la cultura de izquierdas. Siendo como era en ese momento (1977) una cultura viva, aunque sin acceso a los grandes medios de comunicación de masas, la película de Garcí nos la presenta, por utilizar una expresión de Fredric Jameson, como un *dead style*, listo para ser manipulado y consumido como una moda más.¹⁰ Su

presencia se reduce, por tanto, a su valor connotativo, a su capacidad para proveer una “idealidad estereotípica e imaginaria”.¹¹ La segunda clave, inseparable de la primera, es el uso de una sensibilidad nostálgica eficientemente enarrazada en la estructura melodramática. La película aprovecha con gran habilidad temas musicales de los años sesenta, al tiempo que presenta el tópico de la imposibilidad de recuperar el tiempo pasado.

El resultado es un filme nostálgico. Ahora bien, a diferencia de clásicos de esta modalidad cinematográfica como *American Graffiti* (George Lucas, 1973) o *Il Conformista* (Bernardo Bertolucci, 1970), *Asignatura pendiente* no se propone como objetivo la recreación de una época varias decenas de años alejada en el tiempo,¹² sino que usa parecidos medios expresivos para narrar una historia ambientada en un pasado muy reciente. La película se estrena en 1977 y la historia transcurre en 1975 y 1976, con los años sesenta como trasfondo (canciones, música, historia de amor adolescente). El resultado es fascinante: proyectar sobre una mínima distancia cronológica (uno o dos años), dentro aún del arco del presente, un sentimiento de nostalgia que sería más pertinente si hubiera sido aplicado a un pasado más lejano (los años sesenta).

Volver a empezar. Todo indica que Garci diseñó esta película a modo de complemento de *Asignatura pendiente*, con el objetivo de cubrir con ambas las vicisitudes de las dos generaciones que más directamente se habrían visto afectadas por el franquismo. La clave generacional, por si hubiera dudas, se explícita en las dedicatorias de ambas películas. La de *Volver a empezar* detalla incluso las fechas que determinan la generación: “Quiero rendir homenaje a los hombres y mujeres que empezaron a vivir su juventud en los años treinta; y en especial, a los que aún están aquí, dándonos ejemplo de esperanza, amor, entusiasmo, coraje y fe en la vida. A esa generación interrumpida, gracias.” La larga dedicatoria de *Asignatura pendiente* se divide en dos partes. En la primera, la película se dedica a “nosotros, y en la segunda, a “quienes nos hicieron así.” El “nosotros” se llena de contenido mediante un pastiche generacional que reúne alusiones de todo tipo, según el modelo de los dos pastiches que analicé más arriba. Remedando la dedicatoria de *Volver a empezar* podríamos decir que el “nosotros” de *Asignatura pendiente* es el de los que “empezaron a vivir su juventud en los años sesenta.” Conviene resaltar, además, un par de detalles contenidos en la dedicatoria de *Volver a empezar*. Sabemos que todo este periodo, desde los treinta a los setenta, está marcado por importantísimos acontecimientos históricos (por ejemplo, la guerra civil y la transición) y, también, que si obviamos la artificiosidad del constructo generacional, esos acontecimientos afectaron a un incontable número de personas de todas las edades. No obstante, como suele ser habitual en la práctica de los medios de comunicación, cuando Garci propone sus cortes generacionales el criterio clave son los años de la juventud. Señala, por ello, a aquéllos que empezaron su juventud en los años treinta (antes del golpe de estado) y en los años sesenta (antes de la transición). Esto le permite introducir un segundo aspecto clave: la juventud de tanto los unos como los otros se vio “interrumpida” por

el franquismo, y con ello, también se quebraron los deseos y esperanzas característicos de ese periodo de la vida. Pero claro, en la acción de ambas películas no se nos muestra a nuestros héroes en la dorada juventud, sino en etapas posteriores de la vida. De esta manera, cuando nuestros héroes contemplan su juventud y los anhelos de antaño saben por experiencia propia que el futuro de todas esas ilusiones fue el desengaño. De esta constatación (la famosa asignatura pendiente) surge la necesidad de un intento de reparación en el presente de ese pasado interrumpido. Esta orientación exclusiva hacia el pasado explica el tono nostálgico que caracteriza a ambos filmes.

La asignatura pendiente de *Volver a empezar* es nuevamente una relación amorosa que, por las vicisitudes de la vida (el golpe de estado franquista y la posterior guerra civil), quedó sin culminar. El protagonista, Antonio Albajara (Antonio Ferrandis) vuelve a Gijón, su ciudad natal, después de una ausencia de más de cuarenta años. El porqué de la salida nos lo podemos imaginar, aunque la película no entra en detalles. El porqué de la llegada se desvelará ya avanzada la película. Al llegar al hotel donde se va a hospedar nos enteramos de que es “americano” de nacionalidad. A los pocos días, una llamada del rey Juan Carlos nos descubre que el amigo Albajara es nada menos que premio Nóbel de Literatura (no sabemos si americana o española). Los negocios que le traen a la ciudad tienen que ver con el Sporting de Gijón y Elena (Encarna Paso). Albajara, que en su juventud fue jugador de fútbol en el Sporting, recibe un homenaje de la directiva y los jugadores del club. Aprovecha, también, para recordar los viejos tiempos con su amigo de juventud Roxu (José Bódalo), médico y, a lo que parece, directivo del Sporting de Gijón. En una de estas conversaciones nos enteramos por fin del porqué de su llegada: Antonio se está muriendo y antes de morir quiere saldar cuentas con su pasado. Y ello quiere decir buscar a Elena, quien afortunadamente está soltera y con tiempo libre, hablar de su antiguo noviazgo y otras cosas (“-¿Te acuerdas de...? -Sí, me acuerdo.”), hacer turismo por la ciudad y alrededores y, como no podía faltar, aprobar la asignatura (esta vez castamente, sin destapes ni exposiciones). Gracias a las conversaciones con Elena aprendemos que Antonio es profesor de literatura en la Universidad de Berkeley, que está separado de su mujer y que tiene dos hijos. Finalmente, satisfechas sus deudas con el pasado, lo vemos volver a su soledad, a sus clases de literatura en San Francisco y a su inminente muerte.

En un visionado rápido, *Asignatura pendiente* y *Volver a empezar* son dos películas que pueden parecer muy diferentes. El espacio donde se desarrolla la acción contrasta sobremanera. En un caso, Madrid, ciudad bulliciosa y ajetreada; en el otro, Gijón, ciudad que aparece retratada como si de un balneario se tratara. También varía el tiempo de la acción: unos meses en el caso de *Asignatura pendiente*, unos días en *Volver a empezar*. La acción en sí misma cambia pronunciadamente. En la primera película hay acciones secundarias de cierta entidad, lo que implica la participación de un gran número de personajes. En la segunda, la acción está totalmente centrada en la

figura de Antonio, sin acciones secundarias y un número muy discreto de personajes. Otro contraste interesante lo encontramos en las respectivas bandas sonoras. Exuberante en un caso, austera en el otro. De hecho, *Volver a empezar* sólo tiene dos temas musicales, el *Canon* de Johann Pachelbel y varias versiones del *Begin the Beginning* de Cole Porter. Todos estos contrastes y otros más, como el ritmo de la película, reflejan las diferencias en el diseño de los personajes protagonistas, es decir, de José y Antonio. José, interpretado por un José Sacristán treintañero que gesticula como si fuera el rabo de una lagartija, retrata la figura de lo que más adelante, en los ochenta, recibirá el nombre de *yuppie*. Representa por edad y talante a la generación que tomará el poder en 1982. Antonio, interpretado por un grave y barbado Antonio Ferrandis, se encuentra en la sesentena. Ya lo ha hecho todo en la vida (Premio Nóbel de Literatura) y lo único que le resta es esperar la llegada de la muerte.

No obstante, como he venido sugiriendo, las dos películas tienen un núcleo común: la historia amorosa que quedó truncada, el intento de satisfacer ese pasado en el presente y, por fin, la resignación. En el caso de *Asignatura pendiente*, resignación a volver al hogar, a las familias que tanto José como Elena habían dejado de lado momentáneamente. En el caso de *Volver a empezar*, resignación ante la muerte. Otro importante elemento común es que los protagonistas son hombres de éxito. La dictadura franquista alteró la vida de los protagonistas, pero significativamente no en lo que respecta al pan y las lentejas. El tema del ascenso social está presente en ambas películas de manera explícita. Antonio con sus constantes cambios de Universidad y, finalmente, con el Nóbel. José, hijo de padres sin estudios, es un abogado muy solicitado (compañías de seguros), aspecto que sobre todo se resalta en la parte final de la película. Pero, por si quedaba alguna duda, apuntar que José comienza la película conduciendo un SEAT 1430 viejo y la termina conduciendo un Citroën GS nuevecito.

Para concluir, si la nostalgia es la estructura emotiva predominante en ambas películas, da la sensación que el pastiche no juega en *Volver a empezar* el papel central que juega en la primera película. El pastiche generacional tiene por función generar el estilo imaginario de un pasado real gracias a la fuerza connotativa de los fragmentos que lo integran. Este objetivo era fácil de alcanzar en el caso de *Asignatura pendiente*, pues el pasado al que se alude a través del largo *flash-back* son los meses en torno a la muerte de Franco, mientras que el material extradiagético incorporado a la banda sonora apunta a los años sesenta; es decir, en ambos casos se trata de un pasado reciente caracterizado por la existencia de una vigorosa sociedad de consumo y sus correspondientes medios de comunicación de masas. Extraer fragmentos altamente connotados de las representaciones puestas en circulación por esos medios era trabajo relativamente sencillo. Mucho más complicado, por supuesto, era la construcción de un pastiche generacional relativo a los años treinta del siglo pasado. Para empezar, esa década es la de la II República y la guerra civil, asuntos que la película de Garci se niega en redondo a tratar. Para despejar cualquier duda, se

coloca al principio de la película la llamada del rey Juan Carlos, no fuera a ser que alguien pensara que se estaba cuestionando la legitimidad de la monarquía. Además, el posible legado de imágenes y sonidos que hubiera permitido una reconstrucción del estilo años treinta fue severamente cercenado por la dictadura franquista al eliminar bruscamente una parte importante de la tradición cultural española. Sencillamente, la audiencia española de los años ochenta del siglo pasado no hubiera podido reconocer los años treinta a través de imágenes y sonidos porque ese periodo no era más que una ausencia en la memoria colectiva de los españoles. Situación que no creo que haya cambiado de forma sustancial. En fin, no hay pastiches generacionales en *Volver a empezar*. Pero esto no quiere decir que Garci abandone la técnica connotativa para construir al protagonista de su película. En una película donde la tensión dramática brilla por su ausencia y las acciones que se nos muestran son de una nimiedad desconcertante, de no haber mediado esa técnica constructiva difícilmente se hubiera podido hablar de la presencia de personajes con un mínimo de consistencia. El actor, Antonio Ferrandis, aparece así como una especie de soporte del que se cuelgan una serie de etiquetas: Premio Nóbel de Literatura, exiliado al final de los años treinta, nacionalizado americano, exjugador de fútbol, profesor de literatura en la Universidad de Berkeley, al borde de la muerte, etc. Para que se entienda mejor lo que quiero decir, hay que tomar en consideración que no es para nada relevante que Antonio Albajara sea escritor o que tenga una visión determinada del mundo. No sabemos si es poeta o novelista o ambas cosas a la vez. Ni qué tipo de literatura practica o le interesa, ni qué temas ha frecuentado. Lo único relevante es que ha recibido el Nóbel de literatura. Se puede aventurar que, al diseñar el personaje, Garci intentó que tuviera la capacidad de apelar a un público amplio. De aquí que se reúnan en su figura un elemento de la cultura popular o masiva (el fútbol) con un elemento de la alta cultura (literatura). Esta perspectiva queda refrendada por la banda sonora, reducida como sabemos a dos temas: uno proveniente de la alta cultura europea (el *Canon* de Pachelbel) y otro de la cultura popular americana (*Begin the Beginning*). En este sentido, se puede decir que el pastiche (reunión de fragmentos altamente connotados) sigue siendo una técnica constructiva central en *Volver a empezar*, aunque ahora no está al servicio de la construcción de una generación, sino de un personaje que representa, gracias a su falta de atributos reveladores, la tremenda ausencia de la II República en la cultura española contemporánea.

Mambrú se fue a la guerra. En dos ocasiones he leído declaraciones de Fernando Fernán-Gómez negando que la relación que mantiene con el pasado a través de sus películas o novelas esté marcada por la nostalgia o la añoranza.¹³ Mi análisis de *Mambrú se fue a la guerra* y *El mar y el tiempo* creo que confirmará esta apreciación del actor, escritor y director de cine. Lo primero que hay que tomar en consideración es que las películas de Fernán-Gómez son posteriores a las de Garci. Mantienen, por tanto, más distancia cronológica con respecto al tiempo que representan. *Mambrú se fue a la guerra* se estrena una década después de la muerte de Franco y tres años después del gran triunfo so-

cialista en las elecciones generales de 1982. Parece, pues, una película bien situada en el tiempo como para emitir un juicio acerca de la transición. A diferencia de *Asignatura pendiente*, que utiliza un *flash-back* para proponer un futuro que va a ser más de lo mismo, la película de Fernán-Gómez tiene una estructura más lineal y está, como su final, abierta al futuro. En 1985, fecha en que se presenta la película, lo profetizado por la película de Garci (una *yuppización* de los dirigentes de izquierda) es ya para la percepción de muchos una realidad. Si con *Asignatura pendiente* la cultura de izquierdas sale a la superficie y se superficializa, con *Mambrú se fue a la guerra* esa misma cultura y sus aspiraciones políticas se presentan, metafóricamente, no sólo reprimidas, sino directamente destruidas, y, lo que es más importante, no por sus enemigos, mas por aquéllos que supuestamente deberían haberlas defendido, mantenido y recreado, es decir, por las propias gentes de izquierda.

Mambrú se fue a la guerra es la historia de Emiliano (Fernando Fernán-Gómez), un topo que ha estado escondido durante treinta y seis años. Cuenta cómo, a pesar de que Franco haya muerto, su propia familia impedirá que salga definitivamente a la superficie y reclame su derecho a vivir dignamente. Aunque el topo es una figura social real, pues es el nombre que se daba a aquellas personas que, habiendo luchado en el bando republicano, tenían que ocultarse para salvaguardar su vida, en la película cumple la función de provocar un choque de perspectivas temporales. Cuando Emiliano sale de su escondite subterráneo en 1975, el mismo día en que entierran a Franco, la película nos pone delante, como si hubiera venido a través de un túnel del tiempo, a un socialista que regentaba la Casa del Pueblo de su villa en 1939.

Metafóricamente, la salida de Emiliano desde su escondite subterráneo, primero al espacio privado de la casa familiar y, finalmente, después de su huida, al espacio público, es un intento de aflorar una historia y un pasado reprimidos. Ese pasado es, por supuesto, algo más que una abstracción, es todo un programa de liberación social, programa que fue cancelado por la victoria de los militares golpistas. Deseos imposibles, melancolía segura.

Cuando Hilario (Agustín González), el yerno de Emiliano, se entera que de resucitar al abuelo, la abuela, Tina (María Asquerino), perdería la pensión de viudedad que con toda seguridad le corresponderá por haber sido Emiliano un militar que luchó en el bando republicano, la familia decide devolverlo a su mundo subterráneo para no volver a dejarlo salir nunca más. Cuando Emiliano trata de protestar, la familia y, en particular, su hija, Encarna (Emma Cohen), le acusa de egoísta. Le espeta que con todas las cosas que necesitan, cómo se atreve a robar a la familia esa nueva prosperidad no prevista. A Encarna e Hilario les da, de hecho, un extravagante ataque consumista y se dedican a comprar electrodomésticos a plazos. Y eso que todavía no han recibido ni un duro de la famosa pensión. En momentos así, la película se convierte sin ningún tipo de complejos en una auténtica farsa.

Pero el elemento trágico no tarda en llegar. Hilario no tiene más remedio que llevar al abuelo a una clínica fuera del pueblo para tratar de curar una mala torcedura de tobillo. Llevado por su deseo de recuperar la libertad, Emiliano se compincha con su nieto Manolín (Jorge Sanz), hijo de Hilario y Encarna, para huir juntos aprovechando el viaje al médico. Las cosas no salen bien. En la clínica no lo pueden atender porque no tiene papeles de ningún tipo. En el trayecto de vuelta a la casa, Emiliano, que había quedado en la estación de tren con Manolín, le dice a su nieto que no puede ir con él. No obstante, cansado de su situación, cogerá su tambor (había sido sargento y comandante músico director de banda) y se lanzará por las calles del pueblo a pregonar a los cuatro vientos quién es: “¡Soy Emiliano, soy Emiliano!” La gente le toma por un borracho o un loco y nadie le hace caso. Finalmente, la familia da con él y, maltrato y malherido, lo devuelven a su cárcel subterránea, debajo de la casa familiar.

Está claro que la realidad social que *Mambrú se fue a la guerra* nos presenta es incapaz de asimilar a Emiliano, ese mensaje del pasado que se recibe intacto en el mismo momento en que comienza la transición. A cambio de un cierto beneficio económico, las gentes que pueblan la película asumen consciente y libremente la represión de su propia historia. Estamos, pues, ante una versión bastante definida del origen del desencanto que se adueñó de muchos españoles durante esos años. Versión que es, además, una denuncia del desencanto como ideología, pues si algo caracteriza a los protagonistas de *Mambrú se fue a la guerra* es la elección de una existencia inauténtica. Con dos excepciones, la del propio Emiliano y la del nieto que huye. Emiliano luchará hasta el final, incluso cuando ha perdido toda esperanza, y preferirá la locura a la aceptación sin más del destino que su familia le ha preparado. Uno no puede por menos de asociar a este personaje con ciertas lecturas románticas de don Quijote, el defensor de las causas perdidas. Desesperanza es el poso amargo que nos deja la película.

Uno de los aspectos centrales de *Mambrú se fue a la guerra* es lo que yo denominaría su densidad temporal, debida a la hábil utilización de una serie de mecanismos. Primero, el mismo topo. Cuarenta años sin contacto con el mundo, sin nuevas experiencias, recreando un pasado que para el personaje es su propio presente, un día tras otro. Una recreación guiada por el deseo y la esperanza. Desde esta perspectiva, el pasado es la posibilidad de un futuro mejor. Razón por la cual, el topo es la metáfora de un pasado que busca su expresión en el presente y que se proyecta sobre el futuro, un futuro donde se ha recobrado la libertad y una vida más auténtica.

Un segundo mecanismo es la coexistencia de varias generaciones, desde los abuelos a los nietos. Estas distintas generaciones representan momentos distintos de la historia reciente de España coexistiendo en un mismo presente. Cada una de ellas con su carga de problemas y perspectivas. Pero lo importante no es sólo la diversidad y conflictividad, sino la posibilidad de que se pueda

crear, a través de los conflictos, un factor común que unifique las distintas perspectivas. Dos alternativas aparecen claramente definidas. Por un lado, el consumismo y, por otro, la esperanza de una sociedad mejor inspirada en los ideales del pasado. Resulta interesante comprobar que la película presenta esta alternativa no de una manera maniquea, es decir, como una lucha entre el bien y el mal, representados en seres esencialmente buenos o malos, sino como un conflicto individual que es inseparable de la interacción social. De una manera o de otra, todos los personajes de la película están constreñidos por factores que no controlan. Sin embargo, a todos ellos les cabe la posibilidad de una elección moral.

En tercer lugar, todos los personajes de la película, incluyendo al propio protagonista, tienen que definirse respecto al pasado. Hay que tener en cuenta que, como decía más arriba, no estamos tratando con un pasado abstracto, nos las tenemos con un personaje, el topo, que es un pasado encarnado. Las distintas posturas de los distintos personajes ante el abuelo son, de hecho, posturas ante ese pasado de España que reprimió el franquismo.

Finalmente, la película opta por una apertura hacia el futuro: la historia no ha terminado. Este aspecto queda representado en la relación entre el abuelo y el nieto. En este sentido, lo importante es el dato de que distintas experiencias, que son personales e históricamente determinadas, pueden encontrar un factor común: la esperanza por lograr la autonomía y un ejercicio real de la libertad. Esperanza que sólo puede ser articulada si se recoge el mensaje de liberación que cierto pasado nos ofrece y que queda destruida si se prescinde de él y se pretende continuar como si aquí no hubiera pasado nada. En este sentido, *Mambrú se fue a la guerra* afirma contundentemente que las señas de identidad que emergen con la transición parecen prescindir de lo mejor de nuestro pasado. El mensaje parece claro: un país que es incapaz de asimilar su propia historia termina inevitablemente por deformarla y, quizás, por enterrarla para siempre. Si se tiene en cuenta la naturaleza de ese pasado, esto quiere decir que lo que se está destruyendo es la posibilidad de la utopía.

El mar y el tiempo. En abril de 1968, Jesús Muñiz (José Soriano) vuelve a España (Madrid) después de 29 años de exilio en Argentina. Vuelve a ojear el panorama, a ver a la familia y, si es viable, a quedarse. Tiene la intención de invertir el millón de pesos ahorrados como agente de seguros en Buenos Aires en la compra de un local y en la instalación de una tienda de modas. Sin embargo, al cabo de dos meses, después de consultar por teléfono con su mujer, decidirá regresar a Buenos Aires para no volver nunca más.

Lo que ocurre en esos dos meses, lo que explica la conversión desde el entusiasmo inicial al desencanto final, es el despertar de Jesús a la nueva realidad española; una realidad irreversiblemente transformada por el impacto de la sociedad de consumo. Jesús despierta, mira con asombro y se da cuenta de que no puede salvar la distancia entre la España de sus recuerdos, la de 1939, y la

que encuentra, la de 1968. La realidad de la nueva España que Jesús descubre no está sólo en los números, en la conciencia de que su millón de pesos no da para mucho, sino fundamentalmente en las gentes que la habitan, en su propia familia.

Está en doña Eusebia (Rafaela Aparicio), su madre, senil y malhablada, que nunca lo reconocerá como a su propio hijo, calificándolo de mal actor de un papel que no le corresponde. En su hermano Eusebio (Fernando Fernán-Gómez), *maître* y accionista de un pequeño restaurante de comida casera, que parece haber abandonado cualquier contacto comprometido con el mundo, tal es su obsesiva preocupación por evitar preocupaciones. Está en la alcohólica Marcela (María Asquerino), antigua cuñada y exmujer de Eusebio, que vive enganchada a un pasado que no volverá, pero que, por otro lado, es capaz de descubrir con desgarró la dimensión profunda del presente, o al menos, una de sus dimensiones, su superficialidad.

Finalmente, la nueva realidad española está sobre todo en los más jóvenes, o mejor, en *las* más jóvenes, en las dos hijas de Eusebio y Marcela. También en Lupe (Emma Cohen), la “compañera” de Eusebio, que representa el dinamismo de la nueva España. Lupe es una persona superactiva, tiene una tienda de modas, organiza pases de modelos, juega en bolsa, trafica en drogas e influencias, se codea con la aristocracia, con los nuevos ejecutivos del “estrés” y del “relax”, les provee de putas y, finalmente, a los que lo necesitan les presta dinero. Lupe es la Celestina del desarrollismo franquista. La hija mayor, Chus (Cristina Marsillach) es Jefa de Relaciones Públicas de un hotel. Casada con Anselmo (Iñaki Miramón) y madre de una niña, Libertad, no sólo cambia de pareja durante la estancia de Jesús, sino que también decide interrumpir un embarazo habido extramaritalmente con su nuevo amor, el “señorito” Mariano (Ramón Maudala). Cuando las relaciones y problemas personales lo permiten, Chus participa, junto con su hermana y resto de la pandilla, en manifestaciones de protesta, por ejemplo, contra la guerra de Vietnam. Mer (Aitana Sánchez-Gijón), la hija menor, que es estudiante, abandonará a su antiguo novio Basilio (Gabino Diego) (a raíz de lo cual éste se suicidará), se liará la manta a la cabeza y se irá, con su nuevo ligue, Lucas, a participar en la madre de todas las revoluciones que no lo pudo ser, el mayo del sesenta y ocho francés.

Y ésta es la nueva España que se encuentra Jesús: una madre que no quiere serlo, un hermano que pasa de todo, una excuñada borracha, una Celestina rediviva, una sobrina, Chus, exploradora de nuevas relaciones personales en un mundo donde los roles femeninos tradicionales se disuelven en el aire, y, finalmente, otra sobrina, Mer, fino ejemplo de la revolución turística o, quizás, del turismo revolucionario.

Contra lo que pueda parecer por los comentarios anteriores, no sería justo decir que *El mar y el tiempo* es una película maniquea. No hay buenos ni malos. Pero tampoco se salva nadie. Veamos cómo funciona. Según señala

Augusto M. Torres, *El mar y el tiempo* primero fue novela, después serie de televisión y, finalmente, película (499). La deuda de la película con la literatura parece clara, en concreto con lo que podríamos denominar el realismo costumbrista. De aquí que la película sea más de personajes que de acción. Personajes que se construyen, además, sobre el trasfondo de la historia reciente de España, desde el golpe militar y la guerra civil hasta nuestros días. Y digo “hasta nuestros días” a pesar de que la acción se desarrolle en 1968. Me explico. Esta película no es sólo la historia de unos personajes que perdieron la guerra (doña Eusebia, Eusebio, Jesús y Marcela), sino, muy centralmente, de los que posteriormente harían la transición y llegarían al poder con la victoria del PSOE en 1982, es decir, de la que se suele denominar generación del desencanto (Lupe, Chus, Mer, Anselmo, Mariano, etc.).

Desde este punto de vista, podemos entender *El mar y el tiempo* como una exploración de las raíces del desencanto que se apoderará de la sociedad española una vez instaurada la democracia. Se suele explicar el desencanto como un efecto de la desmovilización política de parte importante de la población española, fundamentalmente de las gentes de izquierda, y del abandono de lo que, supuestamente, era su objetivo político central, la revolución. Fernán-Gómez nos da una versión distinta. Esos jóvenes del 68 utilizaron una retórica revolucionaria a manera de estrategia para facilitar el cambio de régimen. Pero una revolución de las de verdad, es decir, tipo Revolución francesa o soviética, no fue nunca un objetivo real de esa generación. La idea de revolución que manejan los personajes jóvenes de la película consiste en una combinación del tema de la disolución de los roles femeninos tradicionales, la transformación de la estructura familiar y un hedonismo derivado de la libertad de elección que acompaña a la introducción en España de la sociedad de consumo. Como se ve, una revolución más bien del ámbito privado que de la esfera pública o del sistema político.

Observamos cómo esos jóvenes, mientras beben Coca-Cola o Chinchón, proponen en grupo que no tiene mayor relevancia que Chus deje a Anselmo ya que el “matrimonio está superado” y la “culpa no existe” (un toque postmoderno por excelencia). No cabe duda que estos jóvenes tienen, como se suele decir, un buen cacao mental. Mezclan viejos casticismos (el que dirán de la España profunda) con lo último que viene de fuera, como la minifalda y las nuevas relaciones sentimentales, y le añaden restos mal digeridos de lecturas a la moda tipo Sartre (la nada) y Jacques Monod (el azar y la necesidad).

Quizás habría que preguntarse si Fernán-Gómez no fuerza un poco la situación en su tratamiento de los personajes más jóvenes, ya que ninguno de ellos supera la categoría de estereotipo. Por lo demás, en varias ocasiones son enteramente ridiculizados. Por ejemplo, hay una parodia clara en la escena en que salen todos al balcón cantando *Al vent* del cantautor valenciano Raimon.

Como contrapartida a estos jóvenes, contruidos como un pastiche de elementos antiguos y modernos, autóctonos y foráneos, los personajes mayores, los que perdieron la guerra, aparecen con mayor relieve y profundidad, gracias a la atracción gravitatoria que ejerce el pasado, la memoria compartida. Las actitudes que estos personajes encarnan van desde la nostalgia, como ocurre con Marcela, a la lucha estéril contra el paso del tiempo, caso de Eusebio. Pero aquí, como dije, nadie se salva.

No sabemos en realidad si Marcela está sola porque es una borracha, o es una borracha porque la dejaron sola. En la versión de Eusebio, lo primero; en la suya, lo segundo. Eusebio la acusa de emborracharse y acostarse con el primero que llegue. Marcela lo acusa de haberla dejado por otra más joven, de haber irremediamente cambiado después de la guerra, de estar muerto: “Si está solo [se refiere a Eusebio], no ve a nadie... el Eusebio de ahora no ve a nadie, se levanta, se afeita frente al espejo, se ve a él, allí en el espejo, y ya es como si no se quitase el espejo de delante.”

Y algo de eso ocurre, Eusebio es una máscara en sentido literal, con su ostensible peluquín, su ostensible pelo teñido y su ostensiblemente recortado y teñido bigotito. ¿Es realmente un señor liberal, tolerante y comprensivo, o es un pasota? En realidad quizás ni lo uno ni lo otro, quizás una combinación de todos esos aspectos. No lo podemos saber con exactitud, ya que esta indefinición del personaje Eusebio es un objetivo buscado por la propia película. A diferencia de lo que ocurre en *Asignatura pendiente*, no hay voces en *off* que nos resuelvan este tipo de problemas. No hay forma de acceder a los pensamientos de los personajes.

En cambio, sí está la voz en *off* del régimen franquista. Son las palabras y las imágenes de la radio y la televisión. Por ejemplo, la radio de doña Eusebia nos introduce, al mismísimo comienzo de la película uno de los temas centrales: la transformación de los papeles de la mujer en la sociedad española. La radio informa con absoluto desprecio por la realidad, como era típico en la época franquista, que la minifalda ha sido desfavorablemente acogida por las mujeres españolas. En seguida las imágenes mostrarán todo lo contrario: mujeres jóvenes con minifalda. Aquí la postura oficial del régimen, de la radio, sirve para orientarnos en la fractura generacional que separa a las mujeres mayores de las jóvenes. Lo que las jóvenes entienden por revolución (autodeterminación y cambios en las relaciones personales) es interpretado por las mayores como un desmadre de las costumbres. Así, cuando Mer vuelve de París habla de sí misma como de un “don Quijote” al tiempo que se bebe una Coca-Cola, y ofrece la siguiente explicación sobre el fracaso de la revolución: “Los estudiantes más inteligentes pensaban que tiene razón Marcuse, los obreros ya no están por la revolución. Prefieren someterse a los burgueses con tal de que se les vaya aumentando poquito a poco el sueldo.” Sin embargo, la perspectiva que su madre tiene sobre el mayo francés, nos muestra claramente la quiebra generacional: “Jodiendo por las escaleras, por los pasillos, ¿eso es la

revolución?." Lo mismo cabe decir de la opinión de la abuela: "Lo oí por la radio, anteaer dijeron que por fin se terminó esa verbena que habían montado en París."

Tenemos puntos de vista distintos. La película los presenta y no necesariamente se decanta de un lado o de otro, aunque el toque irónico recaiga normalmente sobre los jóvenes. Así en el caso de Mer, parece que la revolución le hizo olvidar que ha dejado a su antiguo novio, que es un currela y no va a la universidad, y lo ha cambiado por otro, que no sólo va a la universidad sino que parece tener tiempo y dinero para ir de vacaciones a París a hacer la revolución. Ya sabemos que Basilio no lo soportó y se suicida.

En fin, para terminar, comentar que toda esta galería de personajes es una especie de espectáculo al que asiste Jesús, y que Jesús funciona meramente como narratario. Es decir, como un mecanismo que permite al espectador echar una mirada distanciada y, en general, desapegada emocionalmente, sobre la nueva España del milagro económico. Una España que también es la del futuro, la que hará la transición democrática, la que ya ha dejado atrás la Guerra Civil, la España del desencanto. Sobre esta España la película nos da una visión que yo caracterizaría de melancólica y nihilista.

* * *

Como espero que haya quedado claro en los comentarios de las películas de Garci y Fernán-Gómez que acabo de presentar, los elementos comunes que hacen pertinente una comparación entre ellas son, por un lado, el tratar o aludir a la transición democrática y, por otro, el proponer o sugerir una explicación al fenómeno social que ya en los años de la transición se bautizó con el nombre de desencanto. Las posturas que las películas mantienen respecto a esos elementos comunes permiten afirmar, además, que cada uno de los directores ha sido capaz de desarrollar una visión dotada de cierta sistematicidad y coherencia. Nos enfrentamos así a dos fórmulas retóricas (nostalgia y melancolía) que entran en conflicto en el interior del campo discursivo de la melancolía. Mi interés en esta última parte del ensayo es, justamente, establecer los rasgos distintivos de cada una de estas posiciones.

Aspecto central en la postura de Garci es que el desencanto no está reñido con una visión positiva y optimista de la transición. En este sentido, tanto Garci como Fernán-Gómez se adhieren a la premisa de que el futuro de una ilusión es el desencanto. Ahora bien, lo que esto significa en uno u otro caso es muy diferente. Para Garci, esas ilusiones son las ilusiones de la juventud, es decir, de un periodo concreto del ciclo vital humano. Mientras que para Fernán-Gómez, esas ilusiones refieren al contenido utópico de un programa político. Este último no habla de la juventud en un sentido biológico, es decir, como parte de un ciclo natural, sino de una juventud históricamente localizada, sea la juventud republicana de izquierdas que perdió la guerra civil o la

juventud del sesenta y ocho que hizo el Mayo francés. Garci, por el contrario, habla de ilusiones que tienen que ver con el primer amor, y de un desencanto que tiene su origen en la dificultad para consumarlo sexualmente, debido a la interferencia del mundo de los adultos. Estas son experiencias que pueden ser consideradas universales; es decir, experiencias que no están determinadas en sentido fuerte por la estructura política de la sociedad o por la salud de la economía. El desencanto, en la versión de Garci, depende del proceso natural de envejecimiento. Pasa la juventud, llega la edad adulta y nos encontramos con una serie de responsabilidades ineludibles (la familia). Intentar volver a esa juventud ya perdida puede llevar a situaciones patéticas. Por lo general, sólo queda el mirar hacia atrás y regodearse nostálgicamente en un tiempo y unas experiencias que son por definición irrecuperables. En definitiva, a los protagonistas de Garci las cosas les van bien económicamente, pero, obviamente, están sujetos tanto al ciclo biológico como a determinantes históricos de larga duración (la familia patriarcal). El desencanto, a diferencia de lo que ocurre en Fernán-Gómez, no tiene su origen en las deficiencias políticas de la transición. La conexión con esta última es puramente circunstancial (metonímica). De hecho, la transición fue bien, comenzó con el *boom* de los sesenta, con el desarrollismo tecnocrático y la sociedad de consumo. En los setenta simplemente se recogen los frutos que habían sido previamente sembrados. Se puede afirmar que las películas de Garci articulan una versión clara del fin de la historia. La historia ha llegado a su fin (ya estamos en democracia), los únicos cambios previsibles a partir de ahora dependen de los ciclos naturales (nacer, envejecer, enfermar, morir, etc.). La nostalgia es, por ello, una enfermedad del tiempo biológico, de un tiempo circular y repetitivo.

A pesar de la obvia despolitización del desencanto en el cine de Garci, de la asimilación de la historia a la biología, el público que asistía a las proyecciones de *Asignatura pendiente* reaccionaba de una manera que hoy en día puede parecer sorprendente. Como informa Augusto M. Torres, al final de la película, cuando iba pasando la dedicatoria (“a nosotros”) y “mientras Gloria Lasso canta *Luna de miel*, la gente se ponía de pie en el cine y aplaudía con toda su alma” (75). Parte de la explicación se encuentra en la conexión señalada con el tiempo biológico. Pero, claro, no es suficiente. Mucha gente veía en la película un contenido político claro. De hecho, no cabe duda que los elementos políticos están ahí: imágenes de manifestaciones y figuras políticas, banderas de unos y otros partidos, cartelera de las elecciones, sindicalistas encarcelados, etc. Pero, en fin, de esos elementos políticos lo único que se puede decir es que *efectivamente* están ahí, pero de la misma manera que están las sillas o los coches, como parte del decorado. Es decir, no están integrados en la historia de manera que funcionen como fuente de las acciones, de los conflictos dramáticos o del desarrollo psicológico o emocional de los personajes. Si se suprimiera ese decorado *político* y se sustituyera por otro distinto, la historia contada quedaría incólume y sólo variarían, digamos, ciertos rasgos estilísticos. Se puede aseverar, por tanto, que la fuerza motriz de las películas de Garci no se encuentra en la historia contada, sino en el modo de composición,

es decir, en el uso del pastiche, en la acumulación de fragmentos estereotipados con alto valor connotativo. En este sentido, las películas de Garci son puro decorado, cajones de sastre más o menos barrocos. Todo el material (incluyendo personajes, conflictos, etc.) está tratado como simulacro y la relación entre los simulacros sigue una razón exclusivamente metonímica, es decir, se basa en relaciones de contigüidad espacial. Como se ve con especial claridad en el pastiche Neruda / Robert Redford, hay una reducción de lo político a lo cultural, en el sentido de un tratamiento de lo político según el modelo de la cultura de masas. Por esta razón, los objetivos políticos de la izquierda emergen, salen a la superficie, pero exclusivamente como materiales culturales que están sometidos a la lógica de los medios de comunicación de masas. De aquí la identificación sin complejos de la “apertura política” con el fenómeno cultural del “destape.”

Señala Bartra, muy convincentemente, por cierto, que el discurso de la melancolía ha sido durante mucho tiempo “un modelo general y abstracto que explicaba el sufrimiento mental” y que, paradójicamente, “abrió paso a las formas personales e individuales de padecimiento” (214). En otras ocasiones, Bartra habla, sin embargo, del sufrimiento en general, sin especificar si es mental o de otro tipo. Ahora bien, no parece que sea muy relevante puntualizar que el sufrimiento sea *mental*, pues cabe preguntarse si realmente hay sufrimientos que no lo sean. De hecho, creo que Bartra, al calificar el sufrimiento melancólico de mental, se está refiriendo a otra cosa. Desde Aristóteles, la melancolía se ha asociado al trabajo intelectual, y es esta misma usanza la que, ya desde el renacimiento, se consolida hasta llegar a nuestros días (Bartra 65). La melancolía sería, por eso, una indisposición propia del intelectual, de aquél que se dedica a labores donde los saberes del intelecto (artes liberales, filosofía, teología, política, arte, literatura, etc.) predominan sobre los saberes del cuerpo (artes mecánicas, trabajos manuales, etc.). Visto así, parece razonable pensar que la melancolía no puede ser la única forma cultural capaz de encaminar el sufrimiento, que muy probablemente sea simplemente el código favorecido por la élite intelectual y que, consecuentemente, otras formas se han debido ir especializando a lo largo del tiempo en las necesidades de aquellas personas menos favorecidas cultural o educativamente. Iríamos así a modelos menos generales y abstractos, anclados en la inmediatez del aquí y ahora. No cabe duda que el melodrama, en algunas ocasiones calificado como la tragedia de la sociedad plenamente moderna o industrial, encaja bien en esta caracterización. A diferencia de la melancolía, que se asocia con el “aislamiento personal ante las condiciones aleatorias... impuestas por el desorden social” (Bartra 214), el melodrama favorece una catarsis colectiva (o compartida) del sufrimiento. De aquí que su diseminación se haya visto favorecida por los medios de comunicación de masas, desde los folletines seriales de la prensa decimonónica, pasando por el teatro, la radio y el cine, hasta llegar a la narrativa formulaica de la novela rosa y afines. No puede sorprender, por tanto, su presencia en las películas de Garci, donde cumple la función que es habitual en esta forma, a saber, trocar el “desorden social” en conflicto

sentimental, reducir las cuestiones públicas a asuntos privados. La sensibilidad melodramática, por tanto, favorece el paso desde una preocupación por los asuntos estrictamente políticos (los conflictos de la transición) a un interés exclusivo en las relaciones sentimentales (la historias de amor entre José y Elena y entre Antonio y Elena). Por cierto, esta deriva no sólo es característica de la producción de Garci, sino que es un rasgo general de buena parte del cine que se hace durante la época.¹⁴

La combinación de melodrama y nostalgia, es decir, de dos formas especializadas en el padecimiento humano, cumple en las películas de Garci la función de apelar a un público lo más amplio posible, ya que es capaz de acoger elementos propios de un sufrimiento de base intelectual (nostalgia) junto con aquéllos que tienen una base sentimental (melodrama). No obstante, no conviene identificar ingenuamente la nostalgia con la melancolía tradicional. La nostalgia es una emoción estrechamente vinculada al pastiche generacional. Se trata, por ello, no sólo de una melancolía orientada hacia el pasado, sino también de la variante mejor adaptada a las condiciones de comunicación creadas por los medios de comunicación de masas. De aquí el importante papel que la nostalgia cumple en el arte postmoderno; un arte caracterizado por un debilitamiento de la rígida distinción entre alta cultura y cultura popular y, por tanto, por un populismo que trata de integrar los gustos estéticos de un amplio arco social.

La intervención de Garci en el discurso de la melancolía, posición a la que he etiquetado con el término ‘nostalgia,’ se caracteriza, en conclusión, por los siguientes rasgos: 1) reducción del tiempo a un tiempo biológico (naturaleza humana), entendimiento de la historia como una concatenación de ciclos naturales; 2) refuerzo del pastiche en detrimento de la narración: las relaciones espaciales (simultaneidad) predominan sobre las relaciones causales o temporales; 3) sometimiento de la política a las reglas de juego de la cultura de masas; y 4) reacción populista ante el elitismo de la melancolía mediante la agregación de melodrama y nostalgia.

La contraposición de esta posición con la elaborada por Fernán-Gómez es fácil de mostrar. Para empezar, los protagonistas centrales de ambas películas (Eusebio y Emiliano) se caracterizan por su aislamiento personal, el primero por decisión propia y el segundo forzado. Parecen vivir con los demás, pero en realidad están solos. Se acercan, por ello, al tipo de sujeto que es característico de la melancolía tradicional. Es decir, aunque pueden ser asociados con tal o cual generación, interesa su peripecia personal más que su posible adscripción a tal o cual estereotipo generacional. Hay una deuda clara de las películas de Fernán-Gómez con la tradición literaria, debido al énfasis en la narración y en la individualización del personaje. La excepción a estas reglas es el tratamiento de los personajes jóvenes en *El mar y el tiempo*, pues están supeditados a una construcción generacional. En general, se puede decir que los personajes más viejos están tratados con mayor complejidad.

En Fernán-Gómez, el desencanto surge de la traición a un proyecto político, que se asocia insistentemente con la II República y con las posiciones de izquierda (en particular, socialismo y anarquismo). Pero también hay una denuncia de lo que podríamos denominar la ideología del desencanto, si la entendemos a la manera propuesta por Rosa Montero: “El desencanto es ese estado de ánimo que nos hace recelar de las opciones políticas... que nos obliga a la resignación con nuestra suerte... un estado de ánimo muy favorable para el gobierno [de Adolfo Suárez]: siempre es más fácil gobernar un país de desencantados que un país de ciudadanos combativos y reivindicativos” (53). Muchos personajes, incluyendo a Eusebio en *El mar y el tiempo* y a la familia de Emiliano en *Mambrú se fue a la guerra*, caen bajo el hechizo de este desencanto. Por otro lado, la traición de los ideales políticos que nos vienen del pasado se presenta como una consecuencia derivada de la adopción acrítica de los roles sociales favorecidos por la nueva sociedad de consumo, es decir, de un estilo de vida caracterizado por un consumismo irreflexivo.

La visión de la transición es, consecuentemente, muy negativa. En este caso, la continuidad entre el desarrollismo de los ochenta y la nueva España democrática es precisamente la razón que cuestiona la legitimidad de esta última. Esto coloca a Fernán-Gómez cerca de las posturas rupturistas que fueron tan importantes durante los años de la transición, es decir, de las posturas que defendían un transformación sustancial de la sociedad legada por el franquismo. Indirectamente, supone también una crítica de la democracia representativa y una defensa de la democracia participativa (democracia de todos los días en lugar de la de cada cuatro años).

Hay que tomar en consideración, también, que la crítica del presente no supone un refugiarse nostálgicamente en el pasado. Del pasado nos viene un deseo, el anhelo de una sociedad mejor. Fernán-Gómez no se interesa por la recuperación de una sociedad o un tiempo determinado, sino de la utopía. Perder la utopía y, por tanto, la posibilidad de un mundo mejor, significa el fin de la historia. Conversamente, la existencia de una actitud utópica destruye la noción de un fin de la historia. Desde este planteamiento se puede entender mejor su crítica de la “revolución” del sesenta y ocho. Los protagonistas de esta revolución, que serán los encargados de la transición política, terminan dando la espalda a las utopías políticas. A cambio se sumergen en una transformación de las relaciones privadas y en un celebratorio hedonismo consumista. Por estos motivos, Fernán-Gómez es deudor de posturas ideológicas que diferencian con rotundidad el ámbito público del privado, o la cultura de la política. Si en Garcí veíamos que los ideales de izquierda sobreviven como cultura de masas, en Fernán-Gómez asistimos al enterramiento en vida de las utopías políticas. La desesperanza es el poso amargo de la historia.

La posición que construye Fernán-Gómez dentro del discurso de la melancolía se puede condensar en los siguientes rasgos: 1) Defensa de un sujeto de corte tradicional: el individuo en su soledad frente al desorden social; 2) Pre-

dominio de la razón literaria (tiempo) en detrimento de la visual (espacio); 3) Defensa de la utopía para evitar el fin de la historia y la muerte de la política; y 4) Inevitabilidad de la melancolía: vivir auténticamente es fracasar y la única alternativa es la evasión.

Para terminar, quisiera contrastar las dos alternativas aquí estudiadas con las posiciones que Carlos Gurméndez y Javier Muguerza encuentran o favorecen dentro del discurso de la melancolía. El punto de partida de Gurméndez es que vivimos en una época melancólica, cuya causa se encontraría en la convicción generalizada de la imposibilidad de un futuro mejor: “El aura de melancolía que nos rodea es resultado del mundo incierto, carente de perspectivas y sin posibilidad de cambios, al anunciarse la muerte de la Historia” (34). Ante esta situación, continúa el mismo autor, caben dos reacciones posibles, una que etiqueta como melancolía postmoderna y otra que califica de melancolía revolucionaria. La primera renuncia a los ideales históricos, es decir, a los ideales de progreso de la humanidad, y se embarca en la exploración de los placeres de la vida privada. Es decir, hay una búsqueda en la vida privada de aquellos estímulos que se obtenían de la inmersión en la vida colectiva y política: la “satisfacción inmediata de los deseos, la facilidad consumista del sexo apaciguan la protesta crítica, y se disfruta de unas experiencias gozosas que nos hacen olvidar y hasta perdonar las injusticias que sufren los hombres” (69). La melancolía revolucionaria, por contra, quiere atisbar en el presente la posibilidad de un futuro mejor. Se trata de una melancolía que no ha perdido la esperanza histórica, que se forja “ideas sobre el mundo presente que pueden transformarlo para que sea mejor y cuya realización, no inmediata, algún día se plasmará en realidad” (73). Como se ve la utopía juega un papel clave en la melancolía revolucionaria. Ahora bien, continúa Gurméndez, la melancolía revolucionaria admite variaciones, dependiendo de la actitud final que uno adopte. Si uno se deja llevar por el inmovilismo y la pasividad melancólica, sin hacer nada para el cumplimiento de los ideales históricos, estaríamos en presencia de una melancolía revolucionaria “negativa” (74). A estas posiciones, Muguerza añade otra que denomina melancolía de la “resistencia.” En cierto sentido, la propuesta de Muguerza es una variación de la melancolía postmoderna, pues admite cierto desencanto con “las ilusiones del proyecto de la modernidad,” es decir, con los “ideales de la historia” a que se refiere Gurméndez. No obstante, y en esto se diferencia de la melancolía postmoderna *tout court*, no se trata de una melancolía que acepte resignadamente la “decaencia,” pues aún nos cabe un “firme espíritu de *resistencia*” (Gurméndez 16). Se trata, por tanto, de una melancolía que surge de la conciencia de un fracaso o de la posible inutilidad de nuestro esfuerzo, pero que, a pesar de ello, no renuncia a los proyectos de transformación: “La lucha por una existencia más digna o por una sociedad más justa... es una lucha que emprendemos o proseguimos independientemente de toda perspectiva de «éxito»” (Gurméndez 18).

No cabe duda que la posición elaborada por Garci se acerca a la que Gurméndez denomina melancolía postmoderna, mientras que la de Fernán-Gómez

estaría más cerca de las otras. En particular, *Mambrú se fue a la guerra*, que es la intervención más optimista, estaría próxima a la melancolía revolucionaria de Gurméndez. Por su parte, la visión nihilista que se desprende de *El mar y el tiempo* se puede vincular a la melancolía resistente de Muguerza. Sea como sea, espero que haya quedado claro cuán importante es el análisis de la localización de los actos comunicativos dentro del campo discursivo de la melancolía. Distintas posiciones implican ideas muy diferentes acerca del valor de la cultura y la política y, también, de la posibilidad de un futuro mejor o la resignación ante una repetición de lo mismo. No está justificado, por tanto, que renunciemos al control de nuestro propio sufrimiento.

Bibliografía citada

Aguilar, Andrea. “Fernán-Gómez narra la vida de los cómicos en ‘El tiempo de los trenes,’ *El País Digital* 20-02-2004.

Bartra, Roger. *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama, 2001.

Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1999.

Fernández-Santos, E. “Fernán-Gómez rechaza que la memoria sea un ejercicio de nostalgia,” *El País Digital* 20-08-1999.

Gurméndez, Carlos. *La melancolía*. Prólogo de Javier Muguerza. Madrid: Espasa-Calpe, 1994.

Jameson, Fredric. “Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism,” *New Left Review* 146 (1984): 53-92.

Jameson, Fredric. *Signatures of the Visible*. Nueva York y Londres: Routledge, 1992.

Loureiro, Angel G. “España maníaca,” *Quimera* 167 (1998): 15-20.

Mainer, José-Carlos y Santos Juliá. *El aprendizaje de la libertad 1973-1986. La cultura de la Transición*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

Montero, Rosa. “La marginación de la mayoría,” en *España 1975-1980: Conflictos de la Democracia*, edición y prólogo de José L. Cagigao, John Crispin y Enrique Pupo-Walker. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982, pp. 41-58.

Moretti, Franco. "On Literary Evolution," en el libro del mismo autor *Signs Taken for Wonders. Essays in the Sociology of Literary Forms*. Londres y Nueva York: Verso, 1988, pp. 262-278.

Mulhern, Francis. *Culture / Metaculture*. Londres y Nueva York: Routledge, 2000.

Neruda, Pablo. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Barcelona: Bruguera, 1984.

Pereira, Oscar. "Pastiche and Deformation of History in José Luis Garcí's *Asignatura pendiente*," Chapter 8 of *Modes of Representation in Spanish Cinema*, edited by Jenaro Talens and Santos Zunzunegui (Hispanic Issues, Volume 16). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, pp. 155-170.

Torres, Augusto M. *Diccionario Espasa de cine español*. Prólogo de Manuel Gutiérrez Aragón. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.

Vilarós, Teresa M. "Los monos del desencanto español," *MLN* 109-2, Hispanic Issue (1994): 217-235.

Notas

- [1] Esta es la postura de, por ejemplo, José Carlos Mainer y Santos Juliá en el libro que se consigna en la bibliografía. El libro es una guía útil tanto de la cultura como de la política de la transición.
- [2] Una lista breve de estados asociados a la melancolía sería la siguiente: desesperación, desesperanza, soledad, abatimiento, insatisfacción, descontento, aburrimiento, temor, desidia, tedio, indiferencia, sufrimiento, tristeza, desaliento, disgusto, desilusión, desencanto, desolación, angustia y dolor.
- [3] El texto citado se encuentra en el prólogo al libro de Carlos Gurméndez (20).
- [4] He investigado el mecanismo del pastiche con cierto detalle en mi artículo recogido en la bibliografía.
- [5] Presento una traducción libre de la definición que Mulhern da en la página 181 de su libro.

[6] No está claro si lo que persigue Bartra con estas preguntas es algo más que una floritura retórica. Unas líneas más atrás, él mismo había afirmado que la “melancolía es un problema vivo que permea la cultura contemporánea” (13). Resulta chocante, por tanto, que en tales condiciones se pregunte por la existencia de la “España melancólica,” máxime cuando nos enteramos que la melancolía es “una enfermedad de la transición y el trastocamiento... asociada a la vida frágil de gente que... ha enfrentado la amenaza de grandes reformas y mutaciones de los principios... que los orientaban” (31). Los años de transición democrática constituyen, en principio, un periodo con las características adecuadas para generar estados melancólicos. Impresión que se refuerza si tomamos en consideración que el periodo en cuestión (1973-1986) está integrado en una transformación aún más profunda si cabe, la de la estructura económica del país, que pasará de una economía agraria a un economía centrada en el sector industrial y de servicios en cuestión de medio siglo (1940-1990). Este es, por cierto, el punto de partida que adopta Ángel G. Loureiro en su respuesta a la pregunta de Bartra sobre el destino de la “España melancólica” (16). Añadir, por otro lado, que el recurso a la nostalgia llega a rasgo de estilo en cierta crítica cultural interesada en mostrar una impronta postmoderna. Caso, por ejemplo, del trabajo de Teresa M. Vilarós recogido en la bibliografía. Se puede observar tal actitud en la siguiente cita: “Este estudio... se dobla entonces, no sé con qué efectos, con un estudio más secreto, más indecible, que es el de mi propio síndrome de retirada con respecto de la escena que ahora ya sé que nunca volveré a recuperar” (218).

[7] Citado por Franco Moretti, p. 268 (la traducción es mía).

[8] Se puede encontrar un análisis más detallado de esta película, aunque con distintos énfasis, en mi artículo citado en la bibliografía.

[9] Un corto pasaje del “Poema 20” de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

[10] Para la noción de “dead style” se puede consultar los trabajos de Jameson recogidos en la bibliografía.

[11] La expresión es de Roland Barthes y aparece mencionada en Jameson (“Postmodernism...” 67).

[12] En el caso de la película de Bertolucci se recrean los años treinta, y en el de la película de Lucas, los años cincuenta. Consultar a Jameson (*Signatures of the Visible* 84).

[13] Las declaraciones están recogidas en sendos artículos de E. Fernández-Santos y Andrea Aguilar, ambos recogidos en la bibliografía. El primer

artículo se escribió con ocasión de la presentación de *Pepe Guindo* (1999), película protagonizada por Fernán-Gómez; el segundo, para celebrar la publicación de *El tiempo de los trenes* (2004), novela escrita por Fernán-Gómez.

[14] Este es el caso de las primeras películas de la denominada comedia madrileña. Lo podemos observar en *Tigres de papel* (1977) y en *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* (1978) de Fernando Colomo y, también, en *Opera prima* (1980) de Fernando Trueba. La apoteosis de este fenómeno se encuentra, por supuesto, en el cine de Pedro Almodóvar.

© Oscar Pereira Zazo 2004. Published by *Espéculo. Revista de estudios literarios*.
Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/desencan.html>