



**Sobre la identidad española en las pantallas
Feenstra, Pietsie y Sánchez-Biosca, Vicente,
*Le cinéma espagnol. Histoire et culture***

Arturo Lozano Aguilar

Référence : Paris, Armand Colin, 2014

El objetivo de la presente obra queda inscrito desde su mismo comienzo con un prefacio de Pierre Sorlin y la primera frase de sus editores: “concebir el cine español como un auténtico tema de debate teórico”. La obra pionera de Sorlin en 1991, *European Cinemas European Societies, 1939-1990*, analizaba el vínculo entre los cines y las sociedades europeas de Reino Unido, Francia, Alemania e Italia. En tales fechas nadie dudaba ya de la plena pertenencia de España a Europa, pero cuarenta años de retraso y una Transición con sobresaltos requirieron de un autohomenaje que situara al país en el centro de la escena internacional. 1992 fue el año dedicado a sincronizar los relojes españoles con el conjunto de las naciones avanzadas. Los fastos –V Centenario del descubrimiento de América, Exposición internacional de Sevilla, Juegos Olímpicos de Barcelona y Madrid capital europea de la cultura– sirvieron para componer una nueva imagen del país con estereotipos pasados y barnices ultramodernos, con énfasis en las características locales y profundas ansias de formar parte de la comunidad internacional. Nada nuevo ni original que no encontremos en otras fechas y latitudes y cuyo proceso ha sido denominado por Miriam Hansen “modernismo vernáculo”. Si la visión normalizada de la sociedad española llegó a finales de siglo, el estudio de su cine para dar cuenta de ella todavía está pendiente en muchos escenarios. El cine español ha sido conocido y estudiado a través de sus autores más emblemáticos, pero no como un fenómeno cultural en el que se sintetiza la dialéctica entre lo local y lo internacional, lo tradicional y lo moderno en diversos momentos de la historia.

Explicitados el cometido y la perspectiva, los editores han estructurado los doce artículos que componen el libro en cuatro grandes apartados, abordando cada uno de ellos la representación cinematográfica de un aspecto fundamental para el estudio del tema central de la obra, la identidad española en las pantallas.

El primero de ellos se ocupa de dos de los más exitosos estereotipos nacionales con gran protagonismo en el cine nacional e internacional: el *latin lover* y la españolada. Vicente J. Benet repasa las carreras artísticas de Antonio Moreno y Antonio Banderas, dos españoles con larga trayectoria en Hollywood –entre 1912 y 1956 el primero y desde 1992 hasta la actualidad el segundo– llamados a recorrer la estela de Rodolfo Valentino, encarnación ideal de la conversión del cuerpo masculino en objeto de deseo. Ese otro sexual –salvaje, pasional y exótico–, representado para la naciente mirada femenina que abarrotaba los cines, requiere de cuerpos jóvenes, por lo que la madurez de los actores impone giros en sus carreras profesionales. Este ocaso del cuerpo conlleva necesariamente una domesticación narrativa de los papeles interpretados y una consiguiente pérdida de sus rasgos étnicos. Eva Woods Peiró estudia las españoladas –comedias musicales folclóricas que interiorizan la visión romántica extranjera que reduce la identidad española a los rasgos más exóticos de los toreros y las flamencas– producidas en la primera mitad del siglo XX, cuyo éxito popular solo resulta comparable al desprecio intelectual y crítico tradicional. Insertas en una cultura de masas –radio, cine, televisión, revistas e industria discográfica–, las intérpretes femeninas de este género, llamadas “folclóricas”, sirven para tejer un discurso integrador en el cine sobre la alteridad

racial, en este caso, los gitanos. La autora propone una nueva valoración del género que atiende a su polisemia y a su función negociadora entre lo tradicional y lo moderno, lo normativo y la otredad. Valeria Camporesi firma el artículo que cierra el bloque y que atiende a la síntesis postmoderna de los estereotipos, cuya cristalización se halla en la obra del autor insignia del cine español, Pedro Almodóvar. El estudio recorre la trayectoria del director desde la marginalidad nacional al mercado internacional en dos obras que marcaron esos puntos de inflexión. La primera es *Tráiler para amantes de lo prohibido* (1984), producto promocional de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), cuya difusión por televisión y características narrativas menos radicales y más realistas lo sacaron de la marginalidad. La segunda, *La flor de mi secreto* (1995), recogió narrativamente toda una cultura procedente de la españolada para su proyección internacional.

La visibilidad y consecución de derechos de las identidades sexuales diferentes a las taxativas separaciones genéricas que rigieron los cuarenta años de nacionalcatolicismo han sido, sin duda, los aspectos que más han modificado la sociedad española en las últimas décadas. El segundo bloque estudia cómo han sido representadas en las pantallas estas transformaciones que van del tardofranquismo a la actualidad. Laura Gómez Vaquero y Elena Oroz, a través de dos películas de Vicenç Lluich –*La espera* (1956) y *El certificado* (1968)–, presentan dos visiones de la mujer discordantes a la ideología dominante que evolucionan desde las mujeres que defienden su autonomía y espacios en *La espera* hasta la protagonista de *El certificado* quien revierte todas las convenciones asignadas al rol de la mujer para así obtener su propio beneficio. Estas dos representaciones sirven de modelo para plasmar el curso de los tiempos, en los que la identidad femenina encorsetada por rígidos cilicios cedía el paso a una más acorde con el moderno orden capitalista. Jean-Claude Seguin, siguiendo las apariciones del cuerpo de los transexuales en las pantallas, consigue reflejar la subversión de las diferencias genéricas impuestas por la moral católica. Pero la significación de la presencia del cuerpo transexual es consecuencia del estudio detallado de las narraciones en las que aparece, como lo demuestra el nulo sentido transgresor que tenía en las comedias casposas del franquismo. La decadencia del franquismo permitió algunas apariciones de transexuales, pero será con la muerte del dictador –casualmente el debut artístico en la noche barcelonesa de Yeda Brown, travesti brasileña, protagonista de las primeras películas que trataron la transexualidad en nuestro país y figura clave de las revistas eróticas de la época, tuvo lugar el 20 de noviembre de 1975– cuando la transexualidad adquiera su sentido prometeico. El estudio de Ros Murray y Chris Perriam va del posicionamiento político que podemos encontrar en las primeras representaciones de la homosexualidad durante la Transición a las actuales producciones *queer* que problematizan la misma noción de “identidad” sexual. Si la lucha de las primeras películas consistía en hacer visible la homosexualidad fuertemente reprimida durante el franquismo, la representación cinematográfica normalizada de la identidad gay y lesbica, incluso la recuperación de la tradición a través de una estética *camp*, ha radicalizado algunas propuestas que cuestionan no solo la heteronormatividad, sino incluso la simple posibilidad de hablar de identidad para unos cuerpos disidentes.

Asunto de insoportable actualidad, el debate sobre la identidad nacional es el tema del tercer bloque. Con una perspectiva lúcida e histórica, Alberto Elena estudia la representación del “Otro” colonial en el cine español hasta la Transición. Con enormes diferencias frente al resto de potencias coloniales europeas, el cine español se circunscribe casi exclusivamente a la representación del Protectorado de Marruecos y los doce años de conflicto armado. Pero también la representación se diferencia mucho del contexto europeo, pues, por el pasado musulmán de la península, el Otro africano, más que motivo de reafirmación de superioridad, sirve para explicar la particular identidad española en el seno de Europa. Esta retórica de la “fraternidad hispanomarroquí” fue reforzada por el pensamiento africanista de los militares sublevados, la ayuda bélica al ejército franquista y las pretensiones imperiales del Régimen sobre el norte de África en la inmediata posguerra. En el recorrido que hace Joxean Fernández de “Las

vías de diferenciación del cine vasco” abundan más los imperativos nacionalistas que las películas. Y no por un menguado número de películas, sino por los exigentes requisitos nacionales que impondrían una “narración y un ritmo propiamente vasco” y cuya única materialización habría sido *Ama Lur* (N. Basterretxea y F. Larruquert, 1968). El resto, la abundante cosecha vasca, como el mismo autor indica, participa de la industria del cine español con aspiraciones e influencias internacionales y, en ocasiones, centrada en temáticas vascas. El punto de partida de Àngel Quintana es antagónico, al no saber dar respuestas a las cuestiones esenciales que definirían un cine catalán y atender a unos rasgos diferenciadores de un cine hecho en Cataluña frente al realizado en Madrid. Estas características se hallarían en la actual producción documental que problematiza la representación de la realidad, la plasmación en las pantallas de una identidad cultural recuperada tras el franquismo, la adaptación cinematográfica de la herencia cultural, la continuidad de una tradición iconoclasta y la inscripción del programa independentista en películas documentales recientes.

Desde comienzos de siglo, la memoria de la guerra ha sido objeto de polémicas cotidianas. Esta ha sido la declinación española de la corriente occidental de revitalización de la memoria que, en el caso español, implica una triple temporalidad: el trauma de la guerra 1936-39, la Transición de 1975 y el tiempo presente. El periodo del 36-39 englobaba tanto la crueldad de la guerra como la ilegitimidad de los cuarenta años de dictadura; la activación de esa memoria viene a cuestionar el pacto, la Transición, que había puesto fin al enfrentamiento y que había sido considerado modélico durante las primeras décadas; por último, la actualidad política nacional y la analogía con otros procesos semejantes (Sudáfrica, Chile, Argentina...) ha impuesto moldes y temas a esa recuperación de la memoria. Vicente Sánchez-Biosca se ocupa, en primer lugar, de cómo el imperio de la memoria se ha adueñado del pasado de la guerra en el panorama audiovisual actual, de cómo la perspectiva histórica que restablece la complejidad de los hechos ha sido desplazada por una visión conmemorativa. Este surgimiento de la memoria se legitima por una lectura de la Transición como un pacto de silencio y, para rebatir este argumento así como los empobrecedores planteamientos audiovisuales actuales, el autor repasa las numerosas películas que conmemoraron el inicio de la guerra en 1976, 1986 y 1996. Tres fechas que marcan, primero, la decidida apuesta por la futura democracia y en la que la guerra fue muy tenida en cuenta como contraejemplo del espíritu que animaba la Transición; segundo, una estabilización democrática y social que excluyó del debate político la guerra para dejarla en manos de los historiadores profesionales y, por último, en 1996, una deriva hacia modelos más postmodernos en los que el pasado comienza a estar sometido a agendas actuales. La representación de la muerte de Franco en tres producciones de muy distintas características y tiempos sirven a Nancy Berthier para analizar las metamorfosis sufridas por ese lugar de memoria que es el fin del dictador. Acostumbrados a la versión oficial y punto, los responsables del NO-DO pretendieron inscribir la muerte de Franco en el terreno indiscutible de la Historia, dejando de lado cualquier referencia a los detalles sobre su fallecimiento y cifrando la interpretación del finado a la continuidad encarnada por Juan Carlos I. *Así murió Franco* (Carlos Estévez, 1995) es una producción televisiva de Antena 3 que tiene por objeto la agonía y muerte del dictador. Frente al cuerpo político de Franco y la interpretación histórica ofrecida por el NO-DO, el documental escruta la decadencia del cuerpo biológico en el sentido más crudo, poniendo de manifiesto la distancia que mantiene temporal e ideológicamente con el noticiario franquista así como las tendencias sensacionalistas de la televisión. *¡Buen viaje Excelencia!* (Albert Boadella, 2003) continúa la deconstrucción del dictador recurriendo a una óptica carnavalesca sobre los últimos meses del dictador que sirve al realizador, nacido en 1943, para exorcizar la frustración generacional de no haber sido capaz de derrocarlo. El artículo que cierra el bloque y libro de Pietsie Feenstra estudia uno de los síntomas más recurrentes del actual paisaje de la memoria, la abundante presencia de niños testigos de hechos traumáticos en películas de terror ambientadas en la guerra o el franquismo. Estas ficciones crean un relato imaginario sobre un acontecimiento histórico,

no para ofrecer una nueva interpretación, sino para retener únicamente el testimonio del horror. Esos niños y fantasmas de niños que saben de horrores que necesitan transmitir para desvelar un secreto oculto y traumático son una tematización de esa nueva generación de nietos que exhuma fosas comunes a la búsqueda de víctimas de la barbarie y de esos niños desaparecidos del franquismo. Estas películas y personajes son un buen ejemplo para validar la tesis de Sorlin entre los reflejos en la pantalla de las realidades, anhelos y temores de una sociedad concreta.

Leído el libro, no queda más que constatar que la normalidad, declarada por los editores al principio de la obra, del cine español es análoga a la construcción identitaria. Es decir, que las pantallas cinematográficas son el espejo y escaparate de una identidad que se viste con las modas internacionales y nacionales del momento.