

*(RE)VIEWING CREATIVE, CRITICAL
AND COMMERCIAL PRACTICES IN
CONTEMPORARY SPANISH CINEMA*

Duncan Wheeler y Fernando Canet (eds.)

Bristol

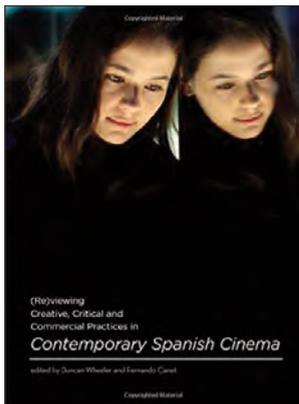
Intellect, 2014

420 páginas

65 £

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016>.

43-44



La mesa redonda que cierra el libro, en la que participaron Luis Miñarro (nacido en 1949), José Luis Guerín (1960), Isaki Lacuesta (1975), y uno de los editores, Fernando Canet, resulta un colofón muy interesante para este libro. A pesar de la sensación de aquiescencia que señala uno de los espectadores asistentes —efectivamente, todos están a favor de un cine independiente del *mainstream*, tratan de identificar problemas y buscan soluciones—, es Guerín quien en un cierto momento llama la atención sobre la distinta relación que mantienen él y directores más jóvenes, como Lacuesta, con la herencia cinematográfica y con el propio dispositivo por razones puramente generacionales.

También el libro, a pesar de proponerse como un trabajo colectivo realizado desde una perspectiva cercana a los estudios culturales, guarda en su interior distintas sensibilidades y distintas aproximaciones, incluso metodológicas. Es difícil reflexionar sobre un período tan cercano del cine

español, como es el que va desde 1992 hasta la actualidad a salvo de posicionamientos, preferencias, valoraciones. El libro, en este sentido, oscila entre dos polos: la mirada sintomática y valorativa, y la observación descriptiva y analítica. Es importante señalar ya, antes de pasar adelante, que esta oscilación la podemos encontrar en el libro en su conjunto tanto como, a veces, en el interior de un mismo estudio.

Es también subrayable que *Contemporary Spanish Cinema* tenga dos capítulos introductorios, uno de cada editor, algo que no es muy habitual. Son dos estudios complementarios que intentan articular la oscilación de la que he hablado. Duncan Wheeler, aunque haga referencia a hechos pasados, considera el período «en presente»: los cambios culturales, sociológicos e industriales son evidentes, las películas dan cuenta de ellos, los hacen notorios en muchos casos, y se hace necesario investigar la relación entre el cine y la cultura popular española. Aquí, Wheeler se muestra beligerante contra lo que considera una lacra de lo que llama «crítica académica» española, y que desarrollará en sus sucesivas intervenciones en el libro, bien como autor de artículos, bien como introductor de secciones. Es necesario, según él, que esta «crítica» deje de privilegiar los análisis autorialistas en línea con la herencia de la Escuela de Frankfurt, que deje de demonizar a la industria, y que estudie los vínculos entre lo popular y el cine tanto actual como del pasado. La aproximación de Fernando Canet a la actualidad es menos vehemente y plantea la necesidad de acercarse a la internacionalización del cine español, a partir de 1992, teniendo en cuenta el proceso por el cual, de una industria cautiva bajo el franquismo, se llega a un modo multiforme de enfrentarse con la actualidad, heredero sin embargo, de los modos de recuperación de la memoria y de confrontación con el pasado que se dieron en el cine español durante la Transición.

El libro, tras los capítulos introductorios, se articula en tres grandes secciones y una coda. La pri-

mera, «Sentido y sensibilidad: nuevas formas de ver y mirar en el cine español reciente», se inicia con el estudio póstumo de Alberto Elena —a quien está dedicado el volumen— en el que muestra cómo la sociedad, y en cierta medida también su cine, comienza a tomar conciencia de que también España actuó como una potencia colonial, entablando un nuevo diálogo con el África sub y nord-sahariana, con el problema de la emigración, de la frontera y del Otro, y manifestando los primeros planteamientos cinematográficos y académicos que pueden considerarse acercamientos poscoloniales no simplistas. La cuestión del Otro continúa en el capítulo de Helio San Miguel, que se detiene en el papel del cine en la aceptación social de la homosexualidad y en los límites que dejan ver sin embargo las representaciones. El capítulo siguiente, de Javier Moral, desgana las características de una vía de acercamiento a lo real que define como «*enigma construct*» —Guerín, Rebollo, Serra, Lacuesta, etc. —, que, en su opinión, hunde sus raíces en el cine de Víctor Erice. Fernando Canet profundiza, a partir de Guerín y Lacuesta, en esta vía que se aleja del realismo pero no lo pierde de vista, intentando articular la mirada despojada y la retórica, lo ficticio y lo documental. El siguiente estudio, de Wenceslao García Puchades y Miguel Corella, parte de la polémica crítica que generó el premio en San Sebastián a *Los pasos dobles* (2011), de Isaki Lacuesta, para intentar entender la obra en un contexto que remite más a las nuevas tendencias del sistema del arte —como lo radiografía Ana M.^a Guasch en su reciente *El arte en la era de lo global (1985-2015)* (2016)— que a la «institución cinematográfica». Finalmente, la sección se cierra con el análisis del estilo de Isabel Coixet —Jennie Rothwell—, caracterizado por la sugerencia constante de lo sensorial, por la propuesta de una mirada no masculina que, sin embargo, reutiliza los códigos genéricos y consigue llegar a un público tanto español como internacional. La organización de esta sección muestra la del conjunto del volumen. La propuesta poscolonial

de Alberto Elena, uno de cuyos temas —no el único— es el de la representación del africano en general y del magrebí en particular como «el Otro», encuentra su continuación a través del tema del Otro en el estudio sobre el cine y la homosexualidad, tema que solo parece ocultarse en los estudios sobre las nuevas vías de representación-construcción de un cierto realismo para resurgir en ese «otro» de la «institución cine», que es una «institución arte» desde cuyos parámetros se justifica y se comprende el «África» de Lacuesta. La sección termina con un análisis del estilo de Coixet que, apuntalado en la teoría feminista, apunta sin embargo al cine como fenómeno industrial transnacional, algo poco tratado en esta sección y que apunta ya a las siguientes.

El libro muestra una inteligente estructura que permite leer de manera independiente cada capítulo, a la vez que como algo que remite a un todo que es, a su vez, una especie de cartografía en construcción.

Tras el estado de las cosas —pido disculpas por jugar con el título de Wenders, pero no puedo decir el estado de la cuestión, porque el libro no nos ofrece un capítulo dedicado a la revisión bibliográfica—, pasamos ya en la siguiente sección al legado de la Transición. Involuntariamente metafórico, el primer capítulo (Sarah Wright) sobre la persistencia de los ojos de Ana Torrent como los de las niñas de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) y de *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1975), plantea un cine en el que, como en un palimpsesto, se escribe sobre la herencia de la Transición. Herencia reciente a la que se vuelve explícitamente (Isabel Estrada y Melissa M. González) para mostrar que quedaron cosas por decir sobre el franquismo y la guerra que ocultó el proceso transicional: sintomáticamente, las víctimas aparecen en *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001), habiendo estado casi ausentes en *La vieja memoria* (Camino, 1978). También, algunas producciones recientes recuerdan el cine erótico que tanto impacto tuvo en la Transición (Alejandro Melero), en un con-

texto en el que los estudios sobre cine pornográfico han encontrado un hueco académico. Sintomáticamente, el cine que trata el tema del terrorismo (magnífico estudio de Concepción Cascajosa) vuelve al último franquismo y a la Transición no como mero trasfondo, sino señalando sus contradicciones, oscuridades y continuidades con el período precedente. Los tópicos históricos franquistas y su rechazo posterior han dificultado (Wheeler) la aparición de un género histórico —*heritage films*— que, por ejemplo, explote de manera exportable las posibilidades del Siglo de Oro. Nostalgia y violencia brutal aparecen inextricablemente unidos, finalmente, en las representaciones que quieren dirigirse a un público popular de Álex de la Iglesia (Vicente Rodríguez Ortega).

La siguiente sección, dedicada a autoría, géneros y estrellas en la era transnacional, es sin duda la más amplia del libro. Es también la que más claramente quiere oponerse, o mostrarse como alternativa a la supuesta tendencia, no solo académica, que opone cine de autor a cine de género. Cristina Martínez-Carazo intenta explicar el éxito nacional e internacional —específicamente, en Estados Unidos— de Almodóvar no solo por la hibridación de lo local y de tendencias culturales transnacionales, sino también por la hábil gestión de su imagen de autor en las campañas publicitarias. Recurriendo a Foucault y a la crítica feminista, Wheeler (cap. 17) ataca el concepto de autor en el capítulo siguiente y plantea, sobre la colaboración entre Penélope Cruz e Isabel Coixet, un interesante análisis acerca de la gestión de la imagen de directora y de estrella. El concepto de «esperpento» aparece en el capítulo de Shelagh Rowan-Legg, dedicado al análisis de *Sexykiller* (Miguel Martí, 2008), acompañado de otros como «hibridación» y «autorreflexividad» que, al menos a mí me llevan a recordar no tanto las películas de horror de los sesenta y setenta, como ciertos esfuerzos por combinar la tradición y lo transnacional ya en los «turbios años cuarenta» —de los

que ha ido dando debida cuenta Castro de Paz—. El enorme éxito de la saga *Torrente* (Santiago Segura, 1998/2014) da lugar aquí a dos capítulos. Agustín Rico Albero la propone, junto con otra saga, *REC* (Paco Plaza y Jaume Balagueró, 2007), como ejemplo de subgénero de cine para adolescentes. Lidia Merás recuerda que parte del éxito local, nunca transnacional, de la saga arraiga en una cultura popular local vinculada a la televisión actual y del pasado, al cómic, a la parodia esperpéntica —aunque no use estos términos— de la memoria reciente del Franquismo y de la Transición, para terminar explicando las dificultades de que un éxito como este, a pesar de haber generado hasta videojuegos, pueda convertirse en una franquicia y traspasar el mercado local. Carmen Herrero, a partir de la relación antitética que Rosales y Monzón mantienen con el «thriller», tratándose sin embargo de obras que desde su producción apuntan a lo transnacional, se acerca de nuevo al problema de los mercados y los públicos, que explota el capítulo siguiente (María Soler Campillo, Marta Martín Núñez y Javier Marzal Felici), dedicado al cine de animación español, que concluye con una defensa de la inversión —no subvención— por parte del Estado para que los productos españoles de animación puedan resultar competitivos. En este punto, conviene recordar que el tema de la presencia del Estado en la producción ha sido un tema que se ha tocado recurrentemente y desde posiciones distintas.

Y este tema va a continuar en la última sección del libro, la coda, cuya apertura es el capítulo del productor Luis Miñarro acerca de cómo se pueden producir hoy películas «artísticas» capaces de generar al menos los beneficios necesarios para seguir produciendo. Ahí aparecen temas como los de los circuitos, los festivales, la importancia de los estrenos en sala, el papel de las ayudas estatales y de la legislación..., que se discutirán en el capítulo siguiente, desde una perspectiva distinta, en la entrevista de Wheeler con Mercedes Gamero, responsable de las pro-

ducciones cinematográficas de Antena 3. El papel de los festivales —necesarios tanto para la vía comercial como para la «artística»— y sus deudas locales e históricas se discute en el capítulo dedicado a San Sebastián (Mar Diestro-Dópido). Aparentemente descolgado, el capítulo de Sandra Martorell sobre el papel del director artístico encaja en esta coda como un recordatorio del trabajo colectivo, no reductible a un director como autor, y al tema de la memoria del pasado. Un breve capítulo (Linda C. Ehrlich) dedicado a los rasgos estilísticos y temáticos que definen a un autor, de nuevo Isaki Lacuesta, retoma la cuestión, inesperada, del análisis «autorialista». Quizás para, en esa oscilación del libro a la que ya he hecho referencia, enlazar con el capítulo final (Elena López Riera) sobre *Color perro que huye* (Andrés Duque, 2010), que remite de nuevo al concepto de autor, añadiéndole problemáticamente los conceptos de «*prosumer*» y de «*collage*», la relación del cine con Internet como fuente de materiales visuales y como problemática «ventana» que sigue necesitando de la «sala» si queremos seguir hablando de «institución cinematográfica». De eso trata, de autores, circuitos, de posibilidades, de callejones, de relación con el dispositivo y con su materialidad, del escurridizo concepto de público y de arte, la mesa redonda con la que acaba el libro.

Con sus dos capítulos introductorios, su arquitectura basada en relaciones temáticas y contrapeos, el libro resulta un constructo palpitante. Es difícil pedirle más a una obra colectiva, pero tam-

bién es necesario recordar lo que le falta. En primer lugar, un estado de la cuestión bibliográfico. Necesario no ya solo por protocolo formal, sino por una circunstancia importante: es necesario reflexionar sobre el conflicto transnacional del cine español, pero también sobre el de los estudios sobre cine español. La imponente presencia en la bibliografía de obras de referencia en inglés exige esta revisión, máxime cuando en el propio libro hay una acusación explícita contra la «crítica académica» española.

Por otra parte, echo en falta al menos un capítulo centrado en el comportamiento del cine español en los mercados, puesto que se habla tanto de ellos. El resultado de algunas películas españolas en Estados Unidos, que es un mercado muy particular, no contribuye a ofrecerle al lector una base para aceptar o rechazar afirmaciones que se vierten en el libro en distintos lugares. Por otra parte, existe una política cinematográfica europea a la que prácticamente no se hace referencia. Desde 1992, el cine no es ya solo un asunto de política cultural del Estado. Finalmente, sería conveniente analizar tendencias, tanto industriales como críticas y artísticas en un marco más amplio que el español, en principio, para empezar, europeo: a veces, leyendo *Contemporary Spanish Cinema* uno siente excesivamente las fronteras: demasiado iluminado este país, con sus virtudes y sus defectos, y demasiado oscuro el resto del mundo.

Fernando González García