

E L MAQUIS Y LA CORISTA: RECREACIÓN DEL MADRID DE POSGUERRA EN *PIM, PAM, PUM... ¡FUEGO!* (PEDRO OLEA, 1975)

PEDRO POYATO SÁNCHEZ

Universidad de Córdoba
pedro.poyato@uco.es

Resumen: Después de una dilatada lucha con la censura, *Pim, pam, pum ¡fuego!* (Pedro Olea, 1975) pudo ser finalmente exhibida en las salas cinematográficas españolas. El romance entre un maquis y una corista sirve a la película para recrear con precisión, en una notable operación de referencialización externa, el Madrid de los primeros años cuarenta del pasado siglo. El presente trabajo se ocupa del estudio de estas cuestiones, desde la génesis del filme hasta las poéticas de reinserción referencial de los lugares y figuras destinadas a dotar de una especial densidad la historia vivida por los personajes.

Palabras clave: Cine / Censura / Posguerra / Maquis / Estraperlo / Revista.

THE *MAQUIS* AND THE CHORUS GIRL: A RECREATION OF POSTWAR MADRID IN *PIM, PAM, PUM... ¡FUEGO!* (PEDRO OLEA, 1975)

Abstract: After a lasting battle against censorship, *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (Pedro Olea, 1975) could be at last screened at Spanish movie theaters. The romance between a *maquis* and a chorus girl is the story that serves the film to offer an accurate portrait, in a remarkable operation of external referentialization, of Madrid in the 1940s. This article analyzes this question, starting from the film genesis to the poetics of referential reintegration of places and figures aimed to endow the characters' story with a particular density.

Key words: Film / Censorship / Postwar / *Maquis* / Black market / Revues.

1. Introducción

Tras decidir poner fin a la lucha antifranquista del maquis, Luis (Josep María Flotats), el protagonista de *Pim, pam, pum, ¡fuego!* (Pedro Olea, 1975), viaja a Madrid en busca de la documentación que le permita huir a Francia. Durante su trayecto en un destartalado tren de tercera clase conoce a Paca (Concha Velasco), una corista que regresa a la capital después de una gira por provincias. Paca ofrece cobijo a Luis en la habitación realquilada del madrileño barrio de Lavapiés donde ella vive con su padre (José Orjas), un viejo republicano mutilado en la guerra civil, surgiendo entre ellos un romance que necesariamente han de vivir en la clandestinidad por la constante amenaza del régimen franquista, representado en este caso por Julio (Fernando Fernán-Gómez), un estraperlista a gran escala. Partiendo de este argumento, la película se

centra en cómo los personajes tratan de sobrevivir a las penurias del Madrid de posguerra, marco espacio-temporal que las imágenes documentan con precisión.

Nos encontramos, de este modo, con un filme centrado en el relato de las dificultades de subsistencia padecidas por los derrotados en la España franquista de posguerra. Su punto de vista va a descubrirse por ello claramente solidario con los oprimidos, con Paca, su padre y el ex-guerrillero, cuestión esta que ha sido motivo de controversia para algunos críticos e historiadores cinematográficos. Así, para Marta Hernández esta solidaridad lastra en gran parte la película:

El aire de un Madrid derrotado imprime a todo el relato un aspecto un tanto quejumbroso y decaído. No se trata, así, de un producto combativo, sino de una aceptación abatida, de una situación sin salida [...] Si

* Fecha de recepción: 15 de febrero de 2021 / Fecha de aceptación: 15 de junio de 2021.

remitimos el film a la situación en que es producido y difundido, deberemos convenir en que *Pim, pam, pum ¡fuego!*, reducido a una solidaridad en exceso sentimental, resulta ser una obra harto limitada.¹

Pero, ¿hasta qué punto el filme de Olea puede o pretende ser un producto combativo? ¿es ese su objetivo?, o ¿es, más bien, el objetivo demandado al filme por la historiadora? Solo así puede entenderse que Hernández advierta en el relato un aspecto quejumbroso y decaído² debido a la presencia del *aire* del Madrid de los años cuarenta, sin reparar en que es precisamente en ello, en la formalización de ese *aire* matritense, donde reside una de las grandes virtudes del filme, cual es su poética de re inserción referencial externa.³

En este mismo sentido, y en relación con la liberalización que empezaba con los nuevos tiempos –una liberalización, digámoslo por si es necesario, que, por todavía no garantizada, dado que estamos en el bienio 1974-75, con Franco aún vivo, Olea hubo de ganarse, como con detalle veremos en el epígrafe siguiente, en encendida lucha con la censura–, otros historiadores del cine de la transición se interrogaron acerca de hasta qué punto las películas de esta época hicieron avanzar realmente a la cinematografía española. Para John Hopewell, por ejemplo, el legado de las restricciones del pasado –entre ellas el tratamiento del maquis– lastró algunas de las películas de la transición, básicamente porque al recuerdo se le asignó una función terapéutica, dejándose para después la interpretación del pasado. Y como ejemplo –“un claro ejemplo”, matiza Hopewell– apunta este filme de Olea, en el que –añade– “perdura el maniqueísmo característico de mucho cine de Franco, aunque en este caso el héroe sea un republicano y el malo un estraperlista franquista”.⁴ En esta misma línea, Pere Portabella observaría que, para hacer un auténtico cine político “no basta con hacer buenos a los que antes salían siempre de malos”.⁵ Mas no creo que pueda catalogarse este filme en el sentido en que lo hacen Hopewell y Portabella, quienes, como Hernández, exigen a *Pim,*

pam, pum... un tratamiento ajeno a sus presupuestos, quizá por demasiado próximo a un tiempo de determinadas *exigencias* políticas al cine español. De ahí que, pasados los años, y así lo demuestran otros estudios que han dejado *respirar* a *Pim, pam, pum...* el aire del tiempo, como los de Santos Zunzunegui⁶ o Vicente J. Benet,⁷ entre otros, nos encontremos con un filme más que interesante en la historia del cine español, un filme donde, vinculados al Madrid triste e invernal de la posguerra, emanan una serie de temas –derrota, hambre, revista, amores mercenarios...– y figuras –maquis, viejo republicano, corista, estraperlista...– que la película de Olea va a conjugar con precisión a partir de una serie de operaciones de referencialización destinadas a dotar de una cierta densidad al romance entre la corista y el maquis huido. Del estudio de algunas de estas operaciones se ocupa el presente trabajo, luego de unos comentarios introductorios en torno a la génesis del filme.

2. Génesis de *Pim, pam, pum... ¡fuego!*

Después de *Tormento* (Pedro Olea, 1974), cuyo éxito motivó que José Frade, productor del filme, ofreciera al director la posibilidad de hacer una película cada año, Olea presentó un proyecto cuyo origen era un argumento ideado por él mismo algunos años atrás y en el que la actriz Concha Velasco asumía el papel de Paca, una corista que cantaba y bailaba en revistas representadas en los teatros del Madrid de los años cuarenta. De una de estas revistas emanaría el título del filme, concretamente del segmento “Pim, pam, pum” cantado por Celia Gámez en su interpretación de Celinde, personaje perteneciente a la fantasía musical en dos actos *El águila de fuego*, con texto original de Arturo Rigel y Francisco Ramos de Castro, y música de Francis López. De la yuxtaposición del título del segmento, “Pim, pam, pum”, con una parte del de la obra, *El águila de fuego*, resultaría finalmente “Pim, pam, pum... ¡fuego!”, título que por cierto Olea intentaría luego cambiar –en parte movido por la frivolidad que el mismo podía su-

¹ HERNÁNDEZ, Marta, 1976, p. 252.

² Pedro Olea se lamentaba de que cierta crítica progresista considerara la película “no lo suficientemente de izquierdas”, tachándola de “melodramón con una corista...”. En OLEA, Pedro. *Versión española*. Programa emitido por la 2 de RTVE, 11-12-2014.

³ Entendemos como referencialización externa el conjunto de estrategias discursivas destinadas a producir ilusión referencial, según apunta ZUNZUNEGUI, Santos, 1994, p. 51.

⁴ HOPEWELL, John, 1989, p. 182-183.

⁵ PORTABELLA, Pere, 1977, p. 14.

⁶ ZUNZUNEGUI, Santos, 1994, p. 71-81.

⁷ BENET, Vicente J., 2012, p. 359-374.

gerir— por el de “Escrito sobre la piel”, pero el productor, como consecuencia de la publicidad que Concha Velasco había hecho ya del filme, no lo permitió.⁸ En tal argumento original, el protagonismo masculino era compartido por un maquis huido y un alto cargo del gobierno perteneciente a Seguridad. Fue así cómo, partiendo de este argumento ya escrito —y no desarrollado antes por temor a la censura—, Olea y Rafael Azcona escribieron el guion de la película el año 1974, fecha que condicionaría, por cuanto en ella no era posible todavía adivinar el fin del franquismo, la dureza de un filme, en especial su desenlace, realizado sin ningún tipo de concesiones.

Elaborado el guion, el mismo fue presentado, como era preceptivo, a la Comisión de Censura correspondiente, prohibiendo esta la presencia del político como uno de los protagonistas masculinos, a la vez que ordenando que se eliminara la escena referida a la muerte del maquis en la estación. Ello motivó que, en el nuevo guion, Azcona sustituyera al alto cargo del gobierno por un estraperlista, figura mucho más representativa, por simbólica, según él,⁹ del poder corrompido del franquismo —una vez más, la censura franquista intervenía en el guión de un filme, enriqueciéndolo—,¹⁰ a la vez que redujo la muerte del maquis a una mera nota de prensa. Introducidos estos cambios, el nuevo guion fue finalmente autorizado por la Dirección General de Cinematografía en su reunión del 10 de enero de 1975, no sin hacer antes la siguiente advertencia:

Deberán suprimirse o sustituir por otras todas las expresiones soeces y groseras que figuran en el guión, especialmente en su primera mitad. Asimismo también deberán cuidarse todas las escenas de exhibicionismo y erotismo del mismo, de forma tal que no vulneren las Normas vigentes.¹¹

Advertencia que iba acompañada de la amenaza correspondiente: “El no tener en cuenta esta observación podría dar lugar a adaptaciones que perjudicarían a la película una vez realizada o incluso podría ocasionar la total desestimación de la misma”.¹²

Cuando, el 22 de febrero de 1975, la Dirección General de Cinematografía otorga el permiso de rodaje del filme, no olvida resaltar en su informe la advertencia y amenaza anteriores, según se recoge en el mismo expediente.¹³ Sin embargo, una vez realizada la película, la Junta de Calificación y Apreciación consideraría que no habían sido del todo tenidas en cuenta aquellas observaciones, resolviendo, en su informe del 24 de julio de 1975, autorizar la exhibición de *Pim, pam, pum... ¡fuego!* para mayores de 18 años exclusivamente, pero siempre y cuando la cinta fuera sometida a las siguientes modificaciones:

Rollo 2: suprimir la palabra “joder”. Suprimir la frase “la jodía guerra”. Suprimir la frase “bien jodido, como siempre”. Rollo 5: Suprimir la frase de Paca: “hijo de puta”, y aligerar el coito de ésta con don Julio en el piso desalquilado.¹⁴

En el expediente correspondiente aparecen también los informes particulares de cada uno de los miembros de la Comisión de Calificación. Prácticamente todos ellos vienen a coincidir en apreciaciones referidas a la “suavización del diálogo”, en especial lo relacionado con el verbo “joder”, sobre todo si el mismo está referido a la Guerra Civil. En este sentido se expresaría Buenaventura López Ruano, que justifica la supresión de la expresión “jodía guerra” por tratarse de “la Cruzada Nacional”. Los componentes de la Comisión coinciden igualmente en que se eliminen las palabras “hijo de puta”, que dice Paca, por ser expresión especialmente malsonante en boca de una mujer. Por otro lado, digno de mención resulta lo señalado por Juan Guerra y Romero, quien luego de tachar de “solanesca” a la película, añade: “perdón, siniestramente melodramática; Solana es grande”.¹⁵ Sin el menor recato, Guerra, en su lectura impresionista de la película, ironiza a propósito de las posibilidades artísticas de la obra cinematográfica por cuanto, según él, esta sólo puede emparentarse a Solana en lo siniestro, no en la grandeza artística.

La revisión posterior de la cinta, solicitada por el equipo técnico, llevaría finalmente a la Comisión

⁸ OLEA, Pedro, 11-12-2014.

⁹ OLEA, Pedro, 11-12-2014.

¹⁰ Recordemos el final de *Viridiana*, donde la censura motivó el sugerente juego del tute final entre Jorge, el hijo de don Jaime, Viridiana y Ramona, la criada.

¹¹ Archivos de Filmoteca Española. Madrid. Expediente 6-75. C/75.038. Año 1975.

¹² A.F.E., 1975.

¹³ A.F.E., 1975.

¹⁴ Archivo General de la Administración. Alcalá de Henares. Caja 36. Legajo 05166. Año 1975.

¹⁵ A.G.A., 1975.

de Calificación a anular, en su informe del 22 de agosto de 1975, algunas de las correcciones previamente impuestas, en concreto la expresión “bien jodido, como siempre” del rollo 2, y el abreviar el coito de Paca con don Julio, del rollo 5. De este modo, las correcciones exigidas se limitaron a las supresiones de la palabra “joder”, y de las expresiones “la jodía guerra” e “hijo de puta”. Eliminadas la primera y la última, y sustituida la segunda por “la maldita guerra”, la película obtuvo por fin la licencia de exhibición “autorizada para mayores de 18 exclusivamente”, el 27 de agosto de 1975, estrenándose en Madrid en septiembre de ese mismo año, dos meses antes de la muerte de Franco. A pesar del éxito de público obtenido, la película fue retirada de las salas cuando murió el dictador, “probablemente por remordimiento de conciencia de Reyzábal”, según apreciación de Olea.¹⁶ Tal es el largo historial de la génesis de *Pim, pam, pum...* y de la encarnizada lucha que mantuvo con la censura desde el primer guion hasta las imágenes últimas y posterior distribución, historial que vino sin duda motivado por la visión crítica que de la España de los cuarenta –y por ende del régimen franquista– ofrecía el filme. Pero, como antes señalábamos, tal visión se apoya –y es esto lo que para nosotros resulta de interés– en notables operaciones de escritura de las que pasamos ya a ocuparnos.

3. Apertura en el tren: figuras que emergen del fondo

Antes de que finalicen los créditos, la música de efecto desasosegante que los acompaña da paso al sonido del tren a carbón que vemos enseguida surcando un espacio abierto y despejado. Superponiéndose al sonido del tren comienzan a oírse los primeros acordes de la canción *Tatuaje*¹⁷ cuya fuente identificamos en el plano siguiente, cuando un encadenado nos sitúa en el interior del tren, un vagón de tercera clase. Se trata de un ciego y su *lazarilla*, quienes para ganarse unos céntimos canturrean dichos acordes. Partiendo de este dúo cantor, la cámara realiza un largo *travelling* de retroceso a lo largo del vagón poblado de gente, en unas imágenes que encuentran su intertexto en *El*

vagón de tercera clase, la pintura de Honoré Daumier (1862) que incorpora la dignidad humana en medio del desamparo y la pobreza. Ahora bien, si la imagen de Daumier se interesa por el fenómeno de la degradación social vinculada al progreso,¹⁸ las imágenes de Olea no vinculan ya el tren a progreso alguno –han pasado casi ochenta años desde la pintura de Daumier–, sino todo lo contrario, al armonizar ese decimonónico tren a carbón con las pobres gentes que viajan en él, personas anónimas entre las que, como en la pintura de Daumier, prevalece la solidaridad, al intercambiarse entre ellas tabaco, vino y, también, comida.

El filme configura de este modo un fondo del que el mismo movimiento de cámara anterior acaba aislando dos figuras:¹⁹ Paca, una corista que vuelve a Madrid después de una gira por provincias, y Luis, un joven del que inmediatamente sabremos que viaja sin documentación. Si Paca mira con la misma fruición el rostro de Luis y la comida que él engulle, Luis, ajeno a esa mirada, mantiene la suya pendiente sólo del entorno. Pero finalmente ambas miradas acaban encontrándose en lo que no es sino el inicio de una relación que se prolonga inmediatamente después en el fortuito reencuentro que entre ellos mismos tiene lugar en el retrete del tren, donde Paca esconde a Luis, en una escena que da buena cuenta no tanto de la solidaridad puesta en juego cuanto de la juntura de estas dos personas, tal será su destino, en un lugar periférico, de privacidad, y que viene marcado por su *segregación*.

Poco antes de la llegada del tren a la estación de destino, vemos cómo unas pobres gentes ateridas aguardan al borde de las vías, en un plano cuyas constantes lumínicas hacen pensar en un amanecer de invierno. Dos primeros planos extraídos del conjunto muestran sucesivamente a un hombre, sus facciones son duras y el rostro se descubre curtido por los pliegues de una piel ajada por el tiempo, y a una mujer (Fig. 1) en cuya faz, en la imperurbabilidad de su mirada, en el ligero gesto de desprecio de los labios, y en las greñas de su pelo descuidado, se observa una mezcla de impotencia, estupor y miedo. Los viajeros del tren lanzan por las ventanillas paquetes de comida, y, tras hacerse

¹⁶ Julián Reyzábal, persona cercana al régimen franquista, se ocupó de la distribución, y nada más ver el filme manifestó a Olea su disconformidad acerca de cómo las imágenes mostraban la posguerra española. En OLEA, Pedro, 11-12-2014.

¹⁷ Aun cuando, como iremos viendo, las notas de *Tatuaje*, canción española de 1941 muy popularizada por Concha Piquer, comparecerán en varias ocasiones a lo largo del filme, en este arranque sirven de motivo de contextualización histórica de la diégesis.

¹⁸ REYERO, Carlos, 2014, p. 140.

¹⁹ Santos Zunzunegui ha analizado con detalle que se trata de dos figuras emanadas del fondo, es decir, de entre la gente que viaja en el vagón; figuras que son, pues, parte de ese fondo. En ZUNZUNEGUI, Santos, 1994, p. 75-76.

rápida­mente con ellos, esas gentes que esperan hu­yen a toda prisa: es la práctica del estraperlo a pe­queña escala,²⁰ uno de los muchos niveles de pille­ría nacida al calor de la posguerra. Rafael Abella se ha referido a ello:

Los traficantes se pasaban la vida en el tren, viajan­do en difíciles condiciones con la perenne zozobra de ser descubiertos durante el viaje. Al llegar a la ciudad de destino, en puntos convenidos antes de entrar en la estación de término, se producía el de­salajo por las ventanillas de los bultos con el género, ante una nube de receptores que atrapaban el envío y huían sorteando con esta hábil maniobra el con­trol de los consumidores y el de la policía de retén en la estación.²¹

Como puede constatarse en el segmento anterior, el filme documenta con exactitud esta práctica, en una operación de re inserción referencial que forma parte de la espléndida reconstrucción de la época, la España de los años cuarenta, sin duda una de las bases sobre las que, como iremos viendo, se edifica la poética visual del filme.

4. La paleta cromática de la noche madrileña

Pero el amanecer anterior da paso no a la luz del día, como cabía esperar, sino a una cerrada oscu­ridad nocturna cuando, instantes después, el tren llega a la estación de término, Madrid, y vemos a la guardia civil de retén y a los viajeros envueltos en oscuridad, niebla y humo, en unas imágenes vi­tualmente emparentadas a *La estación de Saint-Lazare* (*La Gare Saint-Lazare*, Claude Monet, 1877), pero donde los blancos del diurno monetiano han sido sustituidos por los negros del nocturno oleia­no; negros que se acentúan aún más en la si­guiente escena, cuando, en las inmediaciones de la estación de Atocha –su arquitectura de hierro puede identificarse al fondo de los planos–, ve­mos a Paca charlando con una compañera corista durante el camino de vuelta a casa. Este *brusco* e inesperado paso de las luces del amanecer a las de la noche demuestra el interés del filme por cargar de semantismo las imágenes, en concreto las de la noche, aun cuando para ello tenga que sacrificar la continuidad –el *raccord*– temporal de la llegada del tren a la estación tras la escena, al amanecer, de los traficantes de estraperlo.



Fig. 1. *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (Pedro Olea, 1975).

La noche madrileña se inscribe así como metáfora visual –y también como metonimia– de una Espa­ña oscura. Por demás, un lugar y un topónimo²² marcan este arranque del filme: el retrete del tren como espacio *segregado*, y la estación de Atocha, topónimo que va a ser puesto en relación con otros cuantos de Madrid hasta configurar la pelí­cula una topografía de la capital de España pro­fundamente vinculada, como se verá, al trayecto vital de Paca, la protagonista del relato. Y junto a ello, de nuevo, el negro de la noche: las farolas co­mo únicos puntos de luz difusa –la niebla no dejará de estar presente en muchas de las imágenes– iluminan, en la escena siguiente, la estación de me­tro de Lavapiés, por cuyos alrededores caminan ahora Paca y su compañera corista. De nuevo es la noche y el invierno –al que remite, además de la niebla, el vaho exhalado en la respiración de las gentes– lo que protagoniza estas imágenes de unas calles tan tristes como oscuras y de unas casas se­miderruidas, de fachadas sin enlucir, como subra­ya el fondo del plano cercano de las dos mujeres despidiéndose. Lavapiés, el nuevo topónimo intro­ducido por el filme, fue desde finales del siglo XV un arrabal, manteniendo durante el franquismo ese

²⁰ También llamado “estraperlo de los pobres”, en él participaban las clases sociales más bajas, por lo general familias pobres o deshechas por la guerra. Esta práctica no enriqueció a sus protagonistas, sino más bien le permitieron sacar adelante a ellos y sus familias. En BLANCO DEL ARCO, Miguel Ángel, 2018, p. 627.

²¹ ABELLA, Rafael, 1985, p. 87.

²² Entendidos estos en los términos planteados por Jean Claude Seguin, siguiendo las teorías de André Gardies. En SEGUIN, Jean-Claude, 2014, p. 30.

mismo estatus de abandono, como lo demuestra el hecho de que en él se conservara la única mención a la República Española en un monumento público madrileño. No por casualidad en Lavapiés se ubica la infravivienda de Paca,²³ una habitación realquilada en una casa de pequeñas dimensiones típica de este humilde barrio.

Cuando, en el segmento siguiente, Paca y Luis entran en la habitación, donde ella convive con su padre inválido, lo primero que llama la atención es que el tránsito exterior/ interior aquí operado en nada cambia la iluminación por cuanto el nuevo espacio, alumbrado por la trémula luz de una lámpara, está envuelto en la misma oscuridad nocturna de la calle. Un espacio, por lo demás, escasamente amueblado, que solo dispone de la cama en la que está postrado el padre y de un armario de amplia luna destinada a reflejar el cuerpo de Paca cuando esta se viste y se desviste. La puerta de entrada de la habitación da al corredor, y su único balcón, a la calle. No hay cocina ni retrete: situados ambos en el exterior, son compartidos por todos los huéspedes de la casa. Y por lo que a la conversación mantenida por los personajes se refiere, la guerra se convierte en su centro: así, a la frustración de Paca, cuando decía a Luis, en el tren: “la guerra me impidió ser comadrón”, le sigue ahora el lamento de su padre: “la maldita guerra²⁴ me dejó postrado en esta cama...”, relata el viejo a su improvisado invitado. Es entonces cuando Luis justifica su abandono de la guerrilla: “No había nada que hacer. Nos estaban cazando como a conejos”. Luis resulta así caracterizado como maquis derrotado, huido y desmovilizado, por cuanto, previendo una derrota inevitable, abandona la lucha y acude hasta Madrid en busca de la documentación que le permita ir a Francia con el fin de reintegrarse a la vida civil. La pequeña habitación realquilada de Lavapiés se convierte de este modo en el espacio que reúne a estos perdedores de la guerra civil.

5. Figuras de los cuarenta: los realquilados, la revista y el estraperlista

Entre los materiales de los años cuarenta que forman parte del mundo construido por el filme no

falta, pues, la figura del realquilado, típica en España desde principios del año 1944.²⁵ Los problemas de convivencia emanados de la situación vivida por este tipo de huéspedes no escaparon al cine español de corte esperpéntico, así *El pisito* (Marco Ferreri, 1959), filme del que, por cierto, Olea retoma una situación desencadenada en la cocina de la casa: allí, al fragor de las acusaciones que se hacen unas realquiladas a otras a propósito de un supuesto hurto de la comida, un pequeño, ajeno a todo ello, toma un baño, su cuerpo desnudo inmerso en el balde de cinc que hace las veces de bañera.²⁶

Otra de las figuras, esta especialmente recurrente, trabajadas en la película es la revista. En la primera ocasión en que esta comparece, puede verse a Paca entre bambalinas mirando un ensayo: su ubicación, en primer término a la derecha del encuadre, abre paso al escenario, que vemos al fondo y a la izquierda, en un plano semisubjetivo de ella (Fig. 2). Mas he aquí que inmediatamente después la cámara inicia un lento *travelling* de acercamiento hacia Paca, su rostro vuelto hacia el escenario, acompañado de una voz que desde fuera de campo la interpela: “Hola Paca”. El brusco giro de cabeza de la mujer da paso entonces a un contraplano en el que vemos a Julio (Fernando Fernán-Gómez) aproximándose hasta ella. El plano semisubjetivo de Paca deviene entonces en subjetivo de Julio, en *off*, en un notable trabajo de mutación del punto de vista que viene a subrayar la irrupción, tan inesperada como sorprendente, de Julio *yendo* hacia Paca.

Cuando, poco después, Paca y Julio salen a la calle, la cartelera descubre que nos encontramos a las puertas del teatro Alcázar, donde se anuncia una función, *Yola*, interpretada por Celia Gámez. He aquí un nuevo topónimo madrileño: ubicado en la calle de Alcalá, el teatro *Alcázar* –llamado así hasta 1940, cuando el régimen franquista prohibió todos los nombres de aire extranjerizante– estuvo siempre ligado al género de la revista y a la figura de Celia Gámez. *Yola* es una revista musical en dos actos divididos a su vez en varios cuadros: escrita por José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando, con música de Juan Quintero y José María Irueste, su estreno tuvo lugar, con Ce-

²³ “Lavapiés cobija a personas que viven al margen de la sociedad y a los perdedores de la guerra, que sobreviven del estraperlo y la economía informal”. En PEÑALTA CATALÁN, Rocio, 2010, p. 112.

²⁴ La expresión original era “jodida guerra”, pero, como veíamos en un epígrafe anterior, la censura obligó a cambiarla.

²⁵ “En los pisos podían llegar a convivir hasta cinco o seis inquilinos, compartiendo la cocina y el retrete. Cabría destacar la utilización de astillas de madera y carbón de piedra y vegetal para los fogones donde los huéspedes preparaban las comidas separadamente”. En GARCÍA BALLESTEROS, José Ángel; REVILLA GONZÁLEZ, Fidel, 2006, p. 5.

²⁶ En el caso de *El pisito*, este mismo pequeño, en vez de tomando un baño, aparecía sentado en una bacinilla haciendo la caca, forzando así un contraste humorístico más acorde con los intereses esperpénticos del filme.

lia Gámez como primera estrella, en el teatro Es-lava, también de Madrid, el 14 de marzo de 1941, convirtiéndose en el primer gran acontecimiento del mundo del espectáculo tras la guerra civil. Pues bien, además de acentuar el efecto de referencialización, *Yola* es importante porque forma parte del proceso de indagación que el filme lleva a cabo sobre el género frívolo en España, por cuanto esta obra marcaría el giro de la revista musical hacia la comedia musical de corte americano. Y es importante, también, porque en la historia que relata, su protagonista, Yola, a la que quieren casar con el Gran Duque Calixto, se enamora de Julio, un príncipe sobrino de aquel. Después de una larga serie de vicisitudes, Yola consigue finalmente casarse con Julio. *Yola* deviene, así, en intertexto filmico por cuanto relata el revés de la historia que va a contar el filme de Olea, donde Paca, enamorada del joven maquis, será acosada por Julio, quien, sintiéndose finalmente rechazado, acabará dinamitando trágicamente la unión de los jóvenes.

Por otro lado, la presencia de Julio introduce la figura del estraperlista vinculado al gran estraperlo. Del Arco Blanco se ha referido a este otro tipo de contrabando:

El gran estraperlo tuvo motivaciones, fisonomía y resultados muy distintos [al estraperlo de supervivencia]. No estuvo originado en la escasez o en la desesperación personal, sino más bien en el afán de lucro ante una situación de penuria. Los responsables fueron personalidades cercanas al régimen franquista. No consistía en la venta de productos puntuales en el mercado negro, sino más bien en el transporte y comercialización de grandes cantidades de artículos agrícolas o industriales que alcanzarían unos precios astronómicos en el mercado negro.²⁷

Abella, por su parte, ha descrito como sigue al responsable del gran estraperlo:

Solía ser un sujeto detonante, ostentoso, avasallador, que gustaba de hacerse notar [...] lucía un coche fastuoso al que llamaron "haiga" por el uso frecuente que de este vocablo hacían unos ricos sobrevenidos, tan faltos de escrúpulos como de conocimientos gramaticales.²⁸

Tanto la fisonomía como los modos de comportamiento y atributos de este individuo aparecen ejemplarmente representados en *Pim, pam, pum...*, algunos de ellos en la continuación misma de esta escena anterior, durante el trayecto hasta la casa de Paca. A lo largo del recorrido en su fastuoso coche,



Fig. 2. *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (Pedro Olea, 1975).

el estraperlista refiere, entre otras cosas, sus negocios sucios –“¿qué negocio hay hoy limpio?”, matiza– y sus relaciones con las mujeres –“las mujeres envejecéis muy pronto”, argumenta a Paca para justificar el alejamiento de su esposa–, dejando entrever así su carácter ostentoso, machista y avasallador. Finalmente, como una prueba más de su poder, Julio hace entrega a Paca de un paquete con azúcar, arroz, café y aceite, alimentos todos ellos muy escasos entonces entre la población, y que, como recogía una cita anterior, alcanzaban precios astronómicos en el mercado negro. Ello le hace sentirse con el derecho a acariciar a la mujer: Julio desliza el dorso de su mano derecha por la cara de Paca en un gesto que ella rechaza con desprecio, y que por demás va a marcar una relación entre ellos tan inevitable como fatal.

6. Lugares, espacios, territorios. La habitación realquilada, la sala de baile y el “pisito”

En una de las escenas que se desarrollan en la habitación realquilada, Paca reparte la comida sobrante de la cena entre el balcón, que hace así las veces de nevera, y el armario de luna, donde los alimentos se acumulan junto a las prendas de vestir y los zapatos. Además del armario, forman también parte del mobiliario de la habitación el orinal y el aguamanil, objetos a los que la poca luz reinante, acumulándose en ellos, saca un brillo propiamente zurbaraniano.

²⁷ DEL ARCO BLANCO, Miguel Ángel, 2018, p. 627-628.

²⁸ ABELLA, Rafael, 1985, p. 93.

Pero, además de por la plasticidad, ambas figuras resultan también importantes por marcar la carencia de un cuarto de baño, lugar que resulta así *disuelto* en el interior de la propia habitación. En términos de Deleuze, podríamos caracterizar la habitación realquilada de territorio²⁹ sometido a movimientos de desterritorialización por cuanto incorpora figuras que, como las anteriores, no son propias del mismo, y aquellas que pudieran serlo, como el balcón o el ropero, se descubren a su vez espacios igualmente sometidos a movimientos de desterritorialización, al incorporar elementos –los alimentos– propios de otros territorios –la nevera o el armario de cocina–.

Otro de los lugares llamativos del filme es la sala de baile, de la que se nos facilita también su dirección, en el n° 7 de la Cuesta de Santo Domingo. Con esta insistencia en la conversión de los lugares en topónimos, el filme descubre una topografía que, además de acentuar un fuerte efecto de referencialización, baliza el trayecto tanto físico como vital del personaje. En este sentido, la sala de baile deviene en espacio³⁰ de lanzamiento de la carrera artística de Paca. Pero merece la pena detenerse antes en el desfile de rostros de los hombres que, sentados a lo largo de una hilera de sillas, aguardan su turno de baile; rostros que conforman una patética galería de personajes, algunos de ellos moviendo su cabeza al son de la música, sexualmente reprimidos; de individuos “desgraciados que vienen a restregar la cebolleta”, como así los tacha con una gracia no exenta de humor negro el propio dueño de la sala. Y por lo que se refiere a la música que acompaña el baile, suena el *Tiro-liro*, de moda en los años cuarenta, lo que viene a subrayar aún más la operación de re inserción referencial de la escena inscribiendo la represión, sexual en este caso, de los españoles de la época.

Pero, como antes señalábamos, la academia de baile va a servir también de espacio de lanzamiento de la carrera de Paca, tal es la notable conjugación de referencialización y relato, como así lo pone de manifiesto una operación de montaje que permite pasar sin solución de continuidad del despacho del dueño de la sala de baile, donde Paca canta para él *No te mires en el río*, al café cantante, donde la misma Paca prosigue, en *raccord sonoro*, cantando para deleite ahora del público asistente.

Los planos cercanos de Paca se alternan en este nuevo espacio del café con otros de escala más amplia, hasta que de súbito un lento *travelling* hacia la izquierda acaba convirtiendo el punto de vista “objetivo” anterior en “semisubjetivo” de Julio, sentado en una de las mesas del fondo del café. A partir de este momento, la cámara abandona ya a Paca –que sigue sin embargo presente en la imagen a través de las notas de la canción que ella, en *off*, canta– para centrarse en Julio y poner de manifiesto una vez más su carácter avasallador y poder de ostentación –todo un símbolo del poder corrompido–, en esta ocasión comprando, a cambio de unos sacos de alimentos, el despido de Paca al dueño del café. Cortocircuitada así su carrera, la mujer queda entonces a merced del estraperlista, quien no tarda en convertirla en su “querida”.

Y así, la figura de la querida es introducida en el filme, según una caracterización patentemente concomitante con lo recogido por Abella en su estudio ya referido. Luego de tacharla de “ornato de todo estraperlista que se precie”, Abella prosigue así su descripción:

La querida era atributo imprescindible y revelador de su triunfo [del estraperlista]. Obreras, dependientas y modistillas caían fácilmente en las redes de derrochador que las vestía, las alhajaba y les ponía un pisito.³¹

Aun cuando Paca trata en principio de resistirse, finalmente cae en las redes de Julio, el “derrochador que le pone un pisito”. Ubicado este en la calle Rey Francisco, 16, 3º, el piso deviene así en un nuevo topónimo madrileño. La primera visita de Paca y Julio al mismo tiene lugar a plena luz del día, pero no hay sol: el cielo que puede entreverse en las imágenes es blanco –y ello porque en el filme parecen no tener cabida otros azules que los de la noche–. Cuando, nada más llegar al piso, Paca se ve irremediabilmente convertida en “querida” –otra vez el topónimo como lugar vinculado al itinerario vital, y ahora también moral, del personaje–, descarga en Julio el mayor de los desprecios, ofreciéndole su cuerpo, mas no sin antes escupirle a la cara y darle buena cuenta del profundo asco que siente hacia él. Aún así, Julio no puede evitar echarse encima de Paca, esta tendida en el suelo, buscando su sexo por entre las ropas para violarla, en una escena que da buena cuenta de la brutal opresión a la que el estraperlista somete a la mujer

²⁹ El concepto deleuziano de territorio está ya presente en el *Anti-Edipo* (1972), y es luego retomado en *Mil mesetas* (1980) y en *Qué es la filosofía* (1992). Se trata de un territorio continuamente sometido a desterritorializaciones y reterritorializaciones. En SEGUIN, Jean-Claude, 2014, p. 31.

³⁰ Espacio aquí entendido como lugar que viene a cumplir una función en un sistema semiótico, según A. Gardies. En SEGUIN, Jean-Claude, 2014, p. 32.

³¹ ABELLA, Rafael, 1985, p. 94.

hasta convertirla –por las buenas o, como es el caso, por las malas– en su querida.³²

Esta notable –y terrible– escena anterior aparece a su vez enmarcada entre otras dos que se desarrollan ambas en el piso realquilado, concretamente en el balcón. En la primera de ellas, el balcón, abierto a un exterior de noche sin luna, una noche de cerrada oscuridad, deviene espacio del cortejo: Luis a la izquierda, Paca a la derecha, ambos están separados por el cordón de la persiana (Fig. 3), un delgadísimo hilo que desmiente el “grueso muro” referido por Paca cuando dice a Luis que le quiere pero que han de renunciar a su amor, dada la inminente partida de él a Francia. Además de nevera, el balcón deviene, pues, también en espacio de declaración amorosa entre los amantes, constituyéndose así en espacio tan cargado de semantismo, como polifuncional. Algo que se prolonga todavía en la segunda de las escenas, cuando Paca, después de haber sido violada por Julio, se reúne con Luis otra vez en el balcón, convertido ahora en espacio íntimo, su persiana está echada y Luis, pudoroso, entorna sus puertas ante la mirada de la cámara. Es así cómo el balcón deviene ahora en punta de desterritorialización al dar cobijo a los amantes entregados a la relación sexual, en una escena en la que por lo demás aparece ejemplarmente trazado el destino de Luis como maquis y como amante: ocultarse, refugiarse en espacios periféricos y desterritorializados. Si al comienzo del filme el retrete le servía para ocultarse de la mirada de la policía, y más adelante la habitación realquilada hacía lo propio de la mirada de la policía y del mismo Julio –ambos extensiones del Régimen–, ahora el balcón, espacio interior a la habitación, le sirve de refugio para ocultarse de la mirada del padre de Paca –y de nosotros, espectadores, al cerrarnos a ambos las puertas del mismo–.

7. Paleta cromática recurrente: el traslado al “pisito”

Es importante advertir cómo los planos que sirven de comienzo o desenlace a un buen número de escenas del filme continúan siendo visualmente protagonizados, al igual que sucedía en el arranque del filme, por una paleta cromática que mezcla los negros y los marrones con los azules oscuros de la noche. Vicente Verdú se ha referido a la epistemología del color marrón:

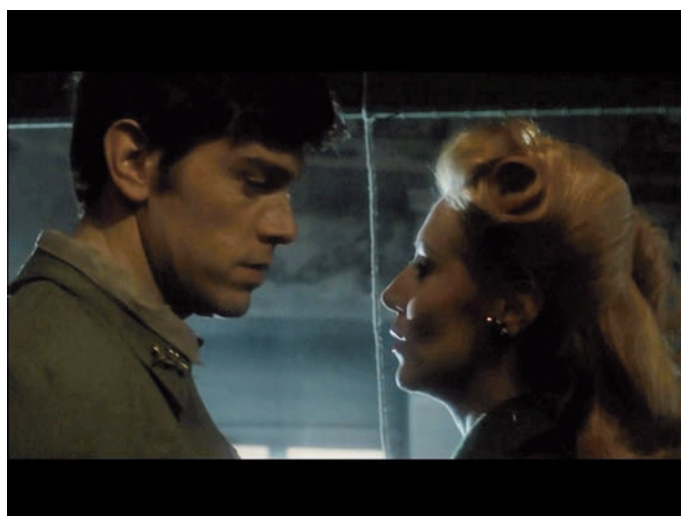


Fig. 3. *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (Pedro Olea, 1975).

[El marrón] es una cosa de pobres, al hallarse en la tierra, en el barro, en las turbas, en los betunes, pero que su empleo en el Renacimiento lo unió a pinceladas de oro haciendo apreciable esta iluminación en el ocre suave del Siena y en el ocre tostado de Correggio, Caravaggio o Rembrandt”.³³

Pero en el filme de Olea el marrón no se une al amarillo del oro, sino, bien por el contrario, a los azules apagados del invierno para plasmar no el ocre del Siena, sino el violeta pardo de la noche –real y metafórica– del franquismo, marco escenográfico del filme, como venimos viendo. Y así se explicita de nuevo en las imágenes que sirven de cierre a la escena del café-bar donde, mediado el metraje, Paca se reúne con Luis. En efecto, a la salida del café, aun cuando el gran reloj del interior marca las cinco y doce minutos, el poco cielo que se atisba en lo alto de los edificios es negro, un negro que, proyectándose sobre las imágenes, tiñe de marrón los verdes de las ropas que visten los protagonistas, como también los propios transeúntes, que pululan como sombras errantes por la calle. Desenlace visual este que viene a subrayar el pesimismo, la negrura, de una escena donde Paca se ha visto obligada a confesar a Luis su lamentable y desgraciada relación con Julio. Pero la escena es importante también por darse cita en ella algunas de las claves del filme. Así, la confesión

³² Puede entenderse ahora la lucha ya referida que Olea mantuvo con la censura hasta conseguir la inclusión de esta escena capital, y que en principio, como no podía ser de otro modo, fue censurada.

³³ VERDÚ, Vicente, 2014, p. 41.



Fig. 4. *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (Pedro Olea, 1975).

de Paca viene envuelta en un contexto de las gentes de la época –los presentes en el café³⁴ y en las notas de *Tatuaje*, canción ahora emitida por Radio España, una emisora “católica y patriótica” –según oímos en la voz emanada de la radio de galena, también presente en el café– que pone nombre a dos de los grandes pilares de la España de su tiempo, en una operación que da cuenta de la doble dimensión que la película trabaja: por un lado, los ambientes y sonidos de los años cuarenta, representados a partir de operaciones de referencialización externa, en los que están inmersos hasta tal punto los protagonistas, que algunos de los planos muestran a Luis y Paca *enmarcados* por los presentes en el café (Fig. 4); y por otro lado, la pareja de amantes perseguidos por un destino contrario.

Pero la paleta cromática de fríos y tristes colores protagoniza también los exteriores diurnos. Así, la escena donde Paca se traslada al piso que le ha puesto su amante, se abre con imágenes de un exterior día en las que no vemos el cielo: el pequeño triángulo del sol proyectado en una fachada contigua, acentúa aún más la *sombra* del espacio ocupado por los protagonistas donde destacan los verdes demacrados de la camioneta y del abrigo de Paca, verdes que parecen teñir incluso los colores

de la pared del fondo. Insistamos en ello: no hay azules luminosos, como no hay brillo alguno en los colores de este filme; de ahí su cromatismo apagado, triste, invernal, metáfora escenográfica de la época relatada como también de la situación vivida por Paca y su familia. Y así, la esperanza que pudieran albergar los personajes a raíz de este cambio de domicilio es rotundamente desmentida por la puesta en escena.

Por demás, el armario, espacio donde se almacenaba la comida, junto a la ropa y el calzado, sirve ahora para ocultar a Luis en el traslado, operación que lo define como lugar continuamente sometido a procesos de desterritorialización, en esta ocasión del personaje. Precisamente, la salida posterior de este a la luz y, con ella, el correspondiente movimiento de reterritorialización, devendrá en el punto de partida del dramático desenlace, pues, como bien ha apuntado Zunzunegui:

La salida de Luis a la luz no es sino una vuelta al combate que había abandonado. Si bien, y esto es lo importante, lo que antes era una lucha social ahora es, en primer lugar, una contienda personal.³⁵

Con la llegada al piso de los nuevos inquilinos, la luz se convierte de nuevo en protagonista, luz que ahora entra por los ventanales y que tanto llama la atención del padre de Paca, acostumbrado a las tinieblas de la habitación realquilada. Luz cegadora por la que hay que pagar un alto precio, como así lo da a entender Paca a su padre antes de fundirse ambos en un abrazo de desconsuelo e impotencia. Y luz, también, que, lo apuntábamos antes, casa mal con la salida a ella de Luis, tras abandonar el armario, como no tardará en ponerse de manifiesto enseguida, cuando Julio descubra la relación amorosa de Paca con el maquis.

La luz diurna sigue protagonizando la escena siguiente, en el mercado. Pero se trata ahora de una luz difusa, como envuelta en niebla, y sobre la que vuelven a oírse, como en el café, los acordes de la canción *Tatuaje*. Y como también pasaba en el café, la escena se ve discursivamente enriquecida con una nueva operación de iconización en este caso a propósito de las cartillas de racionamiento, referidas en sus comentarios por las mujeres que, como Paca, hacen la compra. García y Revilla han explicado esta figura de los cuarenta en los mismos términos que la recoge el filme:

³⁴ García y Revilla se han referido a estos cafés y su decoración, en una descripción que el filme hace visualmente suya: “Lugares de ocio de la posguerra eran los cafés, puntos de reunión en los que podían pasarse las tardes de asueto en Madrid. En los cafés más antiguos se repetía la misma decoración: grandes espejos, columnas, lámparas, mesas de mármol blanco con barra de hierro a los pies, diván y gran reloj”. En GARCÍA BALLESTEROS, José Ángel; REVILLA GONZÁLEZ, Fidel, 2006, p. 15.

³⁵ ZUNZUNEGUI, Santos, 1993, p. 77.

Una de las principales características de la España de la posguerra era el racionamiento de los alimentos debido a la escasez y a la autarquía impuesta por el bloqueo internacional. Así surgen las cartillas de racionamiento, documentos familiares en el que se controlaba el consumo de productos básicos [...] El tendero recortaba los cupones tras la entrega de cada ración, pegándolos con engrudo en sus hojas de contabilidad.³⁶

8. Indagación en la revista: *California* y la figura del censor; *Eugenia de Montijo* y el posterior *vía crucis* de la mujer

Una de las características fundamentales de *Pim, pam, pum...* es su indagación, lo señalábamos antes, en el mundo de la revista. Como en *Yola*, la revista es también protagonista, ahora para lucimiento de la actriz Concha Velasco, pero no sólo, en las obras *California* y *Eugenia de Montijo*. Así, ambas prosiguen una política de iconización que en el caso de la primera resulta extraordinariamente potenciada con la introducción del censor (Erasmus Pascual), a quien puede verse entre el público, durante la representación, consultando notas y haciendo toda suerte de aspavientos. A propósito de la figura del censor, Abella ha apuntado que en el género frívolo, la censura franquista no sólo afectaba al libreto, sino al vestuario, “no fuera a ser que el vaporoso atuendo de las artistas pudiera ofender la moral”.³⁷ Pese a los controles establecidos, el censor seguía las representaciones teatrales para dar cuenta de posibles ofensas al decoro, consideradas infracciones. El mismo Abella cita, a modo de ejemplo, la denuncia formulada por un censor, el año 1953:

En el número inicial, las vicetiples no llevaban las enaguas que se les ordenó, dejando ver los glúteos [...] En el número de las cubanas, las vicetiples, aunque no todas, dejan ver la entrepierna y no llevan la faldita corta como se les anunció en el ensayo. La señorita Loli lleva todavía transparente la gasa de la entrepierna, dejando ver la braga...³⁸

Pues bien: esto es justo lo que puede advertirse igualmente en la película de Olea, donde el censor, una vez finalizado el número de revista, acude a la

platea para llamar la atención de Paca, indicándole lo corta que lleva la falda y lo desabotonado de la camisa, antes de ordenarle, amenazante: “Y póngase el sostén, que se ve claramente que no lo lleva”. Finalmente, el censor sermonea al encargado amenazándolo si no pone remedio a esta nota “chabacana y soez” de la revista. Como vemos, las quejas del censor vienen referidas al vestuario, tal cual señalaba Abella más arriba, a la longitud del pantalón, además de a los botones que abrochan la camisa y al sostén, por mucho que aquel no deje ver la entrepierna, y estos sólo permitan *adivinar* –que no mostrar– al propio censor el pecho de las vicetiples. Ejemplar escena esta que da buena cuenta de la España pacata y llena de prejuicios morales de los años cuarenta del pasado siglo.³⁹

En otro segmento posterior también desarrollado en el mismo teatro, Paca interviene en la representación de la revista *Eugenia de Montijo*. La escena muestra las imágenes correspondientes según una planificación que, como en el caso de *California*, alterna planos generales frontales del escenario y planos cercanos de las vicetiples. Pero, en un momento dado, los planos cercanos se centran exclusivamente en Paca, a quien súbitamente vemos mutar su rostro alegre (Fig. 5) en rostro demudado (Fig. 6). Ello da paso entonces a un plano subjetivo de Paca donde la cámara, mediante un *travelling* de aproximación, avanza hasta Julio, quien, entre bambalinas, mira a su vez a Paca. De manera que con la presencia de Julio, el plano de punto de vista objetivo que articula la escena se torna subjetivo de Paca, lo que hace que el espectador comparta con ella su pavor al advertir la presencia de un Julio que Paca creía ya fuera de su vida.⁴⁰

Con esta operación anterior se cierra una interesante variedad de estrategias discursivas –todas ellas gobernadas por un movimiento en *travelling*– destinadas a rentabilizar las tres apariciones decisivas de Julio en la biografía de Paca. Si en la primera, en el teatro Alcázar, la mirada *off* de Julio se *abalanza* sobre Paca –el *travelling* de aproximación era la puesta en forma de esa mirada– antes de interpelearla con un “hola Paca”, y en la segunda, en el café

³⁶ GARCÍA BALLESTEROS, José Ángel; REVILLA GONZÁLEZ, Fidel, 2006, p. 16.

³⁷ ABELLA, Rafael, 1985, p. 81.

³⁸ ABELLA, Rafael, 1985, p. 81.

³⁹ Como en el caso de *Yola*, los planos del interior se continúan con los de su exterior, en este caso del teatro Martín, un nuevo topónimo que viene a potenciar el efecto de referencialización externa del filme. Situado en la calle Santa Brígida, el teatro cerró en 1989, derrumbándose en mayo de 1994 a causa de una riada. Olea pudo por ello incorporarlo al filme como lugar dedicado a la exhibición de la revista.

⁴⁰ Para Zunzunegui, nos encontramos ante la combinación de planos más notable de toda la película. En ZUNZUNEGUI, Santos, 1993, p. 80.



Fig. 5. *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (Pedro Olea, 1975).



Fig. 6. *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (Pedro Olea, 1975).

cantante, Julio, también en *off*, era descubierto por un movimiento de cámara –esa era entonces la tarea del *travelling*– ajeno en este caso a la mi-

rada de Paca, en esta tercera, en el teatro Martín, descubrimos a Julio, en *off*, a través de la mirada de Paca, mirada inexorablemente dirigida hacia él. Estrategias que tienen que ver con la *reentrée* de Julio en la vida de Paca, la primera de ellas; con su poder para *organizarle* la carrera artística, la segunda; y con una terrible *venganza*, la tercera. Puede decirse, así, que la topografía construida por los lugares teatrales (Alcalá, Cuesta de Santo Domingo, Santa Brígida) es a su vez el espacio de las presencias tan inesperadas como fatales de Julio en el itinerario vital de Paca. Atendamos con algo de detalle a las consecuencias de esta última.

Finalizada la función teatral, Paca se ve obligada a acompañar a Julio a lo largo de toda la noche, lo que devendrá en un auténtico *vía crucis* para ella. La primera de sus estaciones tiene lugar en una lujosa *boite* donde Julio la obliga a beber copas. La segunda estación transcurre en la llamada *Taberna El Toro*: tras bajar ambos la escalera, en lo que va a descubrirse un auténtico descenso a los infiernos, Julio humilla a Paca haciendo bromas sobre su “primo” el maquis, tachándola de “pendón” y amenazándola con denunciarla si no le obedece. Finalmente, la tercera estación se ubica a las afueras de la ciudad, entrado ya el amanecer: tras obligarla a leer la noticia del periódico que recoge la muerte de Luis a tiros por parte de la Guardia Civil, Julio le descerraja un disparo mortal. Consumado el asesinato, el estraperlista abre la portezuela del coche dejando caer el cuerpo de Paca a un vertedero. Un movimiento ascendente de cámara muestra el paisaje desolado del amanecer, mientras vuelven a sonar las notas de la canción *Tatuaje*, en este caso marcando, no la reunión, sino la definitiva separación, anunciada ya por la música que acompañaba las escenas del café y del mercado,⁴¹ entre Luis y Paca, fusilados ambos por el Régimen, el uno por la Guardia Civil, la otra por un estraperlista, símbolo del poder corrompido de aquél.⁴²

9. A modo de final

Pim, pam, pum, ¡fuego! indaga en la relación entre historia y memoria, a la vez que en las conexiones entre hecho histórico y trauma. Siguiendo la máxima de Dominick LaCapra allí donde apunta que “volver a vivir el trauma es una conmemoración dolorosa, pero necesaria, a la cual nos consa-

⁴¹ Zunzunegui ha estudiado con detalle los modos de presencia de *Tatuaje* en el filme. En ZUNZUNEGUI, Santos, 1993, p. 78.

⁴² Y es que, como apunta Del Arco Blanco, “El gran estraperlo nunca sería castigado, pese a los alegatos del Régimen para conseguirlo. Por ello, el mismo encaja perfectamente en el concepto de corrupción franquista”. En DEL ARCO BLANCO, Miguel Ángel, 2018, p. 628.

gramos”,⁴³ Olea rememora en su filme uno de los períodos históricos más traumáticos retratados por el cine español, junto a la guerra civil. El hecho de que esta rememoración fuera realizada con el propósito de convertir el evento traumático en una experiencia catártica no significa, como ha indicado José Luis Sánchez Noriega en un estudio relativamente reciente,⁴⁴ que el filme adolezca de superficialidad, sea maniqueo o presente cierta condición panfletaria; antes al contrario, trata de construir un discurso que pueda actuar como caja de resonancia para la voz de las víctimas con el objetivo de que la memoria no se pierda con su desaparición.

Película muy crítica con el régimen franquista, *Pim, pam, pum, ¡fuego!* da cuenta de las condiciones de penuria en las que intentaban sobrevivir algunos de los perdedores de la guerra civil –una corista, su padre republicano y un maquis huido y desmovilizado– en un Madrid de posguerra que las imágenes reconstruyen con precisión a partir de operaciones de referencialización externa. Para ello, el filme despliega una serie de topónimos –Lavapiés, Alcalá, Cuesta de Santo Domingo, Rey Francisco...– que dibujan el trayecto vital de la protagonista. Lugares habitados a su vez por figuras como el realquilado, la radio, la revista, el sexualmente reprimido o el censor, entre otras, que acaban edificando un mundo fuertemente referencializado en el que los perdedores –representados en este caso por la pareja protagonista– acaban siendo asesinados por el Régimen –encarnado por el poderoso estraperlista–. Y resulta interesante atender a la manera en que el filme formaliza estos crímenes, por cuanto si la muerte del maquis, por mor de la censura, transcurre fuera de campo, limitándose la misma a una diminuta nota de prensa, sí vemos, en su lugar, la de la corista, sin duda más brutal y salvaje, tanto por la muerte en sí, cuanto por la manera en que el homicida se deshace del cadáver. Es verdad que el cuerpo sin vida del personaje arrojado a la basura había aparecido ya en *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1951), donde Pedro (Alfonso Mejía), luego de ser asesinado por el Jaibo (Roberto Cobo), era depositado en un vertedero. Pero hay una diferencia entre el filme de Olea y el de Buñuel, pues mientras que en este el movimiento que coronaba la acción levantaba la mirada al cielo, un

cielo oscuro de donde surgía la palabra “fin”, eco a su vez del trazado por *Francisco, juglar de Dios* (*Francesco giullare di Dio*, Roberto Rossellini, 1950), en el de Olea el movimiento final no clama al cielo, sino que se eleva por encima del cuerpo que yace muerto en el vertedero hasta acabar mostrando el pasaje desolado y terrible de un amanecer de la España franquista de posguerra.

Bibliografía y fuentes

- ABELLA, Rafael. *La vida cotidiana en España bajo el Régimen de Franco*. Barcelona: Argos Vergara, 1985.
- BENET, Vicente José. *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2012.
- DEL ARCO BLANCO, Miguel Ángel. “La corrupción en el franquismo: el fenómeno del gran estraperlo”. *Hispania Nova*, nº 16, 2018, p. 620-645. DOI: <https://doi.org/10.20318/hn.2018.4050>.
- GARCÍA BALLESTEROS, José Ángel; REVILLA GONZÁLEZ, Fidel. *El Madrid de la posguerra*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 2006 [Disponible en línea: <<http://www.umer.es/images/doc/n41.pdf>> (10-08-19)].
- HERNÁNDEZ, Marta. *El aparato cinematográfico español*. Madrid: Akal, 1976.
- HOPEWELL, John. *El cine español después de Franco*. Madrid: El Arquero, 1989.
- LACAPRA, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- OLEA, Pedro. *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* [DVD]. Madrid, Divisa (100 minutos, Concha Velasco, Josep Maria Flotats, Fernando Fernán-Gómez, José Orjas).
- OLEA, Pedro. *Versión española*. Programa emitido por la 2 de RTVE, 11/12/2014.
- PEÑALTA CATALÁN, Rocío. “Dos espacios multiculturales de Madrid: Lavapiés y la Puerta del Sol”. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2010, nº 2, p. 111-117. [Disponible en línea: <<http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/volumen02-2/varia05.htm>> (27-12-20)].
- PORTABELLA, Pedro. “Entrevista”. *Fotogramas*, 1977, nº 1498, p. 12-16.
- REYERO, Carlos. *Introducción al arte occidental del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 2014.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. “Trayectorias, libertades e identidades en el cine español (1974-1984)”. En: SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*. Barcelona: Laertes, 2014, p. 55-85.
- SEGUIN, Jean-Claude. “Madrid y Pedro Almodóvar”. En: POYATO, P. *El cine de Almodóvar. Una poética de lo “trans”*. Sevilla: UNIA, 2014, p. 29-51.
- VERDÚ, Vicente. “Epistemología del color marrón”. *Babelia, El País*, 04-10-2014, p. 41.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Paisajes de la forma*. Madrid: Cátedra, 1994.

⁴³ LACAPRA, Dominick, 2005, p. 76.

⁴⁴ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. 2014, p. 59.

