

**EXTRAÑOS EN LA ESPAÑA ETERNA:
EL CINE COMO DESTRUCTOR DE ESTEREOTIPOS EN LA ENSEÑANZA
A ESTUDIANTES EXTRANJEROS**

JESÚS PERIS LLORCA*

Universitat de València

University of Virginia - HSP

Resumen

El cine es uno de los más poderosos forjadores de imaginarios sociales. Nos muestra cómo se imaginan las sociedades a sí mismas, a veces complacientemente, a veces de manera extremadamente crítica. Pone en escena ilusiones y frustraciones colectivas, obsesiones y represiones. En nuestras clases dedicadas a estudiantes extranjeros, puede ser un instrumento muy útil para cuestionar las ideas previas y simplificadoras que puedan traer consigo los estudiantes: desde la España retrógrada y ultracatólica, al macho hispánico o a los desgastados emblemas de la cultura folk. A cambio les una imagen actual, viva, compleja y a veces contradictoria de la realidad social española actual. En esta comunicación haremos un recorrido por algunas de las películas que hemos utilizado en nuestras clases con este objeto específico.

Palabras clave

Cine español estereotipos género franquismo guerra civil transición imaginario social

* PERIS LLORCA, Jesús. “Extraños en la España eterna: el cine como destructor de estereotipos en la enseñanza de E/LE”. En: *Actas del II Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura de E/LE: Teoría y práctica docente*. Onda: JMC, 2008. p. 251-66. ISBN: 978-84-612-6183-3.

Abstract

Cinema is one of the most powerful builders of social imaginaries. It shows how societies imagine themselves, sometimes obligingly, sometimes in an extremely critical way. It puts in scene, illusions and collective frustrations, obsessions and repressions. In our classes dedicated to foreign students, it can be a very useful instrument to question the previous and simple ideas that students have: from the Catholic fundamentalist and reactionary Spain to the Spanish *macho* or old folk emblems. It offers an actual, alive, complex and sometimes contradictory image for Spanish social reality nowadays. In this lecture, I will make a survey of some films that I have used before in my classes with this purpose.

Keywords

Spanish films stereotypes gender Francoism Civil War Transition social images

**EXTRAÑOS EN LA ESPAÑA ETERNA:
EL CINE COMO DESTRUCTOR DE ESTEREOTIPOS EN LA ENSEÑANZA
A ESTUDIANTES EXTRANJEROS**

JESÚS PERIS LLORCA

Universitat de València

University of Virginia - HSP

No nos engañemos. Una buena parte de nuestros estudiantes, no de los mejores, ni de los más brillantes ni motivados, pero una buena parte, no saben quién es Pedro Almodóvar cuando llegan a nuestras clases, ni han visto nunca una película española. El principal instrumento conceptual con el que llegan armados para entender nuestra cultura son manoseados emblemas, estereotipos de cuarta mano. Las corridas de toros, la siesta, el flamenco, el machismo o el catolicismo como sinónimo de conservadurismo siguen siendo en muchos casos las ideas que presiden su primer acercamiento. En algunos casos, sin embargo, puede encontrarse el estereotipo contrario (y complementario). Alguien que sí ha visto alguna película española y ha quedado notablemente impresionado por alguna escena explícita de sexo, o que ha recibido noticias de la equiparación legal de los matrimonios de parejas homosexuales al resto de matrimonios, viene con la idea de que llega a un país abierto y liberal, con lo que su primer shock cultural se produce al entrar al abigarrado apartamento pequeñoburgués en el que vive su “familia española”.

¿Cómo explicar a nuestros estudiantes de manera suficientemente gráfica y convincente que la mayoría de los españoles de su edad no han visto nunca en directo una corrida de toros? ¿O que los domingos por la mañana la ciudad no está desierta porque la gente está en misa, como todavía escribía recientemente en un ensayo una de mis estudiantes? ¿O que el respeto a la diferente orientación sexual y el reconocimiento de la igualdad de derechos convive en nuestra sociedad con restos de más cavernaria homofobia, y que ello es igualmente representativo de la cultura española, de las dos españas de Larra y

de Machado en su enésima reencarnación? ¿O que los patéticos piropedores de las obras en las calles conviven con generaciones de mujeres españolas incorporadas al mundo laboral, y que constituyen por ejemplo la mayoría de los estudiantes universitarios en la actualidad? Sobre todo, cómo explicarnos y que nos crean, que lo vean, que lo experimenten.

En mi experiencia docente, una excelente herramienta para conseguir estos objetivos es el cine, el acercamiento a la cultura española a partir de diferentes películas pensadas y dirigidas en diferentes momentos de la historia de España.

Y es que el cine tiene la virtud de suspender absolutamente las coordenadas espaciotemporales del espectador. Les hace sentir que se está presenciando vida en directo, que se está siendo testigo de los acontecimientos que la película construye y pone en pie. Y aunque en la discusión que realizaremos en clase debemos ser conscientes de que muchos de nuestros estudiantes son espectadores ingenuos y ayudarles a detectar algunos procedimientos retóricos audiovisuales que les ayuden a establecer el punto de vista y los implícitos ideológicos, algo de esa impresión primigenia de asomarse a las vidas y al tiempo de otros, permanecerá siempre.

En las páginas que siguen voy a describir y a reseñar un programa real impartido por mí. Se trata de la asignatura “Cine español”, que forma parte de programa de estudios hispánicos de Earlham College en Valencia, y que en esta versión, y con este corpus de películas fue impartido concretamente en el semestre de primavera de 2008.

La estructura de la clase era muy sencilla. Después de unas clases introductorias (exactamente dos sesiones de hora y media) en las que se trataba de familiarizar a los estudiantes con la historia del cine español y con sus condiciones de producción, el curso consistía en la proyección de una película íntegra en la sesión del martes, y con un cinefórum moderado y suavemente conducido por el profesor los jueves. La tarea escrita consistía en redactar unas conclusiones del cinefórum para la semana siguiente. En total se proyectaron y comentaron once películas.

En cuanto a la selección y ordenación de las películas, estas no obedecían a criterios cronológicos, sino temáticos. En concreto, en esta edición del programa, los temas transversales que me sirvieron para estructurar el ciclo fueron las representaciones de la guerra civil y el franquismo, con el tema de las alternativas en la recuperación de la

memoria histórica sobre estos periodos en la España de la democracia, y las imágenes de la mujer en el cine de diferentes momentos y de diferentes géneros. A la hora de ordenar las películas, se intentaba que establecieran de algún modo diálogos con las películas precedentes. Como norma general, siempre que fue posible, se proyectaron en versión original con subtítulos en español.

El ciclo se inauguró con *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), por diversos motivos. Es una película que una parte de los estudiantes había visto, o había oído hablar de ella, con lo cual resultaba muy fácil de motivar. Por otro lado, su retórica cinematográfica conecta perfectamente con los hábitos como espectadores y los gustos de nuestros estudiantes. Además, planteaba algunos de los temas que nos iban a acompañar a lo largo de todo el ciclo.

Para empezar, daba una primera imagen del franquismo, muy nítidamente negativa, cercana a los personajes malvados de cualquier película de Hollywood. Especificando esto, como los personajes están recortados por patrones genéricos, la figura del capitán Vidal sí servía para empezar a plantear algunos de los rasgos recurrentes en el franquismo: su carácter autoritario y represivo, la militarización de la vida cotidiana que tenía como ideal en los primeros años, su alianza con las oligarquías –rurales en la película- y con la iglesia (la secuencia del banquete es casi pedagógica en este sentido), de los cuales se convierte en un brazo armado instrumental, su voluntad de detener la historia (el símbolo recurrente del reloj), su represión sistemática y brutal de los movimientos de resistencia, el componente aleatorio y desmedido de su violencia (el asesinato de los dos campesinos a manos del capitán Vidal al inicio de la película es una de las escenas que más fuertemente impactan a nuestros estudiantes), la presión propagandística sobre la población (evidente en las arengas que acompañan al reparto del racionamiento), su rígida normativización de los roles de género, o su enfrentamiento con la España laica y liberal representada en la película por el personaje del médico que colabora en secreto con los maquis.

El papel de las mujeres en la trama resulta muy importante, y rentable para nuestras clases, a través del triángulo formado por Ofelia (inevitables las referencias Shakespearianas), su madre, y Mercedes, la criada del cuartel, espía de los maquis y

verdadera heroína: madre simbólica fuerte, significativamente caracterizada como luchadora antifranquista.

Por otro lado, además del tema central de la función de la imaginación, y de la literatura, por extensión, como estrategia de resistencia individual en tiempos hostiles, pero también de la imposibilidad final de aislamiento de esos paraísos privados, los estudiantes disfrutaron trazando paralelismos entre ambos planos. Fue muy interesante y revelador ver cómo Ofelia proyectaba en su mundo de ficción el dilema entre obediencia y desobediencia, que define también sus condiciones reales de existencia.

Por último, discutimos la razón por la que la película acaba precisamente en la victoria provisional de los maquis, y en el anuncio del borrado de la herencia del capitán Vidal y de sus horrores en su descendencia. La película plantea casi una sublimación consoladora, una reescritura de la historia propia que borra al franquismo como anomalía histórica de un pasado en el que la España derrotada en la guerra civil, la España laica y progresista, aparece como la línea dominante y privilegiada.

La semana siguiente, y después de estas emociones fuertes, los estudiantes iban a sufrir un shock bastante fuerte con la proyección de *Raza* (José Luís Sáenz de Heredia, 1942), o, lo que es lo mismo, la versión del capital Vidal, como se había anunciado a los estudiantes.

A pesar de la dificultad que para nuestros estudiantes implicó seguir esta película en español, la grosería de su planteamiento propagandístico la hizo inteligible en líneas generales. Pudimos detenernos en el seguimiento de los diversos aspectos ideológicos con que habíamos caracterizado el franquismo a partir de la primera película del ciclo: el carácter autoritario y dogmático, ahora presentado como positivo en el caso del héroe José Churruga, la obvia extensión a la sociedad civil de valores militares; los matices de su alianza con las oligarquías, en la película sobre todo urbanas e industriales y representadas por la familia de Luís Echeverría, el cuñado del protagonista; el alcance de su alianza simbólica con la iglesia, que en buena medida se presenta como legitimadora del golpe de estado, omnipresente en la película, pero sobre todo a través del personaje del hermano sacerdote que es asesinado por revolucionarios en Catalunya, aviesos personajes que disparan la ametralladora mientras comen pipas; su voluntad de detener la historia, que casi literalmente se plantea en la película al convertir el

franquismo en un regreso a una hipotética Edad Dorada, representada en su momento de apogeo en las imágenes imperiales de los títulos de crédito, y a cuya descomposición hemos asistido en las primeras secuencias de la película con la Guerra de Cuba; la represión, elidida, pero legitimada todo el tiempo por la presentación casi animalizada del enemigo, especialmente del pueblo (la secuencia del juicio en Madrid a José Churruga es paradigmática en este sentido), la estructura simbólica de la propaganda franquista, la satanización demagógica que se opera en la España laica y liberal, representada como venal y corrupta por diversos personajes, pero especialmente por Pedro Churruga el ingrato hermano de José, son todos ellos temas que la película permite abordar, y que la discusión efectivamente trató.

Un tratamiento específico merece el planteamiento de los roles de género en la película al servicio de la propaganda. La mujer representa un papel activo en este elenco de héroes fascistas: subalterna, ancilar, es activa, pero se limita a ser asistente de los verdaderos héroes virilmente masculinos como Alfredo Mayo caracterizado en el papel protagonista: son enfermeras o espías, reposo del guerrero, pero también guardianas de su ortodoxia y de su coraje. Marisol, la hermana de José, es muy clara en este sentido.

Dos temas menores que también aparecieron en la discusión de la película son, por un lado, la imagen de los Estados Unidos, como epítome del liberalismo “masónico”. Por otro lado, las imágenes finales del “desfile de la victoria”, con las multitudes brazo en alto, y las tropas marcialmente formadas desfilando ante Franco, resultan más elocuentes que cualquier explicación que podamos dar a la clase, sobre la cercanía ideológica del franquismo con el nazismo alemán y el fascismo italiano.

La semana siguiente dimos otro salto cronológico para abordar la Guerra Civil desde una perspectiva muy diferente. *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1983) les mostró la vida cotidiana en la retaguardia, y al mismo tiempo sirvió para ofrecer una versión de la memoria histórica de la guerra desde la transición.

Era además un contrapunto brutal y efectivo a la retórica vacía y grandilocuente de *Raza*. La visión de una familia liberal, de clase media, reducida al hambre primero, y a la humillación de la derrota después, con todas las posibilidades de promoción social bloqueadas por motivos políticos, devolvía un rostro y una biografía a ese enemigo agitado como un espantajo por la película fascista.

Interesó especialmente a los estudiantes, el personaje femenino de Manolita, la actriz que tiene un hijo con un miliciano, y que finalmente verá como todas sus aspiraciones se frustran totalmente. También, referencias de época, como la aprobación de la ley del divorcio, hicieron entrever a los estudiantes qué se perdió en aquella guerra, cómo la España laica y liberal, urbana e ilustrada emergente, fue sometida a las represalias de los vencedores, cuando no directamente asesinada, y permitió rellenar la elipsis de la primera película del ciclo. La famosa frase final de la película, “¡Quién sabe cuando habrá otro verano”, se convertiría en un *leit motiv* recurrente en futuras clases.

La dos semanas siguientes nos ocupamos de dos películas excepcionales, que permitían mostrar la emergencia de un cine disidente filmado en España. Interesó mucho al grupo el relato de los avatares del estreno de estas dos películas, sus vidas paralelas, y el riesgo que implicaba para directores y productores su realización.

Comenzamos con *El verdugo* (Luís García Berlanga, 1963), una película que dejó bastante perplejos a los estudiantes, un poco incómodos por su tono de comedia negra. Sin embargo, desató encendidos debates en tono al tema de la pena de muerte, algo que les permitió apropiarse del discurso de la película y relacionarlo con las controversias políticas de los Estados Unidos.

Esto nos permitió desarrollar el tema de la burocratización del aparato represivo, su caída en la rutina, así como la doble moral de la sociedad española del franquismo, que convive con la pena de muerte, mientras estigmatiza a su ejecutor. Pero otros temas fueron planteados también la discusión. Por ejemplo, las estrategias de supervivencia de las clases populares, que no dudan en asumir el trabajo del verdugo, o, incluso de intentar fingir que la hija está embarazada estando soltera, para conseguir optar al piso de protección oficial en disputa. O la corrupción generalizada y el tráfico de influencias como concurso de méritos paralelo e informal. O el estatuto del funcionariado en la España de ayer –y en buena medida en la de hoy. O los sueños del protagonista, finalmente frustrados, de emigrar a Alemania O el inicio del desarrollismo, con la construcción de barrios obreros periféricos en Madrid, o con la imagen turística de Mallorca, que trata de velar para los turistas el rostro *cutre* y autoritario de la dictadura, aunque sin conseguirlo. La secuencia de la irrupción de la Guardia Civil en las cuevas del Drach en busca del verdugo produjo bastante conmoción en la clase. O la situación

de la mujer, pasiva, sometida a las convenciones sociales, forzada a casarse o a quedar deshonrada en caso de quedar embarazada antes del matrimonio.

Por supuesto, dedicamos una parte específica a comentar la brutal secuencia en que el director establece magistralmente el paralelismo entre el reo y el verdugo. Y al desenlace en que el verdugo retirado interpretado por José Isbert, con su nieto en brazos, hace un comentario irónico sobre lo pasajero de los escrúpulos mostrados por su yerno después de su primera ejecución (“lo mismo dije yo”), mientras observa a un grupo de jóvenes bailando en la cubierta de un pequeño yate después sin duda de una noche de fiesta. Todo junto nos sirvió para ilustrar la pregnancia del franquismo en la sociedad española después de casi un cuarto de siglo de control total sobre la población.

Pero mayor conmoción todavía iba a provocarles la siguiente película del ciclo, *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961). A pesar de la perplejidad y la incomodidad que les produjo, fue también objeto de una interesante discusión.

A partir de la famosa secuencia del perrito liberado por Jorge, que desea volver a irse con el amo que lo maltrata, mientras pasa otro perro atado exactamente igual de corto que estaba él a otro carro, y de la más famosa todavía secuencia de la última cena de los mendigos en la casa, discutimos bastante sobre la función social de la caridad entendida al modo católico respecto a la condición estructural de las condiciones de explotación, que además configuran en ellas a los propios sujetos que las sufren. Las razones del fracaso del proyecto de *Viridiana*, generoso, pero narcisista, paternal y meramente contemplativo, fueron muy productivas en este sentido.

La presencia de los símbolos religiosos fue sin duda el aspecto más polémico de la película, pero permitió reflexionar sobre la ambivalencia de los elementos católicos en la cultura española: elemento identificador para la España conservadora, y desde luego elemento fundamental de la ideología orgánica del estado franquista, pero símbolo de la represión a un nivel profundo y subjetivo para la España más liberal. La secuencia en que un crucifijo que guardaba el difunto don Jaime resulta ser en realidad una navaja, resulta fundamental en este sentido, al aunar en una sóla imagen la religión y uno de los símbolos fálicos tan presentes en la película.

El gran tema por supuesto fue el de la posición de la mujer en la película y en la sociedad, y en el perfil del personaje de *Viridiana*. Juguete de los hombres, alienado y

dependiente, monja y símbolo de pureza objeto de las perversiones de don Jaime, atravesado por la represión que culpabiliza el deseo, pasa durante la película de la sumisión al crucifijo a la sumisión al falo, con lo cual la situación subalterna de la mujer se presenta en la película como estructural, pero no sólo respecto a la estructura social, sino respecto a la estructura subjetiva también. Aunque uno no puede dejar de sentir, que la enorme complejidad de la película no fue completamente abordada por la clase, resulta también un gran motivo de satisfacción el ayudar a los estudiantes a decodificar de manera activa, un tipo de cine muy alejado de los géneros que la gran mayoría de ellos consume habitualmente.

Por otros motivos produjo una conmoción todavía mayor la película *Salvador Puig Antich* (Manuel Hueriga, 2006), que introducía un interesante y brutal diálogo con *El verdugo*. Además de reavivar la discusión sobre el tema de la pena de muerte, la comparación entre las figuras de ambos verdugos resultó muy productiva. Por un lado, se subrayaron ciertas diferencias que tenían que ver con el diferente acercamiento genérico. Por otro, se subrayaba la presencia en ambas de esta idea de la burocratización de la violencia del estado. Las largas secuencias finales, en que la familia espera el indulto que nunca llega, resultaron muy emocionantes para los estudiantes, que después destacaron este extremo en sus comentarios.

Otro tema que la película permitió plantear fue la situación del catalán y el resto de lenguas españolas durante la época, es decir, no sólo la situación de persecución y marginación en la que se encontraban, sino su supervivencia real como lengua vehicular en amplias capas de la población, y el hecho de haberse convertido en elementos identitarios vinculados a la resistencia antifranquistas en aquellos lugares de España donde se hablaban.

Además, esta película nos devolvía al inicio del ciclo, al ocuparnos de la actual recuperación de la memoria histórica, en este caso sobre la represión tardofranquista. Resultó muy interesante en este sentido el análisis del proceso de heroificación que la película realiza de Salvador Puig Antich, destacando su perfil de revolucionario juvenil de la clase media —es decir, facilitando la identificación del espectador actual- y suavizando notablemente su perfil ideológico. La utilización de la excelente banda sonora, subraya este perfil, construyendo unos años setenta, oscuros por un lado, por la

presencia de la represión franquista, pero al mismo tiempo cosmopolitas, dinámicos y notablemente estetizados.

De hecho, una de las cosas que pedí a los estudiantes cuando se sentaron la semana siguiente para ver *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1973), fue que pensaran en las diferencias entre los años setenta imaginados en los 2000, y los años setenta retratados desde los propios años setenta. El resultado fue bastante divertido, empezando por la notable diferencia entre las bandas sonoras.

Además, y motivados por el relato del gran revuelo que despertó la película con ocasión de su estreno, lo cierto es que la película narrada desde el mundo que *Salvador* les había presentado, interesó a los estudiantes de manera sorprendente. Por un lado, y respecto a *Viridiana*, les resultó una película muchos más sencilla de comprender, y se lanzaron a proponer interpretaciones en clave simbólica de manera osada, y por lo general bastante acertada. Esto nos permitió escenificar y resucitar en la clase el viejo espíritu del cine club al que el lenguaje narrativo de la película remite, el viejo placer intelectual de entender las claves que la película nos lanza y que nos están dedicadas.

Fue además muy interesante relacionar las desventuras adolescentes de los dos primos en esta ciudad de provincias en 1936, con la que había padecido el protagonista de *Las bicicletas son para el verano* en Madrid. Como en la habitación en la que el protagonista dormía de niño, que apesta a alcanfor cuando la tía Pilar la abre, muy pocas cosas han cambiado en casi treinta años. Los actores que interpretan personajes diferentes en 1973 y 1936 ayudan a establecer continuidades, cambios de función y herencias simbólicas, de sacerdote a sacerdote, o de falangista a especulador inmobiliario aficionado. Pero sobre todo, fue muy interesante comprobar la pervivencia de la represión, la castración definitiva a la que fue sometida la generación de los niños y adolescentes de la guerra que después soportaron el franquismo durante toda su vida adulta. Angélica y Luis, cuarentones y decadentes en 1973 son separados por la pervivencia de idénticas fuerzas que los separaron en 1936, en buena medida interiorizadas. La patética huida de Luis de la ciudad tras el acercamiento de Angélica frustró a los estudiantes y resultó muy gráfica al respecto. La Angélica niña del presente sin embargo, lanza una esperanza en forma de personaje femenino que se rebela cuando

su madre intenta hacerle las trenzas hacia el futuro y que, a diferencia de su padre, zafio e ignorante, sí sabe quién es Antonio Machado.

La semana siguiente dimos un importante salto, tanto cronológico, como genérico y de tono, al proyectar *El amor perjudica seriamente la salud* (Manuel Gómez Pereira, 1996), que nos permitió ejemplificar los cambios en el imaginario social español detectables después de 1992. Fue muy interesante comprobar el repaso histórico que la película realiza como fondo de la historia de amor imposible entre Santi y Diana que se arrastra a través de tres décadas. El repaso a las efemérides señaladas para datar algunos eventos importantes en la historia de la relación (el concierto de los Beatles en Madrid, presentado por cierto como un acontecimiento masivo, el nacimiento del príncipe Felipe, la final del Mundial 82, el paso del cometa Halley...) resulta muy significativo. La historia política es desplazada, la muerte de Franco, la transición, el 23 de febrero de 1981 no figuran entre estas fechas elegidas. El resultado es una desconflictivización de la historia reciente de España, el trazado de una continuidad en la vida privada, que ignora los sobresaltos públicos. La España de los 90 sueña el pasado como una suerte de prolongación imperfecta, de largo ensayo de sí misma.

Es sintomático también que la secuencia final tenga lugar en una recepción en la embajada española en París. España se representa a sí misma cosmopolita, plenamente integrada en España, ejerciendo con naturalidad afectada su europeidad. Es un lógico final para una país que empezó la película repleto de fans de los Beatles.

Con todo, sin embargo, hay que decir que una buena parte de la discusión en clase estuvo centrada sobre el personaje frívolo y sofisticado de Diana, que gustó mucho a una parte de la clase, e irritó profundamente a otra. En cualquier caso, su oposición a Marijose, la esposa de Santi, planteó modificaciones muy importantes respecto a los personajes femeninos de las anteriores películas, al mostrar a una mujer fuerte que, no obstante, gestionaba en su provecho los roles genéricos que le estaban asignados.

Eso, por cierto, permitió enlazar de manera ejemplar con la siguiente película, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988), centrada precisamente en establecer todo un catálogo de representaciones de mujeres en crisis, desde la resentida mujer tradicional aferrada a su ropa de los sesenta, a la modelo liberada, la abogada feminista, la virgen pija, la heavy metal agresiva, la portera dicharachera y testiga de

Jehová o la profesional exitosa. Toda una respuesta multiforme a la sucesión de mujeres que los estudiantes habían encontrado durante el ciclo hasta este momento.

De todos modos, lo que más tratamos de enfatizar al presentar la película, fue precisamente esta centralidad de los personajes femeninos, sujetos activos que desplazan a los hombres a la periferia de las relaciones.

También fue interesante detenerse en el borrado del pasado que la película realiza. Sucede en una ciudad moderna, cosmopolita, con áticos postmodernos, taxistas excéntricos amantes del mambo, heterosexuales pero sensibles, contestadores, viajes de fin de semana a Estocolmo, abogadas feministas, modelos que llevan cafeteras como pendientes, moteros, que se llama Madrid, pero podría ser cualquier otra ciudad europea sino fuera por la predilección de sus personajes por los boleros y el gazpacho. El cine de Almodóvar de estos años puede leerse como una gozosa celebración del cosmopolitismo, de la modernidad por fin conquistada. La memoria histórica del franquismo consiste en estos años precisamente en olvidarlo.

Y, después de Almodóvar, por supuesto, *Mar Adentro* (Alejandro Amenábar, 2004). Esta película, no sólo nos dio la ocasión de incorporar a nuestro curso al otro director del cine español más conocido internacionalmente, sino que encajaba en el discurso de la clase por varios motivos. Por un lado, permitió a nuestros estudiantes comprobar el cambio de situación de las diferentes lenguas españolas en la sociedad actual. Ver a la familia de Ramón Sampedro interactuando entre ellos en gallego, y a los activistas catalanes en favor de la eutanasia en catalán resultó bastante elocuente en este sentido. También es interesante que en esta película hay personajes femeninos fuertes, que resultan muy decisivos en la trama (Rosa, Julia, Gené), algunos de los cuales ocupan con naturalidad sus lugares en el espacio público español sin que se especule en absoluto sobre su condición de mujeres, es decir, aparecen ya como espacios conquistados y consolidados.

Por otro lado, el hecho de que se trate de una película que aborda de manera polémica el tema de la eutanasia expresa también de manera muy elocuente un cambio grande en el status de la iglesia católica en la sociedad española. La figura del sacerdote, incidental en la película, pero importante ideológicamente, interpretada por Josep María Pou, resulta una interesante representación para ubicar en nuestra galería de sacerdotes de

ficción. Es interesante, por ejemplo compararlos con los de *La prima Angélica*. Parece haber una sustancial continuidad entre ellos, pero lo que ha cambiado de manera radical es su posición social, y la relevancia pública de sus prédicas.

La película que cerró el ciclo fue *Flores de otro mundo* (Iciar Bollain, 1999). Las razones para elegir esta película fueron múltiples. Después de analizar a lo largo del curso diversos personajes femeninos, era sugerente acabar con una película que se ocupaba de las cuestiones de género como uno de sus planteamientos centrales, y con una mujer ocupando el lugar de enunciación del texto filmico, la dirección. Además, la tríada de temas sobre los que gira la película permitía hacer un acercamiento nada tópico a la España de hoy.

Por un lado, la situación de despoblamiento y crisis del campo español. Es interesante observar los oficios que los tres hombres residentes que integran las parejas protagonistas desempeñan: Carmelo es constructor, Damián, agricultor, y Alfonso, el propietario de un vivero especializado en flores. Este último parece haber retornado al pueblo después de una emigración a la ciudad fallida, y es un líder comunitario. Aporta en este contexto el mayor grado de dinamismo y de renovación. Carmelo se ve abocado a la soledad, en buena medida por sus errores personales, pero sus posibilidades de desarrollo económico aparecen bastante limitadas. Damián, aunque estable, no parece poder pasar de una decorosa pobreza, y las escenas navideñas finales nos hablan de lejanos hermanos que sin duda marcharon a la ciudad. Damián tiene mucho de último resistente, y parece que si no ha optado por la emigración es por su gran dependencia sentimental de su madre, doña Gregoria.

Por otro lado, la película plantea diversos personajes femeninos, y también diversos ejemplos de su situación social y su problemática. Paradójicamente, los personajes que no se han movido del campo parecen gozar de una posición más estable, y de un reparto de poder con los personajes masculinos. Es evidente en el personaje citado de doña Gregoria, una auténtica matriarca rural que es finalmente también la última responsable del éxito del matrimonio de su hijo, después de haber intentado boicotearlo durante casi todo el metraje de la película. Las tres que llegan de fuera, tienen posiciones muchos más precaria: Marirrosi, la urbana divorciada, solitaria y llena de necesidades afectivas, que no podrá resolver precisamente por deber elegir entre su carrera profesional y su

vida sentimental; Patricia, la inmigrante dominicana dispuesta a casarse sin amor para conseguir la residencia y traer a sus hijos con ella; y sobre todo Milady, “jinetera” fallida que sale de Cuba para caer en las manos de un español zafio y machista, que trata de someterla a una vida hogareña y convencional, y que llegará al maltrato físico al fracasar en sus intentos de control absoluto.

Por otro, además, la película plantea con éxito el tema de la extranjería. Marirrosi, que sólo llega de Bilbao, fracasará en su intento de adaptación; Patricia, que llega de la República Dominicana encontrará estabilidad emocional y económica, y se integrará plenamente a la vida del pueblo. Sus hijos aparecen mezclados absolutamente con los niños del pueblo esperando al autobús de la siguiente fiesta en la última secuencia de la película.

La inmigración, entonces, resulta ser una inesperada solución para los problemas del pueblo. Vemos a Patricia trabajar duro y colaborar codo con codo con Damián en los trabajos de la granja; vemos a sus hijos engrosar el magro censo de niños. Esa es al final la mayor razón para escoger esta película para cerrar el ciclo. Mira hacia el futuro, y plantea la posibilidad y la necesidad de una España multicultural.

Así, las once películas, cada una a su modo, con su discurso compartido, con sus inesperados quiebros, con sus diálogos y remisiones mutuas, trazaron un abigarrado corpus textual que incluyó a los estudiantes, que los obligó participar en ese diálogo, a establecer relaciones entre películas, a argumentar. Las imágenes devinieron complejas, poliédricas, producto de perspectivas estéticas e ideológicas superpuestas. Los estereotipos previos, entonces, quedaron muy atrás después de once semanas de cine y discusión. Y sentaron las bases de un diálogo inacabado con el cine español, con la cultura española, que estoy seguro que cada uno de aquellos diecinueve estudiantes continuará en el futuro.

Filmografía

ALMODÓVAR, Pedro. *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Madrid: El Deseo, 1988.

AMENÁBAR, Alejandro. *Mar adentro*. Madrid: Sogecine, Himenóptero, UGC Images, Eyescreen, 2004.

BOLLAÍN, Icíar. *Flores de otro mundo*. Madrid: La Iguana Films, Alta Films, 1999.

BUÑUEL, Luís. *Viridiana*, Madrid-México D.F.: Uninci Films 59, Gustavo Alatríste, P.C., 1961.

CHÁVARRI, Jaime. *Las bicicletas son para el verano*. Madrid: Incine, Jet Films, 1983.

DEL TORO, Guillermo. *El laberinto del fauno*, Madrid-México D.F.: Estudios Picasso Fábrica de Ficción, Tequila Gang, Tele 5, Sententia Entertainment, 2006.

GARCÍA BERLANGA, Luís. *El verdugo*. Madrid-Roma: Naga Films, Zabra Films, 1963.

GÓMEZ PEREIRA, Manuel. *El amor perjudica seriamente la salud*. Madrid: Sogetel S.A., Bocaboca Producciones, 1996.

HUERGA, Manuel, *Salvador Puig Antich*. Madrid-Barcelona: Mediapro, Future Films, 2006.

SÁENZ DE HEREDIA, José Luís. *Raza*: Madrid, Consejo de la Hispanidad, 1942.

SAURA, Carlos, *La prima Angélica*. Madrid: Elías Querejeta, P.C., 1973.