

Lecturas del cine español desde la cercanía de la distancia

Valeria Camporesi*

*Para Dolores Devesa, Margarita Lobo,
Alicia Potes, Trinidad del Río, Javier Herrera y
todos los que han hecho de Filmoteca Española
un lugar ilimitado y acogedor.*

El monográfico que el lector de *Secuencias* tiene entre sus manos es el resultado de un encargo de la redacción, filtrado por las idiosincrasias de la editora que firma estas páginas introductorias. Si hubiera que separar analíticamente lo que aquí está profundamente compenetrado, se podría situar el énfasis acerca de la singularidad de la aportación del hispanismo al estudio del cine español del lado de la inspiración e invitación originarias; y la apasionada reivindicación de un diálogo intenso y coherente entre disciplinas, y entre culturas, de la parte de la editora.

La lógica que ha guiado la selección de artículos que forman parte de este número de la revista es uno de los resultados posibles de la interacción de tres razonamientos. El primero es la aceptación de los límites en el número de aportaciones posibles, entre las que tenían que tener cabida a la vez estudiosos conocidos y reconocidos en España, en especial los que tienen una relación duradera de colaboración con la revista, e investigadores cuyo itinerario intelectual resulta quizás menos familiar, y que, sin embargo, es igualmente muy sintomático de la productividad de ciertas miradas nutridas por un contexto cultural distinto del español. La propuesta es pequeña, minúscula en comparación con todo lo que se está, y se ha estado, haciendo. Afortunadamente, *Secuencias* es sólo uno de los medios especializados en estudios cinematográficos que en este momento en España "pesca" en el mundo del hispanismo, y dispone y presenta algunas de sus aportaciones. En las secciones de notas y reseñas se podrán encontrar algunas referencias más, pero, sobre todo, será necesario buscar en los números anteriores de ésta y otras revistas, y, hay que estar seguros, en los futuros, para seguir dibujando un mapa en constante crecimiento, no sólo en términos de cantidad de páginas, sino también de aportaciones innovadoras y relevantes. Al menos dos trayectorias de gran productividad han estado, en varios momentos, asociadas a la labor de los hispanistas en la última década. La primera tiene que ver con el amplio campo

* VALERIA CAMPORESI es profesora de "Historia del cine y otros medios audiovisuales" en la licenciatura de Historia del Arte y en el Programa de Doctorado en "Historia del cine" de la Universidad Autónoma de Madrid. Autora de libros y artículos sobre la aplicación del concepto de cultura nacional a la historia de los medios audiovisuales (*Para grandes y chicos. Un cine para los españoles, 1940-1990*, [1993] y *Mass Culture and National Traditions. The BBC and American Broadcasting* [2000]), sus investigaciones más recientes exploran distintas facetas de las relaciones entre cine y televisión, cine e historia, cine y cultura visual, y los aspectos transnacionales de la historia del cine en España.

de aplicación de los *gender studies*,¹ y, la segunda, con la reivindicación de la relevancia del estudio del cine popular². El segundo itinerario que se quería adoptar es el mantenimiento de un cierto equilibrio temático entre el cine del pasado y el cine más reciente, un poco para intentar demostrar, a través de las sabias y apasionantes palabras de los autores de los ensayos, por un lado, el vigor y la actualidad del trabajo del historiador, que no tiene por qué dedicarse a la actualidad, o casi-actualidad, para argumentar su vigencia y utilidad para y en el presente; y, por el otro, huir de la idea de que haya que alejarse de lo que tenemos tan cerca como las carteleras más próximas, para ser riguroso, sólido y analítico. Es en este marco donde hay que entender el fascinante nuevo capítulo que Jean Claude Seguin y Jon Letamendi nos regalan en estas páginas de su inquisitiva investigación sobre los orígenes del cine en España, y el poderoso trabajo analítico que Sarah Wright dedica a una revisión de *El cebo* (L. Vajda, 1958), primer acercamiento a su nuevo tema de investigación³. Por otro lado, para los que pensaban que sobre Almodóvar ya se había dicho todo, o que poco más se podía añadir, en general, al análisis e interpretación del cine español contemporáneo más visible internacionalmente, Marvin D'Lugo e Inmaculada Álvarez lanzan propuestas de lectura innovadoras, ancladas en perspectivas teóricas como el poscolonialismo, indudablemente sugerentes en su aplicación concreta. La tercera inquietud, el interés por abrirse a las aportaciones del hispanismo como fenómeno global, y por dar espacio a estudiosos de países y áreas geográfico-culturales diferenciadas, queda en buena medida como tarea pendiente para futuras incursiones y reseñas. Parece difícil poner en duda que el interés creciente hacia el cine español y su historia, que Núria Triana Toribio detecta en el mundo académico británico, es un fenómeno en realidad de más amplia difusión y del que habría que ocuparse con más atención. Nuestra esperanza es que el lector de *Secuencias* considere estas páginas como el atractivo inicio de un relato en constante construcción y múltiple articulación en distintos capítulos⁴.

Pero, a pesar de los límites y la provisionalidad de la perspectiva desde la que hay que leer este número de *Secuencias*, es posible hacer, ahora y aquí, un primer balance, y destacar la prometedora lección que surge de estas páginas, más allá de todo lo que se aprende de los temas monográficos a los que cada ensayo está dedicado. Los cinco autores, con sus cinco distintos temas, hablan, a fin de cuentas, de una única, amplia y alargada cuestión pendiente que está presente, en este mismo momento, con una cierta urgencia, en círculos muy extendidos de estudiosos del cine y de su historia. Se adopte la perspectiva

¹ Vale la pena subrayar aquí que ya en 2002, en la introducción del monográfico "Cine y mujer: (re)visiones feministas" de *Secuencias*, se afirmaba que «lo más interesante es destacar la dimensión transnacional de la perspectiva feminista (...) La publicación de este monográfico (...) pretende ser una aportación a este (...) proceso de acabar con la rígida división que ha existido durante años entre la teoría del cine anglosajona y la teoría del cine francesa, española o italiana». Eva Parrondo y Valeria Camporesi, "Presentación" (*Secuencias*, nº 15, primer semestre 2002), p. 6.

² Un ejemplo reciente podría ser Núria Triana Toribio, Peter Buse y Andrew Willis, *The Cinema of Alex de la Iglesia* (Manchester, Manchester University Press, 2007).

³ Para contextualizar la manera en la que Wright se acerca al estudio del cine español, véase Sarah Wright, "Dropping the Mask: Theatricality and Absorption in Sáenz de Heredia's *Don Juan*" (*Screen*, vol. 46, nº 4, 2005) pp.415-432.

⁴ El amplio y articulado volumen *Hispanismo y cine*, editado por J. Herrera y C. Martínez Carazo (Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2007), que incluye veintiséis artículos de otros tantos autores de distintas nacionalidades, es el ejemplo reciente más espectacular de esta riqueza en constante aumento. Igualmente impresionante en el espectro de tradiciones intelectuales puestas en juego es el volumen colectivo dirigido por Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin, *Cine, nación y nacionalidades en España* (Madrid, Casa de Velázquez, 2007).



Marcelino, pan y vino
(Ladislao Vajda,
1955)

europea, o la transatlántica, hacia el Norte o el Centro y el Sur del continente americano; se decida poner en el centro cuestiones de representación, o problemas de influencia; que se dirija la mirada a los entresijos de la producción, o la distribución y el consumo del cine popular; o, simple y llanamente, se reivindique una aportación surgida de una tradición intelectual diferente, en los relatos aquí reunidos saltan constantemente a la vista «llegadas, salidas, y movimientos de paso»,⁵ o sea, la importancia de lo transnacional en lo que el cine es, en cómo se estudia,⁶ y en quién lo analiza, o, simplemente, lo mira.

⁵ Alberto Farassino, "Cosmopolitismo ed esotismo nel cinema europeo fra le due guerre", en Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema mondiale. L'Europa. 1. Miti, luogbi, divi* (Turín, Einaudi, 1999; p. 489). Aunque en este número no se haga referencia de forma específica a problemas de recepción y coproducción, los estudios dedicados a la presencia y lectura de cine no-español en España, así como a las alianzas y mestizajes transnacionales, deberían ser incluidos en esta tendencia. Un ejemplo reciente se encuentra en la sección IV ("Cuestiones transatlánticas") del libro editado por N. Berthier y J.C. Seguin, *Cine, nación y nacionalidades en España*, pp. 147-202 (ensayos de Marvin D'Lugo, Julia Tuñón y Kathleen M. Vernon).

⁶ Andrew Higson ha descrito con lucidez las razones que motivan una revisión de los contenidos del concepto de «cine nacional» en esta dirección en "The Limiting Imagination of National Cinema", en Elizabeth Ezra y Terry Rowden (eds.), *Transnational Cinema. The Film Reader* (Londres, Routledge, 2006), pp. 15-26. En cuanto a la aplicación de esta mirada al cine español, hay que reseñar, como ejemplo de una tendencia mucho más amplia, la reciente publicación de un volumen colectivo que analiza el cine español contemporáneo desde la perspectiva de lo transnacional: Burkhard Pohl y Jörg Tüschmann (eds.), *Miradas globales: cine español en el cambio del milenio* (Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2007), así como la presencia cada vez más fuerte de la perspectiva iberoamericana en los estudios cinematográficos del mundo del hispanismo europeo y

Y, hay que admitirlo, las miradas que desde distintas áreas geográficas se dirigen hacia España y su cine son cada vez más numerosas, atentas e insistentes⁷. Los factores que pueden estar impulsando esta situación son muchos, dentro y fuera del mundo académico o, más en general, de los estudios cinematográficos. No es sólo que la España democrática haya vuelto a encontrar "su lugar en el mundo", proyectando una imagen atractiva e interesante hacia Europa, o que se haya beneficiado o haya sacado ventaja del espectacular crecimiento del peso de la cultura de los inmigrantes hispanos en Estados Unidos. No se trata, a fin de cuentas, exclusivamente de un fenómeno político-mercantil que favorece la presencia de "productos" españoles en el mercado globalizado. Tampoco se puede justificar íntegramente con el 'impacto Almodóvar', aunque parece difícil poner en duda que la internacionalización del mancheo universal ha creado espectadores y movilizad o lectores que posiblemente nunca antes se habían acercado a fenómenos cinematográficos concebidos y producidos aquí (al menos, *mutatis mutandis*, desde los tiempos de *Marcelino pan y vino*). Lo que ha ocurrido es que con un ritmo muy acelerado, el estudio del cine hecho en España se ha ido revelando tan lleno de sugerencias e interés como la literatura⁸. Aquí, evidentemente, no se puede dejar de mencionar el impacto vertiginoso de los conceptos y la metodología de la cultura visual en la difusión de este acercamiento⁹. Pero, sobre todo, lo que hay que remarcar es que es el propio cine español, esos «varios centenares de películas (...) de subido interés distribuibles entre obras maestras, películas notables cuya irregularidad es el signo de su elocuencia, films singulares y apasionantes, prototipos desconocidos, trabajos enormemente populares en su momento»¹⁰, se han revelado como un repertorio fascinante y revelador, digno de atención y análisis, tanto dentro como fuera de los círculos profesionalmente dedicados al estudio de la cultura española. Es el cine español el que, extraordinariamente visible ahora, revela su riqueza y complejidad, demuestra su estrecha conexión con el cine de fuera, e invita a revisar periodizaciones y significados. «De la comparación nace la luz», escribía

estadounidense. También hay que señalar aquí el lanzamiento en 2004 de una revista en inglés monográficamente dedicada al estudio del cine en español, *Studies in Hispanic Cinema*. Pero la lista sería mucho más larga de lo que permite el formato de este número.

⁷ Como señala Núria Triana Toribio en su ensayo, la atención hacia el cine español supera en realidad los límites del hispanismo. Un ejemplo reciente Pietsie Feenstra, *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995). À corps perdu* (París, L'Harmattan, 2006).

⁸ A esta lista hay que añadir la televisión, como se puede deducir del reciente libro de Paul J. Smith, *Television in Spain. From Franco to Almodóvar* (Woodbridge/Nueva York, Tamesis, 2006), en el que se afirma que «los que están interesados en la cultura y la sociedad española, no pueden permitirse el lujo de ignorar el medio más dinámico y popular de España» (p. 1). Véase también el libro anterior, del mismo autor, *Contemporary Spanish Culture. TV, Fashion, Art and Film* (Cambridge, Polity, 2003).

⁹ El *Journal of Spanish Popular Culture* representa, desde su aparición en 2000, un dinámico escaparate de la productividad de las herramientas de la cultura visual popular aplicadas al caso español. Aunque el cine sea sólo uno de los ámbitos a los que se aplican esos conceptos, es interesante señalar su fuerte integración en el armazón intelectual de la revista. Un discurso parecido se puede hacer para el Groupe de Réflexion sur l'Image dans le Monde Hispanique (GRIMH), que desde 1999 promueve en Lyon congresos y publicaciones altamente especializadas y, a la vez, abiertas a considerar la cultura de la imagen en su conjunto, donde el cine ocupa un lugar preeminente.

¹⁰ Julio Pérez Perucha, "Hacia una reconsideración del cine español", en *Huellas de luz. Películas para un centenario* (Madrid, Diorama/Cien Años de Cine, 1996), p. 20. Véase el interesante análisis del caso holandés en Pietsie Feenstra, "Holanda: cinefilia y emergencia del cine español" (*Comunicar*, vol. XV, n° 29, 2007), pp. 31-36.

Paul Veyne en 1971,¹¹ y, con una asombrosa premonición, invitaba a los historiadores a dejarse inspirar por el afán comparativo de la geografía. De esa exhortación, lo que se quiere sugerir aquí no es tanto la apreciación de semejanzas y diferencias entre el discurso sobre el cine español hecho dentro de España y el que se hace fuera, sino la importancia de «examinar alternativamente» el uno y el otro,¹² con el objetivo de que, muy pronto, podamos considerarlo como un discurso único de perspectivas abiertas,¹³ cuyos únicos atributos distintivos puedan ser el rigor y la originalidad.

¹¹ Paul Veyne, *Commen on écrit l'histoire* (París, Seuil, 1971), p. 336; citado en François Albera, Roland Cosandey, «Préface», en *Cinéma sans frontières 1896-1918* (Québec/Lausanne, Nuit Blanche/Payot, 1995), p. 11.

¹² La alusión es a la definición de «comparar» que ofrece el *Diccionario de uso del español* de María Moliner («examinar alternativamente dos o más cosas para apreciar sus semejanzas y diferencias»).

¹³ Se trata de intentar fortalecer una perspectiva intelectual muy presente en los estudios cinematográficos en España, que «descarte discursos y relatos de contención, y los sustituya con *travelogues*, dibuje un mapa de identidades fluidas y descubra los breves encuentros entre películas y formación de públicos cambiantes». Tim Bergfelder, «National, transnational or supranational cinema? Rethinking European Cinema Studies» (*Media, Culture & Society*, vol. 27, n.º 3, 2005), p. 329.