

LA HISTORIA COMO MELODRAMA

Resultado final (1997)

Juan Miguel Company Ramón (Universidad de Valencia)
Francisco Javier Gómez Tarín (Universidad Jaume I. Castellón)

1.

Desde su estreno, el último largometraje de Juan Antonio Bardem fue tildado por la crítica de sumario panfleto contra el PSOE sin interés alguno salvo, quizá, el muy anecdótico de haber sido vehículo de la presentación como actriz de Mar Flores, reputada modelo de alta costura, muy conocida entonces por sus apariciones en la prensa rosa y los programas televisivos de cotilleos galantes. Nuestro objetivo principal en este texto será no tanto desmentir la muy evidente condición de libelo que el film ostenta como destacar, matizándolos, algunos de sus aspectos más operativos, notables (precisamente) por insertarse, de forma funcional, en su discurso panfletario.

Resultado final se fragua en la asociación de Uninci, S.L., la productora de Bardem, con Enrique Herreros, cuyos buenos oficios en Los Ángeles dieron como fruto un contrato de distribución de la United International Pictures, otro de venta de derechos de antena a TVE y otro más, de similares características, con Canal Plus. A la vista de tales contratos, el Instituto de Crédito Oficial suministró el dinero necesario para iniciar el rodaje¹. Merced a la capacidad de maniobra de Herreros en Hollywood se podía acceder a Gwyneth Paltrow, que habla un perfecto castellano, para encarnar a la protagonista y sólo el éxito de *Emma* (Douglas McGrath, 1996) -con la subsiguiente alza del caché profesional de la actriz- hizo que su candidatura fuera desestimada a favor de la de Mar Flores.

Con la historia de una mujer que se engalana y maquilla ante el espejo para ir a recoger el resultado final de la biopsia de un posible cáncer de útero, Bardem “...pretendía recuperar algo de nuestra memoria histórica, que con toda la peor intención del mundo han pretendido borrar -unos más y otros menos- los sucesivos gobiernos de la transición española hasta nuestros días, hasta hoy”². Conviene detenerse en esa imagen narcisista de mujer que recrea su hermosura en el espejo cuya reiteración constituye un modelo reducido del film en su totalidad (prescindimos aquí del valor metafórico del personaje, por otra parte evidente, que nos llevaría a planteamientos que

no hacen al caso), puesto que todo su recuerdo tiene lugar a lo largo de un “tiempo suspendido” –salvo el inicio y el desenlace– en el que la operación que lleva a cabo es la de colocarse una máscara: se baña, se maquilla, se viste.

El primer flash-back articula dos imágenes virtuales de María José: la correspondiente a su infancia, tras la primera menstruación mientras su madre la bañaba, y la actual, del uno de marzo de 1996, contemplándose absorta. La frase de la madre en el pasado compara el hecho de ser mujer con la posesión de un tesoro (“Eres una mujer... un tesoro”) objeto de la depredación masculina (“Todos los hombres van a querer hacerse con él”). El paso, por corte directo, de una imagen vítrea a otra pone en juego tanto la maduración de la belleza de María José como el funesto destino de la misma. La entrada de Eduardo, su marido -con el que ya no comparte el lecho conyugal- introduce, de forma harto abrupta, el significante de corrupción: en el hondo secreto de su carne, María José ha sido inoculada con las deletéreas miasmas en las que navega su marido cuyos negocios se traman en las cloacas del Poder (por supuesto socialista). Las alusiones al Presidente y las cenas en “La bodega” tienen esa rápida legibilidad informativa, propias del panfleto -del libelo que da nombres y detalla circunstancias- y, en boca del indeseable personaje (Sergi Mateu compone un villano muy aceptable), desacreditado como prepotente y repulsivo machista con una de sus primeras frases (“Durmiendo juntos te he dado gusto muchas veces”) provocan el absoluto rechazo del espectador.

2.

Algo más acá de la infancia sorprendida por un accidente biológico (la menstruación, mostrada sobre la imagen en panorámica ascendente hacia un sexo púber, nítido y sin vello) se ubica discursivamente en el film el reducto de una cierta pureza: en las luchas obreras y estudiantiles contra los últimos coletazos del franquismo que precedieron a la desaparición física del dictador. El segundo flash-back del film (“Madrid. Ciudad Universitaria, otoño de 1975”) pone en escena a un juvenil Eduardo que, como profesor titular de Historia Contemporánea, se niega a firmar un manifiesto de protesta por no comprometer su futuro académico, actitud que le es afeada por su ayudante y otros dos compañeros. El “mojarse” en la lucha, dicen “... se queda para la infantería, para los de a pie, para esos que están ahí fuera”. Las alusiones al Partido (por antonomasia) no dejan lugar a dudas de la militancia comunista, tan firme en unos como

indecisa y cobarde en el otro³. Y la evocación del pasado se tiñe de cierta coloración melancólica: profesores y estudiantes utilizan una sesión de cine-club como posible coartada que justifique su clandestina asamblea ante la más que probable irrupción de la policía armada; la película que, teóricamente, están viendo es una copia en 16 milímetros de *Muerte de un ciclista*. Dice Juan, el ayudante de Eduardo: “Es de Juan Antonio Bardem, me la ha dejado él”. “¡Una antigualla!”, exclama, despectiva, una estudiante. Llama la atención esa capacidad del cineasta para referirse -a su obra y a él mismo- como un fragmento del pasado susceptible de ser cuestionado, distanciándose tanto del guiño de complicidad como del pastiche a la moda postmoderna⁴. La referencia al cine de Hollywood es un lugar común: *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943), película con la que se inicia el idilio entre Carlos y María José. El politizado cineasta no verá, empero, en Rick al héroe sacrificado, capaz de sublimar en la renuncia sus sentimientos amorosos hacia Ilsa, sino al traficante de armas para la Segunda República en la guerra civil española.

Esa pureza hecha de amores sentenciados por el tiempo y luchas antifranquistas es lo que vuelve para amueblar la espera de la protagonista mientras escucha *Unforgettable*, de Irving Gordon y *As Time Goes By*, la canción del negro Sam en *Casablanca*. El fluido eslabonamiento de los flash-backs supone una muy coherente puesta en escena del imaginario de María José y compone, en filigrana, una frase asimilable a las letras de ambas canciones: “Inolvidable es el tiempo que pasó”. Inolvidable, sí, aunque las connotaciones históricas y sentimentales de cada momento sean muy diferentes: Carlos besa a María José con el sonido de fondo de la pesada losa de granito deslizándose sobre la sepultura de Franco en el Valle de los Caídos, coincidiendo así la retransmisión televisiva del entierro del Dictador con cierto libre uso de los cuerpos de los amantes; relinchos de caballos en la finca de un millonario amigo de la “gente guapa” del PSOE tras la manifestación anti-OTAN del quince de noviembre de 1981 acogerán, en cambio, las primeras efusiones amorosas de la protagonista con Eduardo, su futuro marido.

3.

Los altibajos de la relación de pareja se corresponden, en paralelo, con los acontecimientos históricos. De esta suerte, la ruptura Carlos / María José aparece vinculada al resultado electoral de 1977, donde el PCE obtuvo sólo veinte diputados

frente a los ciento dieciocho del PSOE. La noche de bodas de Eduardo y María José coincide con las elecciones de 1982 que dieron la mayoría absoluta al PSOE con ciento noventa y cuatro escaños. Y es Eduardo quien se lleva “el tesoro” de María José, como vaticinara su madre ante la derramada sangre menstrual: si con Carlos había practicado únicamente el coito anal, era porque reservaba el disfrute de su virginidad en el tálamo nupcial al esposo⁵. La tórrida noche de bodas, Bardem la muestra con un curioso registro paródico, infrecuente en su cine: la rosa (¿hace falta decir que es el emblema del PSOE?) en la almohada y una penetración / eyaculación vaginal montada, por corte directo, con una botella de champán vertiendo el espumoso líquido en una copa que enlaza con el presente de María José. La metáfora es digna del Russ Meyer de *Supervixens* (1975).

Para la protagonista su relación con Carlos es la que se establece con un *cuerpo de goce* que él hace extensivo al partido en el que milita porque el PCE es “...lo prohibido, lo ilegal, lo que cada ser humano necesita”: una definición muy próxima a la que Georges Bataille diera sobre el erotismo como práctica transgresora. En este contexto, el placer que María José experimenta en brazos de Eduardo sería, en términos freudo-lacanianos, un *gradiente de goce*, un elemento regulador del mismo y que lo hace soportable. El propio Eduardo explicitará muy bien cuál es su sentido del triunfo - el del *gangster* interpretado por James Cagney en *White Heat* (“Al rojo vivo”, Raoul Walsh, 1949) y que, metralleta en mano, grita: “¡Mírame, mamá, estoy en la cima del mundo!”- y sus deseos de que ese triunfo no se vuelva en contra suya.⁶

4.

“Beso y hago películas”, dice Carlos momentos antes de serle comunicada la matanza de los abogados laboristas de Atocha. Tal ideario -que el personaje retoma de una frase del escritor fascista Agustín de Foxá- en donde se aúnan deseo y conocimiento es lo que toma cuerpo sustancial en el discurso ético del film. El final, deliberadamente abierto y en el que vuelve a citarse la clausura de *Casablanca*, interroga al espectador en la antevíspera de las elecciones del 96 que dieron el triunfo al PP. Al margen de otro tipo de consideraciones, el desenlace de *Resultado final* plantea “la continuación de una gran amistad” entre Carlos y María José que, una vez más, camina en paralelo a los acontecimientos históricos (el rostro decepcionado de Carlos y su pregunta “¿Resultado final?”, refiriéndose a las elecciones en ciernes -que perdería el PSOE-, son una

auténtica interpelación al espectador). Si en el film de Curtiz de 1943, esa amistad naciente implicaba el enrolamiento de Rick y el Capitán Renault en las filas de la Resistencia, en el de Juan Antonio Bardem puede suponer algo tan desusado como la construcción de un auténtico punto de vista de izquierdas sobre nuestra historia reciente y actual.

5.

Si nuestra apreciación es justa, ¿por qué fue denostada la película desde el primer día de su exhibición?. Indudablemente Bardem habla en el film de sí mismo y quiere edificar una memoria histórica que en 1997 parece haberse perdido por completo (quizás sepultada también bajo la losa que enterró con “ruido” –el “ruido” que quiere escuchar Juan, el comunista- al dictador, como una especie de vampiro que nunca más debería existir); una memoria que se habilita desde la decepción y la desesperanza, pero con una gran lucidez: no hubo transición democrática ni se construyó un país de libertades (el deseo jamás fue cumplido para unos mientras para otros llegó la rapiña, la violación y, finalmente, “la cima del mundo, mamá”). El libelo parece dirigirse por completo a personajes y acciones del PSOE, pero no nos parece que sea así exactamente (el rostro de Carlos al final refleja todo el dolor del más que previsible acceso del PP al poder).

Carlos, comunista que se adapta al cariz de los tiempos (los videos de encargo acabarán siendo su forma de sustento), es el personaje que mantiene su ideología (se construye como testigo de la lucha y se transforma por la presión del entorno) y que asegura la trabazón entre las imágenes de archivo y la continuidad del relato: hay que decir que la simbiosis entre las secuencias rodadas por Bardem y las que provienen de las distintas fechas y acontecimientos históricos es, cuando menos, eficaz. Tomar imágenes de archivo e inscribirlas en la ficción adquiere aquí un plus de sensibilidad sobre la reivindicación de la memoria histórica porque los planos cercanos, la sangre en Atocha, las tomas junto a los ataúdes transportados por militantes, forman parte de la ficción en tanto en cuanto constatan que ocurrieron en su día y alguien fue testigo de ello: la persona que portaba una cámara y las filmaba, con riesgo para su seguridad, pero también con una fe inquebrantable en la “necesidad” de esa filmación. Era el deseo de una esperanza, ahora perdida.

Quizás, cuando se tacha de panfleto a *Resultado final*, se olvidan los valores que aporta el film como *alter ego* de un testigo directo de la época, el propio Bardem. Y es fácil construir un discurso que ponga la película contra las cuerdas –no escasean los motivos, sobre todo formales, estrictamente cinematográficos y discursivos–, pero los ataques han equivocado su rumbo porque el film sí se constituye en espejo ante la mirada del espectador, el recuerdo de María José es el recuerdo de todos, la decepción de Carlos es la decepción de todos. La cima del mundo, evidentemente, no existe. Bardem habla –casi recita, uno de los problemas empalagosos de sus excesos literarios– como lo hace Michael Moore, alto y claro: no tiene pelos en la lengua para mencionar a los “obreros voladores” que las huestes de Fraga “asesinan” por error al “disparar al aire”, menciona a Felipe y otros ilustres psoeístas con nombres y apellidos... y eso molesta, es cierto, pero también –no podemos olvidarlo y creemos que es bueno traerlo a colación– cita con nombres y apellidos a los muertos referenciados en el film, caídos en las manifestaciones a manos de la dictadura en descomposición (¿acaso para algunos esos cadáveres no tienen el mismo valor, cual sucede hoy en Irak?).

Hemos traído a colación a Michael Moore, salvando las evidentes distancias, para poner sobre el tapete el asunto trascendental de fondo: ¿por qué no se deben hacer panfletos? ¿por qué revestirlos de un halo de iniquidad? ¿acaso Bardem o Michael Moore en sus films pretenden una credibilidad ciega en sus planteamientos o esgrimen una voluntad de efecto de verdad incuestionable? No, por cierto. Además, su enunciación es manifiesta, hablan desde un punto de vista que ellos mismos se ocupan bien de definir y subrayar... ¿dónde, pues, está el problema? Pues bien, creemos que ese problema no es otro que el ejercicio de lectura y la falta de capacidad para encajar la ausencia de sutileza. No importa que prefiramos, lógicamente, la sugerencia, pero, sea como sea, habrá que defender el derecho a que otros hablen en una óptica diferente, con unas ideas diferentes, con “sus” verdades diferentes... ¿o lo que resulta insoportable es enfrentarnos, como María José o Carlos en el film, ante imágenes que se transforman en un espejo en el que vemos diluirse los años perdidos en la falsedad o la autocomplacencia?

Y si lo que nos interesa es el cine (no cabe duda de que tal reflexión está implícita, e incluso en ocasiones es explícita, en la película de Bardem), tenemos claramente abiertos dos frentes decisivos: la obligación de rescatar del olvido materiales ilegales o alegales, independientemente de su formato de origen, que fueron realizados en aquellos días por cineastas como el Carlos de *Resultado final*, y la quiebra teórica producida por dos visiones contrapuestas que pueden resumirse en una sola: ¿para qué hacer películas?. Ese “para qué” no sólo tiene como respuesta un objetivo socio-político-cultural, fruto de la lucha antifranquista de los últimos años de la dictadura, que recupera el film, sino que contamina el “por qué” y el “cómo” de los discursos.

Habríamos de situarnos en el momento histórico concreto en que tiene lugar una ruptura generacional, que el franquismo no puede en modo alguno controlar, en el que muchos ciudadanos viven experiencias colectivas muy similares, tales como:

- El nacimiento de una vocación inequívoca orientada hacia las libertades y hacia la democracia, que en muchos casos desemboca en la militancia política y sindical. Los partidos, clandestinos, acogen en su seno un número significativo de jóvenes dispuestos a cambiar el curso de la historia. Las discrepancias ideológicas se disuelven en la existencia de un enemigo común al que hacer frente.
- La demanda cultural que, no cubierta por el entorno social, obliga a mirar hacia más allá de nuestras fronteras (publicaciones, viajes, intercambios de todo tipo). En este terreno, el cine se constituye en refugio para muchos (aunque manipulados y mal doblados, los materiales americanos llegan con cierta fluidez y el comienzo de las exhibiciones de cine de “arte y ensayo” pretende enmascarar el mal endémico de fondo).
- Fruto del punto anterior, la creciente proliferación de cine-clubs por toda la geografía del país, sobre todo urbana y fundamentalmente con raíces en las Universidades. La Federación de Cine Clubs se constituye, además, en un ente con capacidad para la distribución de películas importadas directamente de otras nacionalidades.
- La relación cada vez mayor entre el asociacionismo cultural y el social. Muchos cine clubs se implantan en asociaciones de vecinos y/o parroquiales.

- La emergencia paulatina, pero siempre creciente, de los movimientos reivindicativos de todo tipo, lo que facilita el conocimiento de luchas obreras y movilizaciones populares que, no informadas en los medios, buscan otras vías de comunicación.

La enumeración podría continuar. Como puede verse, el compromiso social y político va parejo al interés por la cultura (el cine, en particular, en el caso que nos ocupa); por ello, parece razonable estimar que un número considerable de cineastas –o con vocación de llegar a serlo– tomasen las cámaras como aparatos propicios para sustentar la lucha popular. La perspectiva, en un primer momento, sólo pudo ser reivindicativa, y es comprensible que así fuera.

De ahí que no sea tarde para estudiar aquella época⁷ con nuevos ojos: 1) porque los materiales, incluso en formatos subestándar, todavía pueden ser rescatados y digitalizados; 2) porque la inmensa mayoría de los protagonistas –equipos de rodaje, cineastas, responsables de partidos políticos en la clandestinidad– siguen vivos en su mayoría, sean cuales sean sus ocupaciones actuales, y pueden arrojar una luz inestimable sobre su experiencia pasada (téngase en mente que la prensa no es válida, habida cuenta la censura y los intereses dominantes de aquellos días).

Pero es que, además, la mirada no-emocional desde la lejanía temporal, permite abordar cuestiones teóricas de un calado esencial:

1. La vigencia o no del término “documental” y la supuesta representación de la realidad, puesto que una gran parte de aquellos materiales, por las prioridades sociopolíticas, obedecieron a modelos habitualmente etiquetados como “documentales”. Nuestra hipótesis de partida, siguiendo a Gauthier⁸, iría en la línea de plantear un *método de producción documental* antes que admitir la vigencia del término *documental*, que no consideramos permita una distinción eficiente entre los modelos ficcionales⁹.
2. Una segunda reflexión teórica debería contribuir a la definitiva destrucción del mito dual forma-contenido. Para ejemplificarla, no sólo habría de partirse del análisis de las producciones audiovisuales de esos años (cuestión que sería válida con cualquier otro tipo de materiales), sino que debería enfrentar las posiciones de los propios cineastas con las directrices políticas emanadas de los partidos en la clandestinidad y las diversas vinculaciones militantes.

Resultado final abre, pues, diversas perspectivas, pese a su falta de sutileza. Todas ellas confluyen en la base autobiográfica sobre la que trabaja Bardem el relato,

no tanto en los aspectos de continuidad narrativa cuanto en las implicaciones que derivan de la contradictoria personalidad del cineasta y de un pasado histórico del que nos atrevemos a asegurar que no es el único ni el más decepcionado.

Erradicando del discurso la mitologización (casi beatificación) del militante comunista, ¿no será que, hoy más que nunca, habrá que seguir en la línea de *luchar por lo evidente*, como la propia película cita recordando al Che?

¹ Datos suministrados por el propio realizador en *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*. Barcelona, Ediciones B, 2002. Su amistad con Enrique Herreros venía de muy antiguo y, en homenaje a la misma, el padre del productor –el humorista y dibujante de *La Codorniz* del mismo nombre– fallecido en 1977, año clave de la transición política, comparte la dedicatoria del film junto con los progenitores del cineasta.

² J.A. Bardem: Op. Cit., p.363.

³ No resulta extraño que esta voz de la conciencia obrera se llame Juan. Es el último avatar bardemiano de personajes con ese nombre que pueblan su filmografía y, en este caso, el hecho de llevar el mismo apellido materno del cineasta (Muñoz) le confiere ciertas connotaciones autobiográficas.

⁴ Otra cita autorreferencial se encuentra en la parte final del film, cuando Carlos grita: “¡A la felicidad por la electrónica!”. Y añade, a continuación, la correspondiente referencia cinéfila: “Bardem y Berlanga, *Esa pareja feliz*, mil novecientos cincuenta y uno”.

⁵ A este propósito, Carlos hará un comentario de dudoso gusto en el desenlace del film cuando María José le informe que el resultado de la biopsia ha dado el diagnóstico de un cáncer de útero: “¡Un lugar prohibido para mí!”

⁶ Recordemos que esas eran las últimas palabras del *gangster* en el film, poco antes de que estallara el depósito de gasolina que estaba a su lado. La decadencia moral de Eduardo se expresa en el film a través de una escena orgiástica de prostitutas y cocaína donde (por cierto) una de las oficiantes es la aún no telegénica ni siliconada Yola Berrocal.

⁷ Las décadas 60 y 70 supusieron en España una eclosión de productos filmicos enraizados en la lucha contra la dictadura cuyo estudio no sólo es fundamental para mantener la amarga memoria de una situación de opresión y totalitarismo, sino también para arrojar indirectamente luz sobre el momento presente en que hemos de hablar una vez más, aunque en otros términos, de *resistencia*. La historiografía filmica ha cometido un error de peso, en nuestro criterio, al ocuparse en sus reflexiones de los materiales que han cruzado la barrera de la “licencia de exhibición”; es decir, al entender como productos cinematográficos única y exclusivamente aquellos que cumplen determinadas condiciones de formato y exhibición pública. Es un fenómeno reconocido que gran parte de los materiales de carácter social rodados en la década de los 60 lo fue en formatos subestándar (16 mm., super 8 mm.) y que, en un porcentaje importante, jamás obtuvieron –ni solicitaron– licencias de exhibición. ¿Niega esto su existencia o importancia en el contexto sociocultural de la sociedad española de la época?

En el 45 Festival de Cine de Bilbao, Zinebi, del año 2003, el espacio *Las brigadas de la luz, vanguardia artística y política en el cine español (1967-1981)*, ofreció una muestra de 62 títulos (31

cinéastas o colectivos diversos). Del catálogo del Festival queremos destacar dos citas que entroncan perfectamente con los conceptos sobre los que aquí reflexionamos:

“Se produjeron películas *ilegales* (clandestinas) y películas formalmente *legales* pero sometidas a todo tipo de censuras administrativas, sindicales, económicas, ministeriales o, incluso, militares. Así, todas las obras a considerar en un ciclo como el que ahora se presenta son, casi sin excepción, ilegales y, por la propia naturaleza del régimen franquista, aparecen simultáneamente, y en idéntico paradigma político, films que testimonian luchas populares y films que se plantean su propósito de ruptura política como ruptura de los modos de representación dominante” (pág. 106)

Y, más adelante, con la firma del Comisario de la Retrospectiva, Julio Pérez Perucha:

“Iniciado ya a través de preliminares experiencias en 1967, este proteico y apasionante movimiento se desplaza sobre dos ejes. Por una parte, la impugnación de los mecanismos formales, significantes y retóricos de todo el abanico de fórmulas del cine dominante y convencionalmente industrial o de mercado, postulando que luchar contra el sistema (franquista y/o capitalista) comenzaba, en los dominios de la cultura y el espectáculo (o sea, de la ideología), por atacar sus mecanismos de comunicación y consumo; y que, desde esta perspectiva, la elección de materias referenciales no era decisiva. Por otra, el eje que postulaba que había que conferir a todo tipo de intervención político cinematográfica antifranquista un baño de realidad que restituyera y recuperara para la experiencia del espectador las crecientes luchas populares que se estaban llevando a cabo; y que este cine que se pretendía de intervención directa debería mirar principalmente a la accesibilidad y legibilidad inmediata de sus proposiciones, dejando experimentos “formalistas” para ocasión más propicia y menos trufada de urgencias” (pág. 110)

⁸ Gauthier, Guy, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1995.

⁹ Posición que hemos expuesto en Gómez Tarín, Francisco Javier, *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*, (Tesis doctoral, en CD-ROM), Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2003 y en Gómez Tarín, Francisco Javier, “Ficcionalización y naturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad”, en *El Documental, Carcoma de la Ficción Volumen 1. Actas del X Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*, Consejería de Cultura y Filmoteca de Andalucía, Córdoba, 2004. Págs. 63-70.