

Alberto Ruiz de Samaniego

Las horas bellas

ESCRITOS SOBRE CINE

ABADA EDITORES



**THE EUROPEANNESS OF EUROPEAN
CINEMA. IDENTITY, MEANING,
GLOBALIZATION**

**Mary Harrod, Mariana Liz y Alissa
Timoshkina (eds.)**

Londres / Nueva York

I. B. Tauris, 2015

272 páginas

73,27 €

<http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2015.41>



El mes pasado una directora irlandesa que había conseguido financiación del Instituto Goethe para realizar un documental sobre la repercusión de la reciente crisis económica en Europa, me pedía ayuda para hallar en España a una persona que quisiera participar en el proyecto. Al parecer, la búsqueda de esta contribución foránea era un requisito ineludible de la convocatoria, pese a que su potencial función no se especificaba por ningún lado. Por extraño que parezca, la nacionalidad de dicha colaboración era asignada por el Instituto Goethe. El prestigioso centro cultural sugería incluso un listado de candidatos, entre los se encontraban desde perfectos desconocidos del campo de las artes o el audiovisual, a rostros populares como el de Risto Mejide, en una mezcla sin sentido que, sospecho, solo podría haberse basado en un *ranking* de españoles de notable éxito en las redes sociales y filtrado por un busca-

dor con sesgo alemán. Si menciono esta anécdota es porque, a pequeña escala, este caso ilustra varias de las particularidades del cine europeo abordadas en *The Europeanness of European Cinema*, con sus compromisos derivados de las políticas de subvención, la inadecuación de determinadas estrellas locales fuera de su contexto nacional, o las aspiraciones de facilitar la difusión de una película implicando a los países de aquellos profesionales que intervienen en ella.

El estudio del cine europeo entendido como tal –en lugar de como la suma de sus particularidades nacionales– es un fenómeno de apenas tres décadas y, por tanto, requiere de autoafirmación. En los últimos años han surgido varias asociaciones dedicadas a investigarlo como la European Cinema Research Forum o NECS y se han fundado revistas académicas tales como *European Cinema Journal* (creada en 1999 y cofinanciada por la Unión Europea), *Studies in European Cinema* (activa desde 2004) o la más reciente *NECSUS*, vinculada a NECS (2012). Asimismo han aparecido iniciativas como la European Film Gateway, que desde 2008 pone a disposición películas y documentos fílmicos procedentes de los archivos y filmotecas de toda Europa. Los investigadores han estudiado hasta la fecha las estrellas, géneros predilectos, o la legislación que hace posible los acuerdos industriales entre países, además de otros variados temas. Con todo, el número de naciones implicadas siempre ha dificultado acotar el común denominador de las tradiciones estéticas, narrativas e industriales de la cinematografía europea, lo que aunado a su progresiva pérdida de peso –Thomas Elsaesser ha teorizado sobre cómo ha descendido desde su privilegiado puesto a la categoría de «*world cinema*»– complica aún más delimitar su radio de acción. La definición del término «cine europeo» es, por tanto, más escurridiza que nunca.

El volumen editado por Mary Harrod, Mariana Liz y Alissa Timoshkina es una meritoria contribución que se ha propuesto orientar a los lectores sobre lo que se entiende por «cine

europeo» y, de hecho, supera las expectativas con una persuasiva exposición sobre lo que la categoría abarca, sin diluirse en vaguedades y, lo que es aun más de agradecer, sin reincidir en la eterna perorata sobre cine europeo *versus* el cine de Hollywood. Con tal objetivo, se sirve de variadas estrategias como el análisis de recientes coproducciones –una constante en la producción europea–, la toma en consideración de la presencia de elementos cristianos, o el uso de determinados conceptos, como el término *europudding* analizado por Liz en el sugerente capítulo cuatro. La apuesta por dar protagonismo al cine popular frente al cine entendido como arte desacredita el tradicional postulado de que el cine europeo es sinónimo de cine de aspiraciones artísticas, otro de los alicientes de este libro.

Para el investigador, la sección más útil de este volumen colectivo será probablemente «Defining Europe and Its Cinema», que cuenta con las colaboraciones de reconocidos expertos en el estudio del cine europeo como el mencionado Thomas Elsaesser, Tim Bergfelder o Anne Jäckel. Dichos artículos no siempre hacen aportaciones esencialmente novedosas, como honestamente reconoce Bergfelder en la introducción de su capítulo, sino que más bien reelaboran argumentos expuestos con anterioridad a partir de nuevos ejemplos. Con todo, la reunión ofrece una panorámica del estado de la cuestión en el que destaca la sustanciosa contextualización de Elsaesser sobre el cine europeo en el presente siglo o el trabajo de Anne Jäckel sobre los premios LUX. El texto de Jäckel alumbra interesantes reflexiones sobre la articulación de un discurso sobre la identidad europea y sobre los intereses políticos que lo sustentan. Para ello se centra en este galardón otorgado por la Unión Europea que tiene como objetivo impulsar una identidad común y que, paradójicamente, promueve la diversidad lingüística, étnica y cultural del Continente.

En mi opinión, la única falla de este libro reside en la clara preferencia por ocuparse de las

cinematografías más poderosas de Europa occidental (y más concretamente, del eje franco-británico), con lo que relega las películas de otras regiones. Aunque sería entendible que no figurasen países cuya cinematografía fuera marginal con respecto a las corrientes «europeas», el desequilibrio resulta injusto cuando nos percatamos de que apenas se tratan los filmes que antaño pertenecieron a la zona de influencia soviética. Pese a que el capítulo de Greg De Cuir versa sobre la representación de los gitanos en la película yugoslava *Skupljači perja* (*Encontré zingaros felices*, Aleksandar Petrovic, 1967), este texto resulta insuficiente porque se refiere, inexplicablemente, a una única producción. Además, el filme fue estrenado a finales de los años sesenta, mientras que el libro se centra en la cinematografía europea del presente siglo. Sin desmerecer el valor del texto, su inclusión tendría mucho más sentido si, en lugar de una película concreta, se hubiera analizado el ingente número de ficciones y documentales contemporáneos que han retratado a los romaníes europeos. La desatención de los países de Europa del Este es asimismo llamativa porque, al fijar el libro la cronología desde el año 2000 en adelante, obvia la producción rumana contemporánea, ganadora de los máximos galardones en los principales festivales europeos y que, de alguna forma, rescata el interés de estos cineastas por el «realismo», una de las características que se mencionan en el libro como definitorias del cine europeo. Sin embargo, la decisión editorial sorprende, ante todo, porque parece obviar la trascendental caída del muro de Berlín y la subsiguiente expansión de la Unión Europea, un hito histórico que debiera haber influido a la hora de dotar de mayor reconocimiento a estas producciones. A consecuencia de ello, el alcance del volumen se reduce, y no solo por las ausencias, sino fundamentalmente por el filtro que se establece. El mayor problema es que homogeneiza la perspectiva con la que se contemplan determinadas películas, como se aprecia en el capítulo de Sally Faulkner. Faulkner aplica

—sin duda adecuadamente— la categoría de *heritage cinema* a su análisis sobre *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006) y evalúa este filme como «fallido» por su fracaso de taquilla fuera de España. Es decir, examina esta película a partir de patrones que se han utilizado principalmente para examinar películas producidas en el Reino Unido y Francia, y aplica esta misma etiqueta a otra adaptación literaria: *Los santos inocentes* (1984) de Mario Camus. Sin embargo, también sería posible abordar este último filme tomando otras posibles categorías como referencia. Por ejemplo, la de «cine social» o haber puesto esta película en relación con otras de ambientación rural que en Europa se hubieran estrenado en épocas post-dictatoriales.

Publicado únicamente en tapa dura, el precio del volumen no estará al alcance de la mayoría de bolsillos. Sin embargo, es un claro candidato para ocupar las bibliotecas universitarias y

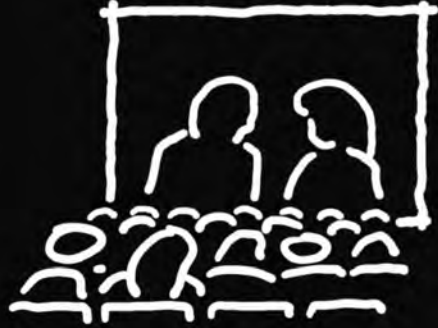
especializadas, así como un excelente recurso de consulta para estudiantes de estudios audiovisuales. Será también del interés de investigadores que deseen profundizar en cuestiones como el uso de estrellas, el trabajo de directores extranjeros que representan «lo europeo» filmando tanto desde dentro como desde fuera de nuestras fronteras, el uso del inglés o de otras lenguas (nada menos que tres de los ensayos están dedicados a este tema) y, en general, de aquellos lectores interesados en el cine europeo más actual. En conclusión, *The Europeaness of European Cinema* logra algo muy difícil como es establecer puntos de encuentro entre diferentes cinematografías y lo hace de forma clara, eficaz, amena y tomando ciertos riesgos, una virtud que debe tomarse en cuenta. Lástima que quede la falsa impresión de que una parte de Europa es menos europea que otra.

Lidia Merás

ABADA EDITORES

NEIL LANDAU con
MATTHEW FREDERICK

101 cosas que aprendí® en la Escuela de Cine



Escrito por un cineasta, guionista y profesor, esta obra indispensable proporciona consejos esenciales a los estudiantes de escuelas de cine, guionistas, directores, productores y a cualquiera interesado en el mundo del cine. Las ilustraciones emplean el humor, la estadística o ejemplos sacados de la vida real para enfatizar y arrojar luz sobre cada tema. Un libro para detenerse en cada página, para permitir que surjan las lecciones ocultas tras cada lección. ¡Una licenciatura de cine en 202 páginas!

101 lecciones concisas sobre todos los aspectos de hacer cine:

**Guión • Financiación • Reparto • Producción • Efectos especiales • Publicidad •
Distribución • Propiedad intelectual y otros asuntos legales... y mucho más.**

Neil Landau es guionista. Sus créditos en cine y televisión incluyen *Don't Tell Mom the Babysitter's Dead*, *Melrose Place*, *Un médico precoz*, *Los siete magníficos* y *Una segunda oportunidad*. Ha desarrollado largometrajes para 20th Century Fox, Disney, Universal y Columbia Pictures, y pilotos de televisión para Warner Bros, Touchstone, Lifetime y CBS. Trabaja internacionalmente como asesor de guiones y enseña en la Escuela de Cine, Televisión y Medios Digitales de UCLA. Vive en Los Angeles.



Matthew Frederick es arquitecto, urbanista, profesor, autor del best-seller *101 cosas que aprendí en la Escuela de Arquitectura* y creador, editor e ilustrador de la serie «101 COSAS QUE APRENDÍ®». Vive en Cambridge, Massachusetts.

WWW.ABADAEDITORES.COM