



**V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE**

**ESCENARIOS  
DEL  
CINE HISTÓRICO**



## UNA VISIÓN ALTERNATIVA DE 1492: *LA MARRANA* (CUERDA, 1992)

DANIEL A. VERDÚ SCHUMANN  
Universidad Carlos III de Madrid

### Resumen

La realización de *La marrana* se enmarca en el contexto de las celebraciones en España del V Centenario. Sin embargo, mientras esta conmemoración y los restantes fastos de 1992 intentaban mostrar la cara más exitosa de nuestro país, la película se planteaba abiertamente como un contrarrelato desmitificador tanto de esa época como de su heroica recreación en los dos filmes “oficiales” dedicados al descubrimiento y conquista de América. En la obra de Cuerda, América es presentada como un territorio utópico fuera del alcance de la gente corriente, destacándose por contraposición la vinculación de su descubrimiento con la política de expulsión y segregación racial y religiosa que marcó el nacimiento de la nación española y el comienzo de la Edad Moderna.

**Palabras clave:** *La marrana*, José Luis Cuerda, 1992, V Centenario, descubrimiento de América, cine, historia, estudios culturales.

### Abstract

The making of *La marrana* must be understood in the context of the commemoration of the ‘V Centenario’, a set of events in Spain designed to celebrate the 500<sup>th</sup> anniversary of Columbus’ arrival in America. However, while this and other 1992 celebrations tried to portray Spain’s most successful face, the film was intended from the very beginning as a demystifying counterpart to both that period of history and its heroic depictions in the two ‘official’ films devoted that same year to the discovery and conquest of the Americas. America is presented in Cuerda’s work as a utopian world out of reach for common people, stressing on the contrary the links between its discovery and the racial and religious segregation and expulsion policies that are at the core of the origin of both the Spanish Nation and the Modern Era.

**Keywords:** *La marrana*, José Luis Cuerda, 1992, V Centenario, Columbus trip to America, cinema, history, cultural studies.

### 1992: UNA EFEMÉRIDES Y UN PROYECTO

El próximo año se cumplirá un cuarto de siglo de los eventos del 92. Como es sabido, la celebración el mismo año de las Olimpiadas de Barcelona, el Quinto Centenario del descubrimiento de América, la Exposición Universal de Sevilla y, en menor medida, la Capitalidad Cultural Europea de Madrid, fue planteada por todos los gobiernos e instituciones implicadas como una oportunidad histórica de demostrar al resto del mundo el grado de apertura, modernización y creatividad de la España democrática.

Evidentemente, fue el partido entonces en el poder en el gobierno central, el PSOE, quien de una manera más notoria aspiró a instrumentalizar dichos eventos para difundir una determinada imagen del país, en absoluta coherencia con la que había estado promoviendo activamente desde su llegada al poder en 1982 en todos los ámbitos del mismo, y muy especialmente en el artístico y cultural<sup>1239</sup>. En este contexto, las efemérides de 1992 le permitían al gobierno de Felipe González realizar una suerte de *presentación en sociedad* de una nación que entonces contaba con apenas 14 años de recorrido democrático ininterrumpido –10 de ellos con los socialistas al frente– y con 6 de pertenencia a la entonces Comunidad Económica Europea. Como señala Quaggio, “1992 representaba para los socialistas (...) el momento culminante de un «proceso» que se marcaba el objetivo de propiciar en la esfera internacional el descubrimiento de una España moderna, plenamente integrada en Europa”<sup>1240</sup>. Ellos se encargaron, como de manera abierta reconocía el presidente de la Comisión para la Conmemoración del Quinto Centenario, de “convertir el V Centenario en la oportunidad de explicar al mundo lo que había ocurrido en España en la transición y con la victoria del partido socialista en 1982 como remate brillante de esta transición”<sup>1241</sup>.

También el cine participó en la utilización simbólica de aquellos eventos. Mientras la Sociedad Estatal para la Conmemoración del Quinto Centenario coproducía la acartonada *Cristóbal Colón: el Descubrimiento*, dirigida por John Glen, el Ministerio de Cultura apoyaba su contrapartida hollywoodiense, la más lograda *1492: La conquista del paraíso*, a cargo de Ridley Scott. Por su parte, Carlos Saura, quien ya había filmado cuatro años antes y con apo-

---

<sup>1239</sup> Vid. al respecto QUAGGIO, G.: *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*, Madrid, Alianza, 2014; MARZO, J. L.: *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia?*, Murcia, CEN-DEAC, 2010; VERDÚ SCHUMANN, D. A.: *Crítica y pintura en los años ochenta*, Madrid, UC3M-BOE, 2007.

<sup>1240</sup> QUAGGIO, G.: *1992: La modernidad del pasado. El PSOE en busca de una idea regenerada de España*, en *Historia y Política*, 35 (2016), p. 103. Quaggio realiza una interesante lectura identitaria y contextual de las celebraciones del V Centenario y la Expo 92, en el marco de la plena integración de España en la OTAN y en la UE y de las nuevas relaciones con Iberoamérica.

<sup>1241</sup> Declaraciones de Luis Yáñez recogidas *ibid.*, p. 102.



yo oficial la menos ditirámica *El Dorado*, rodaba ese mismo año de 1992 una suerte de “película oficial” de los Juegos Olímpicos de Barcelona, *Marathon*.

Es en este contexto celebratorio en el que debe leerse la realización de la obra que nos ocupa. Su director y guionista, José Luis Cuerda, se había hecho ya por entonces un nombre en el mundo del cine español: por un lado, como irreverente e hilarante analista de la idiosincrasia española con *Total* (1983) y *Amanece, que no es poco* (1989); por otro, como competente y riguroso retratista del pasado cercano –los años 40– en *El bosque animado* (1987) y *La viuda del Capitán Estrada* (1991)<sup>1242</sup>. Ambas facetas –la cómica y desmitificadora, de un lado, y la histórica y descriptiva, por otro– se aúnan en *La marrana*, que desde el primer momento se gestó como una suerte de contrarrelato alternativo a la épica del descubrimiento promovida por los fastos del 92. Así narraba el origen del proyecto el propio autor:

“Cuando hicimos *Amanece, que no es poco*, Jaime Borrell, uno de los productores, me dijo que si no se me ocurría algo para lo del 92. «Pues, no –le contesté–, y si se me ocurriera sería una historia de esas lamentables que no le iba a gustar a ninguna institución oficial. Porque yo no haría una película engrandeciendo la hazaña del descubrimiento, sino algo sobre la gente más de a pie.» «¿Cómo qué?», preguntó Borrell. «No sé, un tío que dice a un vecino suyo: ¡Oye, ¿sabes que hay un tal Colón que quiere meter a la gente en unos barcos e irse a las Indias?, ¿Por qué no nos vamos?! y el otro contesta: ¡No puedo, tengo a la marrana preñada y no la voy a dejar aquí! Tráetela, también». «¡Esa historia es cojonuda! –dijo Borrell–; imagínate en la Gran Vía en un cartel con letras enormes: La marrana»<sup>1243</sup>.

La película finalmente se realizó (con ayudas, por cierto, del Ministerio de Cultura y la Generalitat Valenciana) y se estrenó ese mismo año de las maravillas de 1992. En el guion original –que se publicaría ya al año siguiente, aunque con un prólogo escrito antes de saberse si se iba a realizar o no– presentaba así la película:

“Teniendo en cuenta los tiempos que corren, conviene afirmar cuanto antes que «La marrana», en vez de «subirse al carro del V Centenario», pretende hacer el mismo trayecto a pie, más barato. Por ejemplo, a mí ni se me pasa por la imaginación hacer vidas o viajes de Colón. Primero, porque me repugnan las hazañas, los héroes, los primeros, los más listos... Y, segundo, porque soy consciente de que trabajo en la artesanía del cine, no en la industria. He escrito un guión presupuestariamente prudente. Pero también he escrito el guión que más me apetecía escribir»<sup>1244</sup>.

<sup>1242</sup> Cuerda volvería posteriormente a retratar los años 40 en *Los girasoles ciegos* (2008) y los 30 en *La lengua de las mariposas* (1999).

<sup>1243</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, A.: *José Luis Cuerda. Ética de un corredor de fondo*, Madrid, Fundación Autor, 2001, p. 175.

<sup>1244</sup> CUERDA, J. L.: *La marrana*, Madrid, Alma-Plot Ediciones, 1993 [Presentación sin paginar].

Así las cosas, la película se presenta abiertamente como una respuesta a las producciones oficiales, tanto en el plano económico –superproducción frente a artesanía– como en el puramente discursivo –panegírico frente a crítica–, pero también como una lectura alternativa de los hechos mismos que se conmemoraban. Las divergencias con las lecturas canónicas en torno al encuentro/descubrimiento, que determinan en buena medida los dos filmes “oficiales”, son múltiples. Las opciones tomadas por Cuerda no solo suponen un cambio de foco radical respecto a las visiones tradicionales, sino que también sacan a la luz las oscuras vinculaciones de aquel acontecimiento con otros ocurridos aquel mismo año de 1492, sobre los que sin embargo se prefiere correr un tupido velo.

### **LOS PROTAGONISTAS, LOS HECHOS, LOS MODELOS**

La película se plantea, desde su comienzo, como una película histórica. Los dibujos que acompañan a los títulos de crédito tienen un aire medieval, y el arranque, con una voz en off sobre un dibujo que deja paso a la imagen real, recurre a un tropo común del cine de este género.

No obstante, mientras *El Dorado*, *Cristóbal Colón: el Descubrimiento y 1492*, *La conquista del paraíso* se enmarcan claramente dentro de lo que Caparrós, siguiendo a Ferro, denomina “Películas de reconstitución histórica” –es decir, películas que aspiran a reconstruir rigurosamente un momento concreto de la historia–, *La marrana* se enmarca más bien en lo que aquel llama “Películas de ficción histórica”: aquellas en las que el pasado es una escenario en el que transcurren acciones no necesariamente reales<sup>1245</sup>. La diferencia no es menor, pues corrobora el desprecio de Cuerda por la “gran historia” y su interés, por el contrario, por el hombre de a pie, como se enfatiza en la propia presentación.

Los protagonistas, por tanto, lejos de ser el descubridor, los conquistadores, los Reyes Católicos u otros factótums de la gesta, son dos antihéroes<sup>1246</sup>. Bartolomé es un convicto y un mentiroso; Ruy, un desertor y un ladrón. Dos pobres diablos, pequeños delincuentes pertenecientes a las clases bajas, acuciados permanentemente por la necesidad de cubrir sus necesidades fisiológicas inmediatas: comer, dormir, fornicar, defecar. Su modelo, evidentemente, es la picaresca española, de la que, como el propio Cuerda reconoce, se nutre abiertamente la película. Bartolomé es un pícaro en su versión más pura, un buscavidas ingenioso que cons-

<sup>1245</sup> CAPARRÓS LERA, J. M.: *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Madrid, Alianza, 2004, pp. 24-32.

<sup>1246</sup> En varios momentos se habla de Pinzón, pero ni él ni Colón aparecen en pantalla. Tan solo algunos de los marineros que se enrolan parecen corresponderse con figuras reales, si bien bastante oscuras: Diego Arana, Juan de Moguer, Pedro Izquierdo, Alfonso Clavijo...; vid. BACHE GOULD, A.: *Nueva lista documentada de los tripulantes de Colón en 1492*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1984.

tantemente debe inventar pequeños engaños para sobrevivir y conseguir sus fines. Ruy, por su parte, representa a una suerte de rufián sin suerte ni maldad. Las asociaciones con el *Lazarillo de Tormes*, sin ir más lejos, son evidentes: el hambre constante de Bartolomé, la broma de la desaparición de la deposición o el personaje del ciego que canta romances, evocan la obra maestra anónima de nuestra literatura. El personaje de la prostituta, por su parte, es un guiño evidente a *La lozana andaluza*.

Pero las referencias al acervo literario español no se limitan a la picaresca. Como el mismo Cuerda señala, hay frases enteras tomadas de *El Corbacho* en boca de Fray Juan, si bien investidas de una fuerte carga irónica. Por otro lado, es evidente la asociación de ambos protagonistas con Don Quijote y Sancho Panza, si bien los roles no se encuentran repartidos de manera clara e indiscernible. Así, aunque Bartolomé recuerda al escudero en su aspecto y obsesión por la comida, es también el más novelesco y soñador de los dos. Por su parte, Ruy encarna mejor al caballero andante, tanto física como espiritualmente –no en vano aspira a salvar a su particular Dulcinea, la prostituta raptada–, pero al mismo tiempo es el más pragmático y realista de ambos, amén de utilizar ocasionalmente refranes, como Sancho Panza, que su compañero no entiende. Por si esto fuera poco, Cuerda trufa la biografía de Bartolomé de episodios tomados de la vida de Cervantes: así, acaba en galeras por “un susto” que dio a un recaudador, empleo que desempeñó el autor del Quijote, y, como él, fue liberado de una prisión en “tierra de moros” porque unos monjes pagaron su rescate.

Este engarce con la tradición literaria española –la picaresca, el tratado moralista, el Quijote– demuestra la voluntad de Cuerda de alejarse radicalmente de la épica que caracteriza los relatos oficiales del descubrimiento y la conquista (no casualmente, Ruy ha desertado del asedio de Granada) para privilegiar, por el contrario, esa mirada entre irónica y redentora con la que buena parte de la literatura española ha reivindicado al hombre corriente frente a los poderosos. Que la obra incurra a menudo abiertamente en lo escatológico no hace sino subrayar esta mirada desmitificadora.

En coherencia con esta perspectiva, las dos grandes instituciones que ostentaban entonces el poder reciben un tratamiento muy poco edificante. La monarquía se menciona poco, pero cuando se hace es para resaltar la persecución de musulmanes y judíos y para servir de brindis a los malhechores. La Iglesia, por el contrario, tiene un protagonismo evidente. Sus representantes son retratados de hecho con mucha simpatía, pero debe destacarse que esta emana significativamente de su interés por los aspectos mundanos (el sexo, la comida) y su desinterés por los espirituales y teológicos. Es decir: es su humanidad, y no su espiritualidad,

lo que los hace entrañables a ojos del director. Ello es evidente en el personaje de Fray Juan, que con el argumento “nulla sapientia sine experientia” se dedica a fornicar con prostitutas para luego condenar con ardor evidentemente erótico las consecuencias del acto sexual. De hecho, esta vinculación de Iglesia y sexualidad es constante en la película: la prostituta de la que se enamora Ruy es la preferida del obispo –impotente, por cierto–, mientras en un momento dado Bartolomé afirma: “Aquí tiene que haber buenas putas, porque con tanta religión cerca...”. El apego a lo terrenal es igualmente explícito en Fray Jerónimo (“Tanto peregrino, tanto peregrino... ¡y cómo lo ensucian todo!”), como lo es su escaso aprecio por las altas jerarquías eclesiásticas (tiene ya tres libros enteros llenos de milagros de la Virgen para enseñar “a los de Roma”, “para que vean”, y se refiere irónicamente al predicamento que allí tienen “los de Salamanca”) y, sobre todo, por la santa Inquisición (no solo se burla de un fraile que va a las ordalías a disfrutar sádicamente de las caras que ponen las brujas, sino que defiende el sistema moderno de juicio, con acusación, defensa y testigos: “juicio del hombre, en vez de juicio de Dios”).

Con semejantes personajes, es evidente que la obra está mucho más cerca de la tradición realista-costumbrista española, e incluso de la intrahistoria unamuniana, que del modelo estadounidense del *blockbuster* histórico encarnado por las producciones de Scott y Glenn. Un guiño a este cambio de foco lo tenemos en el papel de Fernando Rey. Rey era entonces el actor español más internacional (de hecho aparece también en *1492: La conquista del paraíso*, nuevamente en un papel de fraile), si bien había comenzado su carrera protagonizando durante el primer franquismo películas histórico-propagandísticas. Que el galán de obras como *Locura de amor* (1948) o *Agustina de Aragón* (1950), por mencionar solo dos muy conocidas del simpar Juan de Orduña –autor asimismo de *Alba de América* (1951), el equivalente en clave nacional-católica de la exaltación del descubrimiento–, encarne aquí a un cómico personaje en las antípodas del glamour, el sacrificio y el heroísmo, es toda una declaración de intenciones.

En sintonía con lo anterior, la acción del filme transcurre íntegramente en suelo español, en las adustas estepas castellanas y las dehesas extremeñas (lugares de origen, por cierto, de buena parte de los descubridores y conquistadores)<sup>1247</sup>. Las exóticas Indias o Américas, a cuyo retrato tanto fían las obras de Saura o Scott, solo aparecen en los relatos fantásticos, fidedignos a las fuentes de la época, con que Bartolomé entretiene a Ruy. Como afirma Úbeda-Portugués, “de lo que principalmente se nutre la película [es] del polvo de los caminos”<sup>1248</sup>.

<sup>1247</sup> La película fue rodada en Trujillo, La Alberca, Boadilla del Monte y el Monasterio de Veruela.

<sup>1248</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, A.: *op. cit.*, p. 173.

Caminos a pie y polvo castellano frente a vistosas carabelas y selvas vírgenes: también desde un punto de vista geográfico, la película se presenta como una suerte de *negativo* de las visiones oficiales.

### 1492: MODERNIDAD Y VIOLENCIA

Las opciones elegidas por Cuerda en lo referente a los protagonistas, la acción y el escenario muestran a las claras su voluntad de ofrecer una versión alternativa de lo ocurrido en 1492. Una versión que aspira a completar el retrato de la época poniendo el foco en otros acontecimientos coetáneos, pero ausentes en los relatos heroicos. En sus propias palabras: “La marrana es el pequeñísimo trozo de sentida verdad sobre los hechos que se conmemoran (también el fin de la dominación árabe en España, también la expulsión de los judíos) en este V Centenario”<sup>1249</sup>. Frente a la gesta del descubrimiento, la infamia de la expulsión; frente a la ganancia territorial y económica, la pérdida social y cultural; frente a la expansión del cristianismo, el rechazo a las demás religiones.

La expulsión de los musulmanes y de los judíos que precedió al viaje de Colón ocupa de hecho toda la presentación de la película, en la que se enfatiza la larga convivencia de las tres culturas y la existencia de una verdadera edad dorada durante dicho periodo:

“El 6 de enero de 1492, los Reyes Católicos toman posesión de Granada y ponen así fin a diez años de asedio a la ciudad y a ochocientos de presencia musulmana en la Península Ibérica. El 31 de marzo de ese mismo año de 1492, Fernando e Isabel firman el edicto de expulsión de los judíos. Culminaban así las persecuciones y los enfrentamientos, por razones políticas, económicas y religiosas de que fueron objeto o en los que participaron los hebreos españoles durante siglos (...). Terminaban así mil quinientos años de vida judía en España durante los cuales, siglos X y XI, se había producido en nuestro suelo una deslumbrante Edad de Oro de las ciencias, el pensamiento y las letras hebraicas”. (0:03:08)

Cabe destacar que, en el guion original, esta crítica a la intolerancia racial y religiosa como preámbulo a la acción era aún mucho más fuerte:

“Terminados estos [títulos de crédito], la cámara se acerca hasta encuadrar en primer plano una cruz pintada en rojo sobre la vela mayor. En ese momento los contornos de la cruz empiezan a difuminarse y el color rojo empapa de arriba abajo la gavia, que se va convirtiendo en un mapa de la España de 1492. Mientras que el teñido rojo se extiende hacia el sur del mapa, borbotean-

---

<sup>1249</sup> CUERDA, J. L.: *op. cit.*, [Presentación sin paginar].



do como sangre que hirviera (...) El rojo fervoroso de la cruz ha inundado toda España. La cámara se acerca hasta que la pantalla queda totalmente roja”<sup>1250</sup>.

A la presentación sigue el anuncio del edicto de 23 de mayo sobre los preparativos del viaje colombino, significativamente impuestos como pena a determinadas poblaciones, explicándose a continuación la dificultad de Colón de encontrar tripulación porque las gentes prefieren servir a los conversos antes que embarcarse. Esta asociación directa entre el descubrimiento y la intolerancia racial y religiosa es fundamental para explicar la fuerza desmitificadora de la película en lo concerniente a los orígenes mismos tanto de la nación española como de la Edad Moderna. Dicha asociación se va a hacer aún más evidente a través de los sueños, nunca cumplidos, de sus humildes protagonistas.

Así, para Bartolomé, la posibilidad de embarcarse rumbo a las Indias se convierta en *La marrana*, recuperando una constante en la Era de los Descubrimientos, en una suerte de utopía: un modo de buscar fortuna en territorios cuajados de riquezas y habitados por los más extraños seres. No obstante, dicha utopía aquí se encarna –nunca mejor dicho– en el animal mismo. Deseado y admirado (“ave del paraíso”, la denomina Bartolomé la primera vez que la oye gruñir) y promesa de un bienestar siempre pospuesto (hincarle el diente, entera o por partes, al principio; más tarde, cuidarla y dejarla parir para comerse a los lechones; por último, emplearla como “billete” para poder embarcarse), la identificación de la cerda con el viaje a América es explícita en un momento en el que Bartolomé la describe como “una nave con las velas desplegadas”, y así se la presentaba de hecho en los títulos de crédito originalmente previstos: “La imagen estática de una marrana que vuela con entusiasmo, empujada por el viento que hincha las velas desplegadas, sujetas por tres palos atados a sus lomos, ha servido de fondo a los títulos de crédito”<sup>1251</sup>. Desde esta óptica, que el animal dé nombre a la película es absolutamente coherente: representa la visión de Cuerda de la gesta americana, de modo similar a como los títulos de las películas de Glen y Scott se refieren al “descubrimiento” y la “conquista”, respectivamente.

Pero además, la constante referencia al animal como “marrana”, frente a denominaciones mucho más habituales como “cerda”, “cochina” o “puerca”, apunta a la señalada vinculación entre la utopía americana y la segregación racial. Como es sabido, “marrano” era el término despectivo empleado para referirse a los judíos conversos que de manera oculta conti-

---

<sup>1250</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>1251</sup> *Ibid.*

nuaban profesando el judaísmo, ya que, para los seguidores de esta fe, al igual que para los musulmanes, el cerdo es un animal prohibido. La película subraya así cómo la expulsión de ambas confesiones opera bajo la misma lógica expansionista, esencialista y mercantilista (al principio del filme se señala que se obligó a los judíos a dejar buena parte de sus pertenencias en España) que el viaje de Colón. Todos los acontecimientos de 1492 (conquista de Granada, expulsión de los judíos, descubrimiento de América), fecha que marca el inicio de una nación y una era, quedan así enlazados por idénticas motivaciones territoriales, religiosas y económicas.

El sueño de Ruy, por su parte, es hacerse comerciante en Portugal, tras descubrir durante el asedio de Granada que los mercaderes portugueses eran los que mejor vivían (“en caso de guerra, lo mejor es el comercio”, le dice a Fray Jerónimo; “y en la paz, hijo”, le responde este). Este sueño se combina más adelante con el de vivir en el país vecino con su amada; y aun después con el de recuperarla, cuando ella es obligada a regresar. Se trata, por tanto, de un ideal claramente burgués: vivir de los negocios, fundar una familia y vivir en paz. Las aspiraciones de este delincuente fugitivo de la justicia son plenamente coherentes con la época desde un punto de vista económico y social, en la medida en que esta se corresponde con el inicio de la globalización y del mercantilismo como etapa fundamental del capitalismo y por tanto con la aparición de la burguesía como futura clase dominante.

Finalmente no solo no se cumple su sueño (como no se cumple ninguno de los de Bartolomé: comerse a la marrana o embarcar a las Indias), sino que Cuerda se encarga, nuevamente, de rascar la superficie brillante del mismo. Y lo hace echando mano una y otra vez de un recurso altamente desmitificador: la escatología. Las abundantes referencias a lo excrementicio en la película son, además de un recurso naturalista y cómico, una forma de anteponer la humilde fisiología humana –que a todos iguala: el bebé judío del comienzo defeca igual que el castellano viejo<sup>1252</sup>– a las ansias de riquezas (ya procedieran estas de los judíos, de las Indias o de América) que marcaron la época. En este contexto, es evidente la referencia a la relación que estableciera Freud en 1908 entre los excrementos y el dinero, como se demuestra ejemplarmente en el estreñimiento recurrente de Ruy, precisamente el que aspira a enriquecerse como comerciante<sup>1253</sup>. Así, la constante presencia en la película de la mierda, por utilizar el

---

<sup>1252</sup> Recuérdese al respecto la polisemia del propio término “escatológico”, a la que irónicamente parece aludir Cuerda en la escena en que Bartolomé pregunta, a un hombre que hace de vientre, si está rezando.

<sup>1253</sup> “Entre los complejos del amor al dinero y la defecación, aparentemente tan dispares, descubrimos, sin embargo, múltiples relaciones. Todo médico que ha practicado el psicoanálisis sabe que por medio de esta correlación se logra la desaparición del más rebelde estreñimiento, habitual de los enfermos nerviosos”; FREUD, S.: *El*

mismo término que en ella se emplea, debe entenderse como una suerte de exabrupto, una crítica a la obsesión por el dinero y la tiranía de las apariencias. En 1492 y en 1992.

Porque tan importante como el mensaje es el arco temporal que la película tensa. El propio Cuerda afirmó que “[q]uería contar las vicisitudes de unos pobres hombres que sobreviven como pueden en el momento crítico en que España entra en la época moderna al precio de enterrar siglos de cultura musulmana y judía”<sup>1254</sup>. Este tránsito a la Era Moderna, marcado por el establecimiento de las fronteras de los estados-nación y la conquista y explotación de otros territorios y pueblos (recuérdese al respecto la polémica suscitada en Latinoamérica por el sesgo inicial de las conmemoraciones del V Centenario, originalmente más centradas en la etnocéntrica idea de “descubrimiento” frente a la más neutra de “encuentro”<sup>1255</sup>), es indisoluble de la segregación étnica, religiosa y económica impuesta mediante el uso de la violencia. Y esto es tan válido para las entonces colonias –los territorios americanos– como para la metrópoli.

Bajo esa mirada entre tierna y cómica de Cuerda se oculta entonces un cuestionamiento feroz de los cimientos mismos de nuestra nación y nuestra época, y de los principios sobre los que se erigieron ambas. Bauman ha explicado con meridiana claridad cómo la creación del Estado moderno *exige* la eliminación de quienes, como los judíos, cuestionan el nuevo orden político, religioso, social y económico, precisamente por no pertenecer claramente a ninguna de las categorías que rigen para cada uno de esos aspectos<sup>1256</sup>. El racismo y el antisemitismo adoptan la forma de segregación, expulsión y finalmente exterminio en el momento en el que la presencia de un “otro” lábil e irreductible a una esencia simplificadora pone en peligro el proyecto de control social que está en la base de la creación Estado moderno. Todorov, por su parte, en su búsqueda precisamente del origen de la noción de “otro”, ha señalado, como Cuerda, el vínculo entre los diversos acontecimientos de tan significativo año:

“El año de 1492 simboliza ya, en la historia de España, este doble movimiento: en ese mismo año el país repudia a su Otro interior al triunfar de los moros en la última batalla de Granada y al forzar a los judíos a dejar su territo-

---

*carácter y el erotismo anal*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1986 [1908]. Freud volvería sobre el tema en obras como *Sobre las trasposiciones de la pulsión, en particular del erotismo anal* (1917).

<sup>1254</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, A.: *op. cit.*, p. 178.

<sup>1255</sup> Vid. por ejemplo LEÓN PORTILLO, M.: *Unesco: universalización del V Centenario*, El País, 10 de febrero de 1989; URL: [http://elpais.com/diario/1989/02/10/internacional/603068402\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1989/02/10/internacional/603068402_850215.html), consultada el 22 de septiembre de 2016.

<sup>1256</sup> BAUMAN, Z.: *Modernidad y Holocausto*, Madrid, Sequitur, 2010 [5ª], pp. 75-84.

rio, y descubre al Otro exterior, toda esta América que habrá de volverse latina”<sup>1257</sup>

Todorov expone asimismo cómo el propio Colón, llevado de un ferviente proselitismo religioso, vinculaba abiertamente ambos acontecimientos. Es precisamente este carácter esencialista (la obsesión por la pureza, por la limpieza de sangre) de la violencia ejercida sobre el otro, ya sea en la Península o en el Nuevo Continente, lo que la convierte en una suerte de “pecado original” que *mancha* la España moderna desde su nacimiento hasta nuestros días. Esa es precisamente la tesis de Vilarós en su análisis de la obra de aquellos autores, desde Juan Goytisolo hasta Ocaña, que tematizan lo que ella denomina el “cuerpo infectado” de España entre 1973 y 1993; es decir, la España en que Cuerda rueda *La marrana*. Una España marcada por una historia de odio hacia un “otro” esencialmente distinto, como el judío o el musulmán; pero también, por ejemplo, el homosexual<sup>1258</sup>.

Cabe aquí traer a colación no sólo la única escena despojada de cualquier humor de la película, aquella en la que aparecen tres napolitanos ejecutados y salvajemente mutilados “por el vicio infamante”; sino también otra en la que Ruy, ante las fantasías que sobre los habitantes de las Indias le cuenta Bartolomé, le pregunta: “¿Y no hay gente normal, tío Bartolomé?”; a lo que este responde: “Sí, sí que los hay. Pero esos son los peores: comen gente y van en pelota”. La *normalidad*, como demuestran Bauman y Todorov, exige la demonización del otro. Y esa normalidad, afirma Cuerda, es monstruosa.

En este contexto, el comportamiento de los personajes es significativo de las simpatías del autor. Bartolomé, pese a ser hijo de su tiempo (“¡Malditos moros! ¿Qué puede saber sobre la bondad humana una raza que tiene prohibido comer el cerdo?”), exclama en un momento dado), troca su antisemitismo inicial en humana compasión. Al mismo tiempo, sus parlamentos en torno a las desigualdades entre los hombres se encuentran entre lo más logrado y conmovedor del guion. Por su parte, el amor de Ruy por una prostituta muestra su desinterés por los juicios morales; mientras que el reconocimiento de esta de que disfruta del sexo y sabe cocinar platos moros, judíos y cristianos, debe entenderse como una defensa cerrada tanto del hedonismo como de la convivencia y la tolerancia.

Por el contrario, los personajes que finalmente sí se enrolan para ir a América son retratados de manera muy negativa. Se trata en su mayor parte de criminales y asesinos, los cuales acabarán robando y humillando a los protagonistas, a quienes emborrachan y hacen saltar a

<sup>1257</sup> TODOROV, T.: *La conquista de América. La cuestión del otro*, México, Siglo XXI, 1987, p. 57.

<sup>1258</sup> VILARÓS, T.: *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998, pp. 231-233, 256-257.



un barranco diciéndoles: “¿No veis ahí abajo las Indias todas? ¿Y el mismo Cipango? ¿Y la fuente de la edad?”. A la cerda, que –ahora sí– va a servir de billete a las Indias, le gritan con sorna: “Te vas hacer rica, te perfumarás con especias, te vestirás con sedas”. La cerda enjorada encarna el espejismo de la riqueza americana: las Indias/Américas se desvelan así abiertamente como una fantasía dañina, una utopía que solo trae desgracias a los que creen en ella, y que aprovecha únicamente a avariciosos e insensibles.

### **1992: (POS)MODERNIDAD Y CELEBRACIÓN**

Volvamos a 1992. Señala Quaggio:

“(…) los socialistas deseaban crear una especie de paralelismo temporal y alegórico entre 1492 y 1992, en cuanto fechas «divisorias» de dos épocas: 1492 representaba el comienzo del Renacimiento europeo y el descubrimiento de un mundo global. La conmemoración 500 años después permitía demostrar de forma estratégica «las capacidades innovadoras y modernizadoras de España» y de la sociedad española a través de los cambios políticos y económicos impulsados por el PSOE”<sup>1259</sup>.

Desde esta óptica, los eventos del 92 cerraban un círculo: el inicio de la Era Moderna y la globalización, que coincidía con el origen de la nación y el imperio españoles, se vinculaba así al exitoso proceso de re- o pos-modernización del país y a su plena integración en las principales estructuras supranacionales de la época (OTAN, CEE), procesos ambos llevados a cabo por el partido socialista en sus diez años de gobierno. Al mismo tiempo, el brillo actual podía servir para releer retrospectivamente el pasado: “el PSOE vio en la fecha de 1992 la ocasión de transformar la «leyenda negra» que rodeaba a España, estableciendo, en paralelo, una identidad plural y global, aunque evitando caer en la tentación de una nueva y equivalente leyenda «rosa»”<sup>1260</sup>.

En la película no hay referencias directas a la época contemporánea, aunque sí algunos guiños significativos<sup>1261</sup>; pero es sabido que toda película habla de la época en que fue reali-

---

<sup>1259</sup> QUAGGIO, G.: *op. cit.*, pp. 103-104.

<sup>1260</sup> *Ibid.*, pp. 106. En este sentido, cabe señalar que las celebraciones incluyeron dos programas, si bien de envergadura notablemente menor, dedicados a “Sefarad 92” y “Al-Andalus 92”.

<sup>1261</sup> Así, en la presentación en off se dice que “1492 está siendo, pues, un año muy movido”. La utilización de este término no es evidentemente casual, si bien parece menos una alusión a la entonces ya difunta *movida* que un anzuelo lingüístico para invitar al gran público a leer la obra en clave de actualidad. Similar papel desempeñaría la presencia del Gran Wyoming, entonces más conocido como *showman* y cantante que actor, encarnando a un trovador y donjuán. En una clave mucho más privada, la película incluye como extras a personajes de la época del mundo del arte (el crítico Fernando Huici, los pintores Alfredo Alcaín y Fernando Almela) y del cine (el director artístico Rafael Palmero, el diseñador de vestuario Javier Artiñano, los productores Rafael Díaz-Salgado

zada. Es evidente, por tanto, que con su mirada desmitificadora, irónica, socarrona, Cuerda está no sólo ofreciendo una visión alternativa de los acontecimientos de 1492, sino también respondiendo a esas interpretaciones grandilocuentes y celebratorias de 1992. Él mismo afirma que el suyo es “un humor usado como gatera para soltar por ella las cosas que, vistas, oídas, leídas o soñadas, tengo que quitarme de encima para que no pudran el hígado. Si no, me daría un tiro”<sup>1262</sup>. Así las cosas, la película debe leerse no solo como una revisión de los inicios de la nación española y de la modernidad, sino también como una réplica al entusiasmo de los poderes públicos de la época por dichos inicios, y por ende como una ácida crítica a los modelos historiográficos, genéricos, cinematográficos y estéticos escogidos para retratarlos en la gran pantalla.

Desde esta perspectiva, el mito histórico e intrafílmico de “hacer las Indias” se equipararía con el de “hacer las Américas” en un sentido cinematográfico y extrafílmico. Cabría entonces ver también la película como una diatriba contra la fascinación que ejerce América (EE UU) y su particular modelo cultural y audiovisual. Un modelo caracterizado por un discurso heroico, maniqueo y simplista envuelto en un brillante lenguaje visual, en el que nunca hay sitio para los humildes, los perdedores y los matices; una suerte de *koiné* homogeneizadora que, en un mundo ya absolutamente globalizado, ha acabado casi por expulsar cualquier otra posible mirada. En palabras del propio Cuerda:

“El trayecto más corto hacia lo universal, es el que pasa por lo particular, el que en lo particular encuentra su más profunda justificación y expresión. Interesa de verdad lo original y único (...) ¿Por qué, entonces, tanto empeño de última hora por contribuir a la gran mentira con héroes que se entienda en Tonkín y en Oklahoma, en héroes de nadie y para nadie, hechos, sin duda, con la confianza de que el público todo, por afinidad de los extremos, por identidad de los absolutos, se haya convertido ya en público nada?”<sup>1263</sup>

Las peripecias que viven y los encuentros que tienen los protagonistas de *La marrana*, absolutamente anclados en su tiempo y contruidos a partir de referencias autóctonas, no hacen sino alejarlos de sus sueños; exactamente lo opuesto a la gloria alcanzada por Colón y los conquistadores que ensalzan las películas de los estadounidenses Scott y Glen. No obstante, y

---

y Rodolfo Montero, el auxiliar de producción Cayetano Olaizola, el ayudante de dirección Raúl de la Morera [sic] y el director de fotografía Hans Burmann).

<sup>1262</sup> CUERDA, J. L.: *op. cit.*, [Presentación sin paginar].

<sup>1263</sup> *Ibid.* Desde esta óptica y conociendo el peculiar humor de Cuerda, quizá no sea completamente disparatado leer la película también como una suerte de parodia, de híbrido castizo de *road movie* y *buddy movie*, dos de los subgéneros del cine de acción norteamericano más en boga en los años ochenta y primeros noventa.

al igual que los bufones de Velázquez o los personajes de Ribera, Bartolomé y Ruy nunca pierden la dignidad. El final nos los muestra aún más castigados por la vida que al comienzo, pero esperanzados: “si valía la pena, habrá más viajes”. La vida sigue, porque para el hombre corriente casi nunca cambia nada. Aunque al otro extremo del océano se haya descubierto un nuevo continente, y aunque los poderosos se empeñen en celebrar una modernidad recién (re)estrenada.