



II CONGRESO
INTERNACIONAL
DE TEORÍA Y
TÉCNICA DE
LOS MEDIOS
AUDIOVISUALES

TENDENCIAS DEL
periodismo
AUDIO
VISUAL EN LA **era** DEL
espectáculo

actas

Javier Marzal Felici, Andreu Casero Ripollés y Fco. Javier Gómez Tarín (editores)

El *Vivir cada día* de Javier Maqua. Fronteras de la ficción

Javier Moral Martín
Universidad Politécnica de Valencia

1. Introducción

Compleja y fecunda, la obra de Javier Maqua recorre territorios que abarcan la crítica periodística, la novela, el teatro, el ensayo, la radio, la televisión y el cine. Una poliédrica y dilatada producción que, lejos de la dispersión y como acertara a definir Alejandro Montiel, presenta una innegable coherencia que descansa en una “suerte de tozudez ética que se despliega de mil maneras, pero que, como las varillas de un abanico, aunque apuntan en distintas direcciones, se articulan desde un centro que gobierna una mano experta en la esgrima del verbo y la imagen”¹ (Montiel, 2009:64).

Poco estudiada, sobresale su labor televisiva, que comenzó con la realización de varios capítulos de *Vivir cada día*, conocido programa informativo adscrito inicialmente al formato del reportaje, que durante los años 80 evolucionó hacia la norma docudramática de la mano precisamente de Maqua. Su propuesta presenta algunas peculiaridades que convierten al realizador en un interesante ejemplo de las posibilidades discursivas de la televisión en confrontación con otros medios. El *Vivir cada día* del realizador se alejó de los códigos y marcas propios del lenguaje televisivo del periodo para situarse bajo el amparo del paraguas cinematográfico, universo referencial que actúa como uno de sus más importantes sustratos formales. Es de ese mirar al cine desde la tele, o al contrario, de ese pensar la tele desde el cine, de lo que se hablará en las siguientes páginas.

2. *Vivir cada día*: una ventana a la realidad anónima

En horario de sobremesa y en formato de reportaje (horario y tipología cambiantes a lo largo de sus diez años de emisión), comenzó el 13 de abril de 1978 *Vivir cada día*, un popular programa ideado, llevado a la práctica y dirigido por el periodista José Luis Rodríguez Puértolas. La serie mantuvo unos elevados índices de audiencia y una importante repercusión social que se vio refrendada con la consecución de numerosos galardones nacionales e internacionales. Obtuvo dos Premios Ondas en 1979 y 1983 (este último precisamente con *La nueva vida de Cándida Galán*, episodio de Maqua), y dos TP de Oro en 1980 y 1983, logrando además con *La juventud no sólo baila* la Espiga de Plata en el XII Festival de Cine y Televisión Agraria celebrado en Berlín en 1982, en la categoría de medio ambiente sociológico (la Espiga de Oro quedó desierta).

¹ Reflexión recogida en el dossier sobre la figura del madrileño coordinado por Montiel en *El Viejo Topo*, nº 255, abril 2009. Aunque breve, dicha recopilación ha sentado las bases preliminares de una más que necesaria reevaluación global de la obra de Maqua.

La aparición y aceptación social de *Vivir cada día*, sólo puede ser comprendida en toda su magnitud atendiendo al marco histórico en que tuvo cabida, aquel de la transición española y el todavía titubeante cambio de régimen. Periodo complejo y decisivo donde los haya, los aires de renovación exigidos por amplios segmentos de la sociedad frente a las reticencias de aquellos que temían el cambio de rumbo político, tuvieron su reflejo también en Radio Televisión Española, considerada no por casualidad por todos los agentes implicados en el proceso como una herramienta fundamental en el control y conducción de la inaugural democracia². Es en este agitado contexto de luchas y tensiones en lo social y transformación en la corporación radiotelevisiva (donde los puestos mudaban con facilidad y la presión ejercida desde el exterior de la entidad se dejaba sentir con fuerza), cuando comenzó a tomar cuerpo en la pequeña pantalla una renovación de los *decibles* que habían constituido el imaginario televisivo durante el franquismo, aflorando en el terreno de los informativos aquella *Realidad* elidida hasta el momento de la programación. Si, como escribió el propio Maqua, la televisión de la década de los 60 y principios de los 70 había arrinconado en el campo de la ficción todo lo que los filtros censores consideraban no aptos para la ciudadanía, es durante la segunda mitad de la década de los 70 cuando el asalto de dicha realidad al televisor se desplazó definitivamente al “territorio de confrontación política más directo: los informativos” (Maqua, 1996:112). En ese sentido, el recordado programa del famoso periodista Alfredo Amestoy, *La España de los Botejara*, además de erigirse en el antecedente inmediato de *Vivir cada día*, ilustra con claridad la progresiva transformación en los contenidos audiovisuales que se estaba dirimiendo en estos momentos. Siguiendo los pasos de la familia Botejara en Villanueva de la Vera en Extremadura, aunque prestando atención también a los miembros que se habían visto obligados a emigrar en busca de un futuro mejor, *La España de los Botejara* dibujó un mapa relativamente bien perfilado de los avatares socioeconómicos del periodo y de sus actores anónimos de la mano del propio Amestoy, convertido a la postre en el gestor narrativo del relato.

El programa de Puértolas puede ser considerado como el siguiente peldaño en la doble renovación televisiva del periodo profundizando, por un lado, en la interdependencia ficción/documental que ya apuntaba la dramatización del acontecer diario de la familia Botejara y avanzando, por otro, en la *visibilización* de una realidad inexistente por oculta. En ese sentido, atendiendo al sujeto narrativo propuesto por el relato, pueden distinguirse con nitidez dos periodos en *Vivir cada día*. En el primero, entre 1978 y 1982, el protagonista era colectivo, ya fueran grupos marginales de la sociedad o sencillamente sectores desconocidos para el gran público. Así, durante los primeros 220 programas que duró este primer ciclo, se llevó a la pantalla la vida cotidiana de los escasos vecinos del pueblecito navarro de Lizaso en *Cualquier jornada*, el día a día de los 811 trabajadores de uno de los ocho parques madrileños de bomberos en *Madrid*,

² El desfile de siete directores generales durante el escaso periodo de ocho años, da buena cuenta del convulso periodo en que se encontraba inmersa la poderosa institución. Según Manuel Palacio, la transición en TVE consistió en varias operaciones. En primer lugar, se erosionaron los valores franquistas vigentes en la sociedad española. En segundo lugar, se legitimaron simbólicamente tanto el incipiente régimen de libertades como la actividad política de las nuevas agrupaciones, y por último, se establecieron las bases jurídicas que han regulado el conjunto del sistema televisivo español hasta la actualidad. (Palacio, 2005).

parque de bomberos número dos, o la jornada laboral de los obreros de la construcción en el capítulo *En el andamio*.

En el segundo periodo, que va desde 1982 hasta 1988³, por el contrario el individuo anónimo se erigió en héroe del relato, caso de Luis, camionero que inicia una relación sentimental con una joven a la que conoció por una agencia matrimonial en *Love story para Luis y Fina*, primero de los capítulos realizados por Maqua y primero también del nuevo *Vivir cada día*. Pero más relevante que la focalización en el sujeto individual, resultó su evolución en el plano formal, recurriendo a fórmulas que gozaban de un prestigioso recorrido en otras geografías⁴, pero que resultaban novedosas en el panorama nacional. En efecto, conscientes del agotamiento de la fórmula del reportaje, se produjeron importantes modificaciones en la temporada de 1983. Por un lado, el programa dobló su duración hasta los sesenta minutos y, por otro, se deshizo de las convenciones del reportaje que aún mantenía, lanzándose abiertamente a la “dramatización” de los acontecimientos por parte de sus mismos protagonistas. Se trataba en definitiva de abandonar la figura del reportero-gestor para adscribirse al formato del docudrama, *Tierra de nadie* entre la ficción y lo documental en la que el sujeto *representado*, la persona a la que le han ocurrido los acontecimientos, se convierte a su vez en *representante* de los mismos, en el actor que pone en pie la recreación de dicho episodio. El propio Maqua aportó una de las más completas formulaciones teóricas de la categoría que es, a la vez, si no más, toda una declaración de principios: situado en las *fronteras de la ficción*, el *docudrama* se inscribe en un espacio periférico e inestable desde el que “atacar todos los centros o, al menos, denunciar la depredante obsesión por la Centralidad” (Maqua, 1992:11).

2. Javier Maqua: en las fronteras de la ficción

Después de su primer largometraje, *Tú estás loco Briones* (1980), estrambótica alegoría fílmica de la sociedad española de la transición basada en una pieza dramática de Fermín Cabal, y tras un largo periodo de actividad profesional en el entorno radiofónico de RNE (que compaginó con algunas pequeñas realizaciones de corte experimental para la Segunda Cadena, UHF), Javier Maqua se incorporó al equipo de *Vivir cada día*, realizando entre 1982 y 1988 un total de diez episodios sobre asuntos tan variopintos como la milagrosa recuperación de una *Starlette* acuchillada brutalmente por su novio en *La nueva vida de Cándida Galán*, la tragedia de una mujer que intenta recuperar a su hijo secuestrado por su marido griego en *A mon fils*, el viaje conmemorativo del creador

³ De este periodo contamos con el inestimable testimonio de Javier Maqua, distinguiendo entre tres etapas en la organización de cada programa. “Cada una de ellas duraba más o menos un mes, de modo que un programa, desde el arranque hasta su montaje final, necesitaba un trimestre. En la primera etapa, tras la elección de la historia y su protagonista por parte del equipo de redactores, el realizador conocía a sus actantes y, si, con o sin pruebas, les consideraba capaces de tolerar el ‘efecto cámara’, escribía una escaleta de posibles escenas; a continuación rodaba la escaleta con las variaciones pertinentes que la propia marcha de la filmación requería. En la tercera etapa se montaba y mezclaba. Es así como por el escaso coste de entre tres y ocho millones de pesetas de los años 80 lograba obtenerse un filme de una hora (alcanzando, en ocasiones, la dimensión de un largometraje) muy a menudo de notable dignidad y de fuerte impacto social” (Maqua, 1996:116).

⁴ Caso de *Un american family*, docudrama norteamericano producido por el canal PBS en 1973 (considerado uno de los principales antecedentes de los actuales *Reality Shows*), que durante varios meses siguió los avatares de la familia Loud de California.

del famoso cómic *Paracuellos* en *Carlos Giménez. Viñetas de una infancia*, la escisión entre Logroño y Madrid de un recién elegido diputado riojano, o los estragos sociales y medioambientales provocados en Avilés por la industrialización siderúrgica en *El cadáver del tiempo* (episodio, dicho sea de paso, que no encandiló precisamente a los avilesinos; disgustados con la imagen que se había ofrecido de la ciudad, el alcalde y CCOO intentaron declarar al realizador persona non grata)⁵.

Sin embargo, bajo la evidente heterogeneidad temática de los episodios, puede rastrearse un fértil sustrato que nutre el proyecto televisivo del realizador, estableciendo algunos vínculos cardinales con el resto de su trayectoria fílmica y ensayística. Por decirlo de manera sencilla, el *Vivir cada día* de Maqua se aleja de las prácticas televisivas al uso para situarse bajo la advocación cinematográfica, universo referencial que, sin eludir la impostura ni el distanciamiento⁶, se imbrica con el armazón *docudramático* que lo sustenta. La banda sonora por ejemplo, se nutre en numerosas ocasiones del legado genérico fílmico, ya sea puntuando las idas y venidas del diputado de Logroño a Madrid con los ritmos de *ragtime* característicos del cine cómico mudo en *Su señoría*, ya sea evocando las composiciones orquestales de las grandes producciones hollywoodienses; no por casualidad, las hambrientas andanzas de los niños de hospicio en *Carlos Giménez. Viñetas de una vida*, son acompañadas por las conocidas melodías que Bernard Herrmann compuso para *The Trouble with Harry (Pero...¿quién mató a Harry?)*, Alfred Hitchcock, 1955) y *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958).

Más relevante de todos modos, resulta la apelación fílmica operada en *A mon fils* donde, con lágrimas en los ojos, Antonia Jurado revive su tragedia particular ante *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950). A la llegada de Karin con su recién estrenado marido a la isla (les recibe el párroco advirtiéndoles de las duras condiciones de vida que están haciendo que emigren los jóvenes), le sigue la entrada de Antonia junto a Vangelis en Katakorokian, el pequeño e inhóspito pueblo del griego en el que intentarán prosperar. Acto seguido, a la entrada del primer matrimonio en la desangelada casa, le sigue el acceso de los segundos a una vivienda de similares condiciones, vacía y sin muebles, que despierta en la joven sus primeros temores (“esto no es lo que me habías dicho en París”, le reprocha apoyada sobre la pared). De mayor sutilidad resulta por el contrario la referencia cinéfila en *El cadáver del tiempo*; la llegada de Antón a la casona de Avilés con motivo del entierro de su abuelo, punto de arranque de la narración, invoca aquel otro regreso a la mítica Manderlay de *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940). Asumiendo la gestión del relato al igual que la heroína que vuelve en sueños a la mansión de sus desvelos, Antón retorna al lugar de su infancia sabiendo también que ese viaje le obligará a “comparaciones no siempre agradables”. Lo mismo puede decirse del arranque de *La nueva vida de Cándida Galán*, presentando el dramático suceso a partir de los códigos del cine de suspense. La cámara sigue a un personaje que, cogiendo un cuchillo de encima de la mesa de la cocina, se acerca sigilosamente a una joven que mira a través de la ventana (el plano medio, que sigue el recorrido del

⁵ Hay que añadir *Separados*, *Informe sobre Mari Carmen*, *El amargo pan del exilio*, y *Generación espontánea*.

⁶ De lo primero da buena cuenta el *flashback* de la infancia de Cándida, auténtico *cliché* melodramático. De lo segundo se encarga el desvelamiento de los mecanismos constructivos del discurso, función desempeñada entre otras cosas por la presencia del realizador en *La nueva vida de Cándida Galán*, dirigiendo a los actores en la escenificación de un ataque que el espectador *ya ha visto*.

cuchillo, mantiene en fuera de campo al agresor). El aparato se retira entonces de la escena saliendo de la habitación mientras en *off* se escuchan los desgarradores gritos femeninos. Por corte, la cámara desciende por la fachada del edificio en una vertiginosa panorámica vertical hasta encuadrar el número del portal (Apartamentos del Rey, 13). Nuevamente por corte, la frenética sucesión en fundido de los titulares de periódicos recogen la noticia, exponiendo telegráficamente el núcleo temático del episodio (“una joven actriz, acuchillada por su amante”, “joven actriz erótica, cosida a puñaladas”), a la vez que abre los interrogantes que deberán ser respondidos en la narración: sabemos el *qué* (un crimen pasional), el *cómo* (un cuchillo), el *dónde* (Apartamentos del Rey, 13), pero todavía no sabemos el *quién* (¿quién es el agresor?, ¿quién es realmente la víctima?).

Así pues, del cine cómico al drama, del suspense policiaco al suspense psicológico, la *savia nutricia* del *Vivir cada día* de Maqua se expande por toda la cartografía genérica. Sin embargo, si hubiera que elegir de entre todas las referencias que fecundan el conjunto, habría que decantarse seguramente por el melodrama, compleja y escurridiza categoría de innegable centralidad en el universo filmico, que no por casualidad es una de las mejor conocidas y analizadas por el realizador junto a Llinàs en un texto titulado, tampoco nada casualmente, *El cadáver del tiempo*⁷.

2.1.- El docudrama que se mira en el melodrama

El extenso análisis del *collage cinematográfico* desarrollado en *El cadáver del tiempo*⁸, se vio completado con la evaluación de aquellas categorías genéricas a las que la figura había estado particularmente ligada, caso del *biopic*, del film-río y del melodrama. Especialmente relevante para la propuesta televisiva de Maqua deviene la acertada definición de esta última a partir de dos aspectos esenciales: una vocación metafórica arraigada en la disposición del género para decir “la misma cosa un número ilimitado de veces”, y el carácter irreversible del tiempo, condición que tiene como correlato la no consecución por parte del protagonista de los objetivos trazados al comienzo de la narración (no en vano, el fluir vital de los personajes melodramáticos aparece siempre bajo el signo de la *pérdida*: ahora ya no se tiene lo que antes sí se tuvo).

⁷ Alargada sombra que se proyecta también sobre el otro proyecto televisivo de Maqua, *Muerte a destiempo* adaptación en cuatro episodios de la novela de Javier Martínez Reverte titulada *Lord Paco* (1990). Melodramática es la articulación del relato en *flashback*, contando la sucesión inexorable de acontecimientos que arrastrarán al joven protagonista a la muerte, y melodramática es la incapacidad del personaje para revertir el destino prefijado de antemano, sujeto herido por la muerte de su madre, de la que se considera responsable.

⁸ Figura retórica objeto de estudio del ensayo, definido por los autores como un fragmento que comprime un largo periodo de tiempo en varios planos, se deja sentir con claridad en *La nueva vida de Cándida Galán*, significando el punto de inflexión de su protagonista. En pantalla, mediante una sucesión de planos de detalle (el cuerpo roto de Cándida, encuentra su correlato formal en la imagen fragmentada), aparecen las manos y los pies de la joven realizando algunas actividades. Si al principio lo hacen de manera torpe, progresivamente, acompañada del *crescendo* musical, las mismas acciones comienzan a ser ejecutadas con mayor facilidad y, si la mano de Cándida consigue abrir el grifo con soltura, los pies comienzan a seguirse uno a otro. Al final, coincidiendo con la apoteosis en la banda sonora, aparece el cuerpo completo de Cándida, coronando victoriosa los peldaños de la que había sido hasta el momento una montaña inexpugnable.

2.1.1. Vocación metafórica

El primero de los rasgos, la *metaforicidad* melodramática, se levanta sobre la sinonimia, propiedad homóloga a la conocida *densidad* del género. En efecto, la tradicional y vaga noción crítica de que en él “ocurren muchas cosas”, de esa desmesura caracterizada en expresión de Nowell Smith por un *exceso* no acomodable en la narración debido a la distribución de los problemas “de manera realista” (Nowell-Smith, 1977:117), parece estar relacionada con una articulación narrativa concreta por la que, según la clásica distinción narratológica entre *núcleos* y *catálisis*, el relato melodramático se decantaría por los primeros en detrimento de los segundos. Así, mientras que los *núcleos* constituyen los “nudos” que posibilitan el avance de la historia (inaugurando o concluyendo una incertidumbre), las *catálisis* son más bien de naturaleza complementaria, sólo sirven para “llenar” el espacio narrativo sin modificar sustancialmente los núcleos. En ese sentido, parece evidente que a diferencia de géneros como el musical, regidos por los *momentos vacíos*, el melodrama se construye al igual que el *biopic* desde los *momentos plenos*, elidiendo aquellas secuencias insignificantes o poco relevantes para el protagonista, sujeto inmerso en un vertiginoso encadenamiento causal de tropiezos, errores e injusticias que le impiden revertir su aciago destino. Una valoración que resulta a la postre decisiva en el docudrama de Maqua, que reconocería sin tapujos la centralidad del “nudo” en su definición de la categoría: “el relato de FRONTERAS DE LA FICCIÓN debe cabalgar de *núcleo* en *núcleo*, debe ser un relato denso con poco espacio para las *catálisis*” (Maqua, 1992:35). Proverbial resulta desde luego en *A mon fils*, cuya construcción según un recorrido concéntrico, resbalones reiterados de la protagonista con un entorno hostil, la familia del marido, la justicia griega o la penuria económica, invalidan cualquier posibilidad de cumplir su objetivo narrativo: recuperar al hijo perdido.

Pero no sólo en los planos temático y narrativo opera la vocación metafórica, la música y la puesta en escena confirman la redundancia expresiva del género, discurso paralelo que *connota* el drama representado mediante la explotación polisémica de la imagen y la banda sonora. Los melancólicos compases pianísticos de Satie acompañando al solitario Carlitos mientras el resto de sus compañeros recibe la visita familiar de los domingos (y el anhelado alimento con que paliar el hambre), la suave melodía que complementa el viaje rememorativo de Cándida a su infancia extremeña, o la reverberante orquestación wagneriana que abre la desoladora vista nocturna de Avilés, ciudad de fábricas y chimeneas contaminantes, *recubren* la historia narrada diciendo musicalmente lo que el protagonista se encarga de exponer en el plano verbal.

En la misma dirección opera la imagen y en primer lugar el color, índice de pertenencia melodramática en la década de los 50 según Bourget (1985:265-266), a diferencia del blanco y negro utilizado por el drama, más proclive al realismo. Sin duda, junto a Vincent Minelli, Douglas Sirk se erige en uno de los más hábiles realizadores en la acentuación de las fracturas emocionales que sacuden a sus personajes mediante la explotación cromática. Tal es la función desempeñada por la iluminación irreal, onírica, de la habitación en que Cary, la viuda que ante la insistencia de su hija decide renunciar a su joven amante en *All That Heaven Allows* (*Sólo el cielo lo sabe*, 1955; una ventana redonda, de cristales de colores, baña los rostros de la madre y la hija como si fuera un calidoscopio), exhibición figurativa de los conflictos desplegados en la narración: la

hipócrita y timorata sociedad de la pequeña ciudad, no tolera que una mujer madura, pero todavía deseable y deseante, inicie una relación con el joven jardinero que se hace cargo de su parcela (añadiendo el conflicto de clase a la diferencia de la edad). Lo mismo ocurre en una escena determinante de *Written on the Wind* (*Escrito sobre el viento*, 1956), que tiene lugar en la cabina del avión que debe llevar al poderoso magnate Kyle y su secretaria Lucy hasta el apartado rincón en la playa donde el joven podrá mostrar su “verdadero yo”. Animado por un ataque de sinceridad, en plano-contraplano, el primogénito de la saga confiesa porqué se ha convertido en un sujeto caprichoso vencido por el alcohol y las mujeres: no está a la altura de las circunstancias y, a diferencia de su amigo-sombra Mitch, no es el hijo que todos esperaban que fuera. Es el momento en que se rompe la iluminación naturalista que hasta el momento ha presidido el encuadre, cubriendo premonitoriamente la cabeza de Kyle por un rojo saturado, contrastando con la figura de Lucy, cuerpo rodeado de una aureola azul irradiado por su vestido y el cielo⁹.

Traer a colación esta escena no resulta un ejercicio vano ya que su enseñanza se deja entrever con claridad en *La nueva vida de Cándida Galán*, precisamente cuando el drama se encuentra en su máximo apogeo. Cándida se encuentra acostada en el hospital, todavía no siente ninguna parte de su cuerpo y es incapaz siquiera de ingerir algo de alimento. Su amiga Carmen, pacientemente, va a visitarla e intenta animarla aunque no confía tampoco en su recuperación. Por corte, después de que la malherida joven se mire en un espejo por primera vez (la música, estridente, puntúa su estado anímico), aparece Carmen llorando apoyada en otro espejo; en esas condiciones, no se encuentra con fuerzas para salir a escena (trabaja como actriz en un cabaret). De nuevo por corte, en una composición en leve contrapicado que está inundado por el mismo rojo que envolvía a Kyle, la actriz expone a su jefe la terrible situación que está padeciendo y la necesidad de dejar el trabajo por unos días. Los insertos de los foquistas que dirigen la fuente de luz a la cámara, así como la intercalación de la pieza cómico-erótica que escenifican dos actores en un marcado tono paródico, enfatizan la carga negativa que está soportando la cabaretera.

En la misma dirección opera la valoración escenográfica y la alteración de los cimientos del espacio clásico como ocurre en el contrapicado de la citada secuencia de Carmen con su jefe, en la sistemática mostración de los profesores-carceleros del hospicio desde el punto de vista de los niños en *Carlos Giménez. Viñetas de una vida* o, de manera más sutil, en la recurrente inclusión de espejos en el encuadre. Recurso sirkiano donde los haya, la habitual presencia de la superficie especular en la composición, excede la superación del efecto cámara como reconociera el realizador (Maqua, 1992:41), para convertirse en un claro indicio del desbordamiento espacial clásico: el espejo lleva al límite el principio constructivo prescrito desde el Renacimiento. La pantalla ya no separa un mundo situado más allá de la “ventana abierta”, de un más acá que habita el espectador, antes bien, señalando el lugar que se encuentra *detrás* de la cámara, el espejo opera hacia la convergencia del *exterior* y el *interior* del cristal, espacio situado al borde mismo de la representación como pusiera de relieve Michel Foucault a propósito de *Las Meninas* de Velázquez (Foucault, 2006:13-25), cuadro que convoca

⁹ Sobre la obra de Douglas Sirk, consúltese el imprescindible estudio de González Requena (1986).

con radicalidad un fuera de campo donde coinciden espectador y modelo (los reyes cuyo reflejo aparece en el espejo del fondo).

Si bien es cierto que la multiplicación del espacio *en abyme* no sólo acontece mediante el espejo (en el episodio de la *Starlette* la televisión refleja su cuerpo moribundo), tampoco lo es menos que en él encuentra su principal operador. Importante como se ha dicho en *La nueva vida de Cándida Galán* (reflejando su rostro fragmentado primero y sosteniendo las lágrimas de Carmen después, desdobra también el cuerpo de esta última mientras recuerda los primeros pasos en la profesión de la actriz postrada), es sin embargo en *A mon fils* donde la superficie reflectante despliega todo su potencial melodramático. Dos escenas lo exponen con claridad. En la primera, el espejo permite el roce metonímico de la madre y el hijo gracias a la huella dejada por el pequeño en el cristal (la apertura de foco desdibuja la marca transformándose en el rostro de Antonia; su voz y las imágenes de superocho, corroboran que se trata de la mano de Constantino). La otra, tiene lugar en el comienzo de la segunda parte del relato. En el encuadre, un espejo refleja una pared sobre la que se proyecta la sombra de unas ramas en movimiento (es de noche, la habitación está a oscuras, y el sonido recoge la amenaza de tormenta; inicio que remite al de *Written on the Wind*). Se abre la puerta y Antonia atraviesa la habitación, pasando por delante del objetivo hasta apoyar la cabeza sobre la pared reflejada. Comienza entonces a llamar al hijo repetidas veces hasta que se gira mostrando toda su penuria al espejo/cámara.

2.1.2. La irreversibilidad del tiempo

El segundo de los aspectos anotados por Maqua y Llinàs, el implacable paso del tiempo y sus desoladoras consecuencias, es formalizado de manera habitual en el melodrama mediante el desordenamiento cronológico de la historia (estrategia contraria al valor testimonial de la mitad documental del docudrama, se convierte así en el principal indicio de su mitad ficcional). Una alteración operada generalmente mediante la convocación del *flashback*, recurso que encuentra pleno sentido melodramático gracias a su condición *fatídica* y *esclarecedora*, convirtiéndose en la inapelable clave interpretativa de la herida abierta que arrastra el protagonista (Bourget, 1985:143). En efecto, en el melodrama, el pasado se inscribe como el principio de la historia en sentido cronológico, pero también como causa primera, origen de un conflicto que sólo puede dar como resultado la infelicidad del presente desde el que se rememora. Haciendo suyo esta máxima inexorable, la mayor parte del *Vivir cada día* de Maqua se articula desde una *mirada atrás* que contrapone, con la excepción de la inversión operada en *Carlos Gímenes. Viñetas de una vida*, un pasado dichoso y pleno con un presente dominado por la carencia. Así, una vez que asistimos a la terrible situación de Cándida en el hospital, se inserta el primer *flashback* de una época desvaída y falta de color, pero que es reconocida como feliz por la voz en *off* de su protagonista. Sobre el rostro de la convaleciente, funde la adánica infancia de una chiquilla extremeña que aprendió a montar en burro antes que a andar, jugando a esconderse en los árboles mientras su padre la buscaba preocupado. En *A mon fils* por el contrario, las imágenes pretéritas proceden del propio archivo en superocho de la familia, alternando los desesperados intentos de Antonia por conseguir dinero para asistir al juicio en Grecia, con los alegres recuerdos de la protagonista: la fiesta de nochebuena en París donde conoció y se

enamorado de Vangelis, o los primeros pasos del pequeño Constantino de la mano de su madre.

Pero si la concatenación secuencial de los dos tiempos opera hacia su confrontación según un enlace de tipo metonímico, más radical resulta su puesta en simultaneidad, *horadando* el relato en profundidad (enlace metafórico). Pasado y presente ya no se suceden sino que se *rozan*, se interpelan en un mismo espacio que enmascara fugazmente su distancia insalvable, la fatalidad del Cronos. Es lo que ocurre con los habituales contraplanos de la mirada del Carlos Gímenez adulto que son ocupados por los rostros de sus infantiles compañeros de hospicio (la voz del protagonista presentando a los personajes confirma el contacto), o con la proyección de las imágenes en superocho sobre el rostro-efigie de Antonia, convertido en la superficie fantasmal donde pueden reunirse los dos tiempos. Sobre la figura en primer plano de la protagonista, y mientras los melancólicos acordes griegos colman la imposibilidad del reencuentro, se proyectan las imágenes del pequeño cuerpo de su hijo mientras ella lo baña y lo seca con ternura. Y sobre ambos, clausurando el relato, los títulos de crédito confirman la fatal separación de los personajes.

Más radical resulta el gesto en *El cadáver del tiempo*. De hecho, en la primera coincidencia, la noche en que Antón se dispone a dormir en el dormitorio familiar, un desplazamiento lateral de la cámara transforma al personaje en su abuelo ante la llegada de un Antón-niño que reclama su atención (la aparición del anciano amortajado a la llegada del protagonista a la casona, apunta la identificación). Figura típica en el cine del griego Theo Angelopoulos¹⁰, convertido a la postre en el principal referente de *El cadáver del tiempo*, la drástica elipsis que supone la “*ruptura temporal con permanencia del espacio escénico*” (Gomez Tarín, 2006:247), se instituye también aquí en el operador formal del ejercicio rememorativo del protagonista, acción efectuada en el plano íntimo en este caso, pero que se entrecruza con la Historia colectiva en la finalización del relato. Mientras el abuelo de Antón cuenta a los chiquillos una historia de aventuras bíblicas, comienzan a arremolinarse alrededor de él los distintos tiempos convocados: el pasado exótico de una ría en la que se podía pescar todo lo que se quisiera (paisaje “verniano” como lo ha calificado el ministro Fernando Morán en referencia a los maravillosos paisajes descritos por el insigne autor de *Viaje al centro de la tierra* o *La vuelta al mundo en ochenta días*), el *pasado-gozne* de la década de los 50 que toma cuerpo en los obreros inmigrantes que vinieron buscando una vida mejor, y el presente, que hace acto de presencia en los amigos que han acompañado a Antón en su regreso a Avilés, pero también en los camiones que circulan por el fondo del encuadre mientras la cámara se aleja, movimiento del enunciado a la enunciación que clausura sin miramientos la quimera de un paraíso que nunca regresará.

2.1.3. El objeto melodramático

Completando la valoración esbozada por Llinàs y Maqua, Juan Miguel Company destacó en un texto fundamental para comprender el alcance melodramático, la función de los objetos cotidianos en el anclaje del drama vital de los protagonistas (Company, 1987:18-25). Convertidos en una suerte de “precipitado del tiempo”, dichos objetos se

¹⁰ De *O Thiassos (El viaje de los comediantes, 1974)* a *To Vlemma tou Odyssea (La mirada de Ulises, 1995)*.

invisten de las cargas afectivas que proyecta la mirada del personaje, espejos identificativos de su desgracia que, a la vez que atenúan, significan la dolorosa ausencia. El sillón de cuero del comienzo de *Since you went Hawai* (*Desde que te fuiste*, John Cromwell, 1944), huella del marido ausente del relato aunque se construya alrededor de él, la escalinata quemada de la imponente mansión en *Los Doce Robles* en *Gone with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*, Victor Fleming, 1939), símbolo devastado por el tiempo que marca el derrumbamiento del universo de la protagonista, pero también la omnipresente rama del Koelreuteria, el árbol que sólo florece “cerca de donde habita el amor” y que ha sido recogida por el joven horticultor para la hermosa viuda de *All That Heaven Allows*, son los objetos que vienen a textualizar de manera fantasmal la ausencia de aquellos otros objetos primigenios ahora perdidos. Una función que, en el docudrama de Maqua, se hace visible en las antiguas fotos de estudio de Cándida que recuerdan su esplendida figura ahora maltrecha (el fotógrafo se las entrega a Carmen, que quiere llevárselas a la *Starlette* porque sabe que esas imágenes “son su vida”), pero que se despliega en toda su intensidad en *A mon fils*, auténtico muestrario de objetos-anclaje desde el inicio. Sobre los inaugurales títulos de crédito, acompañados por el tic-tac de un reloj en *off*, la cámara recorre lentamente una pared cubierta por las fotos del que pronto sabremos que es Constantino. Desciende entonces hasta encuadrar un pequeño oso de peluche blanco, juguete adorado por el pequeño como confirman algo más adelante Antonia y las imágenes de superocho. Reafirmando el rol que desempeña el juguete en el relato, vuelve a aparecer en repetidas ocasiones y espacios distintos, mostrándose sobre la cómoda de la habitación vacía, junto a la insomne Antonia mientras recuerda lo feliz que era con su hijo o, de manera decisiva, en la escena del secuestro; mientras los malhechores huyen a toda prisa con el botín en el coche, el peluche queda tirado en el albero del parque, convertido ya en el más doloroso *sustitutivo simbólico* del hijo ausente. No en vano, cuando la madre vea de nuevo por primera vez a Constantino en Grecia, y ante su desconfianza, le mostrará el osito que ha traído desde España. Sobre la sonrisa esbozada entonces por el pequeño, se inserta la imagen del peluche cayendo dos veces en el albero del parque. Por fin la ha reconocido y se dirige amoroso hacia ella.

Bibliografía citada

- BARROSO J. y TRANCHE, R. (coord.) (1996): “Televisión en España 1956-1996”, *Archivos de la filmoteca*, 23-24.
- BOURGET, J. L. (1985): *Le mélodrame hollywoodien*. París: Stock.
- COMPANY, J. M. (1987): “Dulces prendas por mí mal halladas”, en PONCE, V. (ed.) (1987): *Acerca del melodrama*. Generalitat Valenciana, pp. 18-25.
- FOUCAULT, M. (2006): *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI.
- GÓMEZ TARÍN, J. (2006): *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*. Filmoteca Valenciana.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1986): *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Valencia: Instituto de Cine y Radio-Televisión.
- LLINÀS, F.; MAQUA, J. (1976): *El cadáver del tiempo. El collage como transmisión narrativa/ideológica*. Valencia: Fernando Torres.
- MAQUA, J. (1992): *El Docudrama, fronteras de la ficción*. Madrid: Cátedra.

- MAQUA, J. (1996): “Apuntes para una Historia de las relaciones entre Realidad y Ficción en Televisión española” en BARROSO J. y TRANCHE, R. (coord.): *Archivos de la filmoteca*, 23-24: 106-121.
- MONTIEL, A. (coord.) (2009): “Dossier Javier Maqua. 30 años de cine y televisión al alcance de todos los españoles”, *El Viejo Topo*, 255:59-73.
- NOWELL-SMITH, G. (1977): “Minelli and melodrama”, *Screen* vol. 18, 2:113-118.
- PALACIO, M. (2005): *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- PONCE, V. (ed.) (1987): *Acerca del melodrama*. Generalitat Valenciana.
- SEMPERE, A. (2005). *Locos por la tele*. Alicante: ECU.