

Imaginarios geográficos y cine hispano:
Congreso de Cine en Nueva Orleans, 4-6 noviembre 2009

El pasado mes de noviembre la Universidad de Tulane en Nueva Orleans organizó un congreso de historiadores de cine que se propuso como tema central la investigación de las dimensiones transnacionales del cine español e iberoamericano. Con este objetivo, y bajo el título *Imaginarios geográficos y cine hispano*, el congreso reunió a profesores, estudiantes e investigadores de ambos lados del océano a lo largo de tres jornadas, presentando cerca de cuarenta paneles y más de cien ponencias, así como un programa paralelo de proyecciones. Expertos procedentes de Estados Unidos, España, México, Brasil, Colombia, Argentina y otros países de Sudamérica y el Caribe fijaron sus miradas sobre una variedad de asuntos dentro de un amplio abanico temporal: desde el cine mudo hasta las películas más contemporáneas, dando cabida así mismo al estudio de la televisión, del documental y de la producción digital. Hubo, por ejemplo, paneles dedicados a la presencia de cineastas y artistas trabajando en el marco de un cine nacional ajeno. En este sentido, se presentaron comunicaciones entorno a realizadores como Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu y Carlos Reygadas, actores como Cecilia Roth, Arturo de Córdoba, y Romualdo Tirado, y directores de fotografía como John Alton. Dos sesiones plenarias, una a cargo del profesor Alberto Elena y otra por parte del investigador Paul Julian Smith, sobre las que me detendré más abajo, ofrecieron respectivamente una visión panorámica sobre las relaciones transatlánticas en el marco del cine en español y una mirada centrada en el juego de influencias transfronterizas que actualmente caracteriza a la producción televisiva en España.

Las comunicaciones no se limitaron sólo a constatar las trayectorias internacionales de un grupo de cineastas e intérpretes, sin duda el lado más visible de lo transnacional. También se ahondó en los aspectos conceptuales, teóricos y temáticos de la cuestión: la imagen de la frontera, la dinámica entre centro y periferias, la dialéctica entre identidad y diferencia, etcétera. En este sentido, fueron numerosas las ponencias dedicadas a las narrativas sobre movimientos humanos como la emigración, las diásporas, el exilio, o el turismo. Hubo también ocasión para considerar los intercambios e influencias mutuas entre distintas industrias de cines, por ejemplo a nivel genérico, estilístico o técnico. La circulación de productos cinematográficos más allá de las fronteras de sus países de origen ha dado lugar a interesantes procesos de mestizaje y apropiación, como atestigua el curioso culto desatado en la antigua Yugoslavia socialista a un film bastante desconocido de Emilio Fernández, *Un día de vida* (1950), hasta el punto de que sus canciones se convirtieron en una referencia para toda una generación de yugoslavos. De hecho, el modo habitual en que la música en español y sus intérpretes han cruzado fronteras fue objeto de otras comunicaciones, resaltando, por ejemplo, el uso que Almodóvar ha hecho del bolero en sus películas.

En la sesión plenaria del congreso, Alberto Elena, pionero en la adaptación de las perspectivas transnacionales al estudio del cine español, se propuso desentrañar el sentido de las coproducciones entre España y Latinoamérica a lo largo de las décadas. Aunque han primado, obviamente, los imperativos económicos, detrás de esta larga continuidad se esconde, para Elena, algo tal vez más significativo, un sustrato afectivo que alimenta lo que podría llamarse el sueño panhispánico y que se ha sustentado sobre la creencia en una identidad supranacional hispana. De ahí el título de su ponencia: «Asuntos de familia». Elena comenzó su comunicación señalando que la mayoría de las películas latinoamericanas que se exhiben actualmente en las salas de España son al mismo tiempo españolas, al haberse hecho en régimen de coproducción, un fenómeno que matiza el alcance de la penetración del cine latinoamericano en España. En este sentido, Elena advirtió que, al parecer, la condición última para la visibilidad internacional de las cinematografías del sur fuese que estuvieran cofinanciadas por el norte, aunque ello no haya conllevado el que estos filmes consigan verse siempre en sus propios países de origen. A continuación, Elena trazó una breve historia de las relaciones cinematográficas entre España y América Latina, indicando los motivos ideológicos que, bajo la retórica de la Hispanidad, han complementado los intereses económicos, especialmente durante el primer franquismo, y que aún persisten, adoptando nuevas formas, en el presente. Este sería el caso de las coproducciones que surgieron a raíz de las conmemoraciones del Quinto Centenario en 1992 o, más recientemente, de los proyectos impulsados por el programa Ibermedia.

Entrando en el terreno de lo que llama la poética de las coproducciones entre España y Latinoamérica, Elena se centró en el aspecto alegórico del recurrente tema del romance transnacional, que hace acto de presencia en el cine español de la posguerra con *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1948) y continúa hasta el presente. Reconociendo la supervivencia en este subgénero de una cierta nostalgia colonial, junto a la persistencia de convenciones que no han dejado de subrayar la diferencia y la otredad, Elena concluyó que tal vez debieran replantearse las relaciones cinematográficas entre ambas regiones, de modo que la reiterada cuestión de la identidad supranacional hispana diese paso a un punto de vista puramente pragmático, es decir, en términos de mercado. Tal vez así se lograría que el cine producido en América Latina se vea de hecho en las salas de sus principales ciudades.

En la otra sesión especial del congreso, el británico Paul Julian Smith, especialista en el estudio de la literatura y el audiovisual español, rompió una lanza en defensa de los estudios televisivos. Smith inició su comunicación con una discusión sobre las últimas tendencias visibles en el cine español y mexicano de última hornada, para pasar, a continuación, a proponer la noción de lo transfronterizo como posible alternativa a lo transnacional, pues permite, según su punto de vista, deslizar el énfasis que se da en el último término sobre criterios geográficos y financieros hacia la valorización de afinidades culturales a nivel más local que se articulan entre sí de manera diversa y a veces inesperada. Analizando películas de cineastas latinoamericanos de reciente producción,

como *KM31* (Rigoberto Castañeda, 2006), *La mujer rubia* (Lucrecia Martel, 2008), o *Blindness* (Fernando Meirelles, 2008), Smith registró la presencia de lo transfronterizo en la variada articulación de elementos genéricos o estéticos transnacionales a motivos y conexiones locales. Acto seguido, Smith se centró en los múltiples intercambios entre cine y televisión, tanto a nivel artístico —el tráfico de actores entre cine y televisión o la influencia del modelo *sitcom* en cierto tipo de cine comercial— como financiero —el apoyo económico de las cadenas de televisión al cine—, aduciendo como ejemplo el que la productora de Almodóvar, El Deseo, financiara la popular serie televisiva *Mujeres* (Dunia Ayaso y Félix Sabroso, 2005). Lo interesante para Smith es el complejo entrecruce de influencias culturales que se está produciendo dentro del marco de la producción televisiva entre América Latina (cuna de la telenovela), Cataluña (pionera de las telenovelas de corte realista) y Madrid (centro del audiovisual peninsular) en un ejemplo de colaboración transfronteriza sin equivalencia, para Smith, en el ámbito cinematográfico. Incluso Smith declaró que una telenovela como *Amar en tiempos revueltos* (producida por Diagonal TV para RTVE, 2006 en adelante) ha llegado a tratar cuestiones candentes como la memoria histórica con mayor acogida de público que películas recientes sobre el mismo tema, siendo prueba de que la televisión merece una mayor atención por parte de los investigadores.



Amar en tiempos revueltos (2006-)

En la recta final de su comunicación, Smith argumentó que en vez de hablar de cine, los hispanistas deberíamos no sólo hablar de audiovisual sino que, además, nos convendría utilizar la metodología de las ciencias sociales para nuestras propias investigaciones. Según su visión, el estudio del audiovisual español abarcaría no solamente a autores como Erice sino también a directores que han desarrollado una larga carrera en televisión, como es el caso de Antonio Mercero. Con sus últimas palabras, Smith animó a las asistentes a viajar entre medios de comunicación y técnicas de investigación del mismo modo en que nos hemos acostumbrado a hacerlo entre continentes.

Desde luego, si algo quedó claro a la clausura de este congreso es la naturalidad con que la nueva generación de estudiosos de los cines de España y Latinoamérica se mueve, en el espacio y en el tiempo, de un lado del océano Atlántico al otro. Pero tal como se trasluce de las dos sesiones plenarias, los intercambios transoceánicos no siempre tienen una dimensión paralela a nivel intracontinental. Pues, si la globalización ha efectivamente facilitado que las telenovelas venezolanas o las *sitcoms* argentinas hayan encontrado el favor de los telespectadores españoles y hayan generado a su vez programación local en la que los procesos de mestizaje resultan aparentes, no es menos cierto que ha fracasado a la hora de

romper la hegemonía del cine americano sobre los sectores de la exhibición y la distribución en la mayoría de los mercados hispano-americanos. Este problema, como indicó el profesor Elena, es sin duda uno de los grandes retos de los estudios transnacionales hispanos y se plantea como fértil tema para un futuro congreso.

Gerard Dapena

PLAY IT AGAIN AND AGAIN AND AGAIN...

El regreso de la guerra y Yasujiro Shimazu en la 60ª Berlinale

Se han cumplido sesenta ediciones de un gran festival. La importancia de la efeméride se adueñó de la Berlinale 2010, anunciándose en cada sede, sección y proyección durante los once días del evento. El ímpetu en celebrar por todo lo alto un pasado glorioso puede leerse como una astuta maniobra de distracción para ocultar la decadencia que atraviesa Berlín en los últimos años. Para contrarrestar la sensación de que no se puede competir con Cannes y Venecia, la solución fue mostrar, una vez más, las películas que han marcado la larga trayectoria del certamen. La retrospectiva *Play it Again...!* programada por el británico David Thomson, se construyó a base de títulos como *Al final de la escapada* (*À bout de soufflé*, Jean-Luc Godard, 1960), *La noche* (*La notte*, Michelangelo Antonioni, 1961), *El imperio de los sentidos* (*Ai no corrida*, Nagisa Oshima, 1976) o *El cazador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978). Pese a que nunca está de más aglutinar obras maestras y mostrarlas en las mejores condiciones, debemos preguntarnos si era realmente necesario exhibir a los colosos de siempre en lugar de privilegiar un cine menos consagrado que pudiese sorprender a los espectadores. La Berlinale parecía un soldado recién llegado de la contienda, mostrando orgulloso las medallas obtenidas tras años de lucha. Precisamente, ese fue un interesante recorrido temático que unió el cine del pasado con el contemporáneo. En *Oruga* (*Caterpillar*, Koji Wakamatsu, 2010), obra clave de esta edición, se examinan las secuelas individuales y colectivas de la segunda guerra sino-japonesa. El teniente Kurokawa vuelve a casa brutalmente diezmado físicamente –sin extremidades, mudo, sordo, con medio cuerpo quemado– pero con sus necesidades instintivas amplificadas. Partiendo de esta premisa, Wakamatsu utiliza los elementos que han caracterizado su



El imperio de los sentidos (*Ai no corrida*, Nagisa Oshima, 1976)