Las metamorfosis del cine español (2007-2012)

Núria Bou / Xavier Pérez

Adalid todavía del imaginario de un cine español reconocible en todo el mundo, Pedro Almodóvar ha convertido la idea de *metamorfosis* en el centro vertebrador de sus últimos filmes. Nos preguntamos si las virtudes terapéuticas de los procesos de transformación narrados con mano maestra por el autor de *Volver* (2007) pueden ser correlato metafórico de las necesidades de la cinematografía española de asistir a una razonable evolución de su identidad, en busca de nuevas formas de diálogo con la contemporaneidad globalizada. Tirando del hilo trazado por José Luis Castro de Paz en una investigación precedente[1], avenimos en sostener que no hay nada más inequívocamente hispánico que la asunción del neoesperpento a escala posmoderna que la filmografía almodovariana ha planteado, ni nada que sea comparable, en el cine que se hace hoy, a la mezcla de salvajismo ibérico, pasión oscura, deseo indómito, repesca de los fantasmas de la vida provinciana y alegre glosa de la subversión que manifiestan sus últimos dos filmes, *Los abrazos rotos* (2009) y *La piel que habito* (2011). Con estas nuevas conjuras de la imaginación melodramática en clave de *thriller* rocambolesco, que encuentra en el triángulo Hitchcock-Buñuel-Franju los vértices inspiradores de un fervor clínico por la radiografía de los instintos, Almodóvar sigue situándose como un caso *a parte* dentro y fuera de España, que obliga a relativitzar el grado de influencia que, en épocas pasadas, parecía convertirlo en faro de una renovación estilística y temática para la anquilosada cinematografía española que lo vio nacer.

Todavía a inicios del siglo XXI, en el periodo que analizaba el mencionado artículo de Castro de Paz, el influjo de Almodóvar en otros cineastas se podía medir por la compartida pérdida de miedo al cultivo de géneros populares y en busca de públicos amplios, que, en los casos más interesantes, se trabajaba desde un principio de reflejo con las fantasmagorías de la España profunda. Mientras autores ya maduros como Vicente Aranda, Carlos Saura, Manuel Gutiérrez Aragón o José Luis Garci, se habían ido abocando a una previsible repetición de sí mismos, sin posible transferencia

1 Castro de Paz, José Luis. "Material para el ojo o el retorno a lo real". En: Font, Domènec; Losilla, Carlos (Ed.). ***Derivas del cine europeo contemporáneo***, p. 161-173.

generacional, no hay duda que la libertad expresiva de Almodóvar; su hibridación de comedia y drama; su rescate del cine de consumo de los años cincuenta y sesenta y su cultivo de un *star system* que situara el bestiario ibérico en desacomplejada oposición a los cánones anglosajones, estimuló el trabajo de autores como Álex de la Iglesia, Juanma Bajo Ulloa, Daniel Calparsoro, Santiago Segura o Javier Fesser mientras, en una línea más autoral pero idénticamente preocupada por la inmersión en el género, posibilitó los *melodramas fantásticos* de Julio Medem. Aun así, esta cuña al fin y al cabo imaginaria se ha disuelto prácticamente en los últimos cinco años, por el estancamiento –o la deriva *caótica*- de estos cineastas –muy lejos de la constante y fructífera indagación del autor de la inminente *Los amantes pasajeros* (cuyo estreno está previsto en 2013). Quizás sólo Pablo Berger, siete años después de su inclasificable debut, *Torremolinos 73* (2003), ha ensayado, con *Blancanieves* (2012), la organización de un film mudo y en blanco y negro que explora la posibilidad del melodrama *retro* injertado de cinefilia (es difícil descubrir un estilo propio, pero muy alentador dilucidar los mil referentes clásicos que acumulan sus planos) a la vez que efectúa una almodovariana repesca del folclore popular para incidir en la exploración de los fantasmas hispánicos en posmoderna reverberación. El resto de autores que un día podían haber seguido el camino almodovariano han entrado en un estancamiento poco alentador. Naturalmente, es de justicia reconocer el papel excelso que ha seguido desempeñando el guionista Jorge Guerricaechevarría –antigua mano derecha de Alex de la Iglesia-, en sus colaboraciones con el director Daniel Monzón, hasta conseguir una obra mayor en el campo del género puro y duro como el "goyificado" *thriller* carcelario *Celda 211* (2009). Y tampoco podemos pasar por alto el buen papel jugado por otro gran guionista, Michel Gaztambide –aliado del director Enrique Urbizu- en la continuación de su proyecto de revitalización de un cine negro netamente ibérico en la –también "goyificada"- *No habrá paz para los malvados* (2011), que abre la puerta a tentativas posteriores tan remarcables como *Grupo 7* (Alberto Rodríguez, 2012), un *procedural* que basa buena parte de su interés en la captura del realismo extremo en el marco andaluz donde se sitúa.

Lo que el llamado "puente almodovariano" facilitaba (la reconquista del público y la reivindicación de los códigos de género) había ilusionado, también, a directores menos preocupados por el rescate de un imaginario español a escala fílmica, y más cautivados por la oportunidad de una mimesis desmemoriada y autosuficiente en

relación al modelo hollywoodense: una emulación aplicada, capaz de anteponer la comercialidad muy lograda a cualquier reclamo de hispanidad como coartada. El fenómeno Amenábar había ido expandiéndose de éxito internacional en éxito internacional, a partir de una poética de anhelo caligráfico capaz de vampirizar códigos ajenos, con una brillantez de ejecución a toda prueba. Pero el fracaso, a pesar del rodaje en inglés, de la proyectada conquista del mercado USA con *Agora* (2009) –*peplum* imposible que parece querer combinar una modulación visual de naturaleza spielbergiana con un deseo de recreación histórica de corte rosselliniano, quedándose a medio camino entre estos dos principios antagónicos- ha frenado, hoy por hoy, la evolución ascendente del presunto niño prodigio del cine español, y nos mantiene a la expectativa de saber de qué forma este rotundo error (a pesar del espejismo descabalado de la buena taquilla española) condiciona la futura trayectoria del cineasta.

En cualquier caso, la salida por la tangente hollywoodense, –es decir, la reivindicación de un cine de género mimético con los grandes productos neohollywoodenses, injertado de un orgullo manifiesto por la capacidad de parangonarse-, ha hecho sin duda escuela, y el amenabarismo más allá de Amenábar no ha dejado de activarse. A veces, también con el fracaso comercial como punto de llegada, como le ha sucedido al guionista habitual de Amenábar, Mateo Gil, con su *Blackthorn* (2011), desubicado en su temeraria vocación de western crepuscular rodado en Bolivia con producción española y lengua inglesa. Pero en otros muchos casos, la apuesta ha resultado efectiva y muy astutamente elaborada. Así, en el foco catalán de la producción, la ecuación fantástico-terrorífica estimulada por los lanzamientos mediáticos del Festival de Sitges, ha permitido visionar ejemplos notables de un cine abiertamente lanzado al gusto por el género –si bien con un punto de académica solemnidad: pensamos en *El orfanato* (2007) de J.A. Bayona-, y ha posicionado nuevos directores no sólo en el vértice de influencia anglosajona, sino hacia la remembranza de otros códigos de género muy tipificados en Europa como los del *giallo* italiano –*Los ojos de Julia* (2010) de Guillem Morales, *El cuerpo* (2012) de Oriol Paulo (coguionista del film de Morales)-, o incluso de una ciencia-ficción intimista, fríamente desterritorializada pero no exenta de interés dramático: *Eva* (2011) de Kike Maíllo.

Lo que está claro es que existe una generación de cineastas, educada con los *blockbuster* de Lucas y Spielberg (muy bien representada por lo que otro director

demudado a exhibidor, Nacho Cerdà, ha conseguido con los *retro*-programas dobles de su ciclo *Phenomena* en el cine Urgell de Barcelona), que se sabe capacitada para asumir, desde la industria española, procesos de imitación formalmente impecables. Estos intentos pueden buscar tan pronto la grandiosidad del súper-espectáculo –*Lo imposible*, (*The imposible*, J.A. Bayona 2012), film de catástrofes que recrea con incontestable fortaleza el tsunami del Índico-, como el rédito de un minimalismo hipnótico de ascendiente hitchcockiano –*Buried* (Rodrigo Cortés, 2010), *thriller* claustrofóbico que sucede íntegramente en un ataúd-. Se trata, en estos dos casos extremos y sólo aparentemente opuestos, de obtener, desde un modelo industrial español, un resultado equiparable en toda regla a las más sofisticadas películas de Hollywood. La estrategia tiene, naturalmente, el peaje de la renuncia total a cualquier indagación estético-social en los imaginarios peninsulares: *Lo imposible* no tiene escrúpulos a la hora de convertir la verdadera familia española que vivió esta historia de supervivencia en una familia anglosajona, para que la sustenten estrellas del calibre mediático de Naomi Watts y Ewan McGregor. Y *Buried*, film hablado en inglés con el protagonismo exclusivo de Ryan Reynolds, a pesar de que fue rodado en un estudio en Barcelona, ha supuesto el anhelado reconocimiento internacional para que su director, Rodrigo Cortés, pudiera contar con Robert de Niro para la siguiente y shyamalaniana *Luces rojas* (*Red Lights*, 2012), ya directamente situada en los Estados Unidos[2].

Más vinculación con el imaginario propio, en este caso catalán, se plantea la excelente serie cinematográfica *Rec* (2007, 2009, 2012)[3], creada por Jaume Balagueró y Paco Plaza bajo la premisa inicial del uso omnipresente de una cámara de telerreportaje que focaliza la visión. Concebida poco antes de que J.J. Abrams y Matt Reeves hicieran diana con un film de impostación visual similar, *Monstruoso* (*Cloverfield*, 2008), *Rec*[4] opera sobre la idea de un Eixample (Ensanche) barcelonés habitado por monstruos innominables, como el que el mismo Balagueró había tratado en el telefilm *Para entrar a vivir* (2006) y, más tarde, en *Mientras duermes* (2011), perturbadora variación

[2] Es verdad que la opción del fantástico no es la única que facilita la tentación del abandono de la lengua o del imaginario peninsular del cineasta. Desde el melodrama de qualité, los films de Isabel Coixet –de la adaptación de Philip Roth, *Elegy* (2008), a la pseudo-murakamiana *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009)- su cine ha seguido diseñando estrategias de modulación sentimental cosmopolita que tienen como contrapartida el alejamiento lingüístico y figurativo de su país de origen.
[3] Los dos primeros filmes están codirigidos por Jaume Balagueró y Paco Plaza. El tercero, *Rec 3: Génesis*, en solitario por Paco Plaza. En el momento de la redacción de este artículo, Balagueró está preparando *Rec 4: Apocalipsis*.
[4] Cuyo *remake* americano, *Quarantine* (John Erick Dowdle, 2008) no tuvo trascendencia.

barcelonesa de las claustrofóbicas pesadillas polanskianas de *Repulsión* (*Repulsion*, 1965), *La semilla del diablo* (*Rosemary's baby*, 1968) y *El quimérico inquilino* (*Tenant*, 1976). El camino de Balagueró y Plaza elude afortunadamente la sofisticación mimética de Bayona o Cortés, y facilita, a cambio, una saludable reflotación del patrimonio audiovisual propio, si bien hay que lamentar, en el uso omnipresente del castellano, la renuncia a un bilingüismo que hubiera dimensionado mejor la vocación realista del género de terror. En este sentido, la ópera prima de Marçal Forés, acabado de salir de la ESCAC , *Animals* (2012), juega de manera admirable con la circunstancia lingüística de los personajes, que viven en un instituto británico en medio de la Cataluña profunda, haciendo que el bilingüismo de los protagonistas transporte al espectador a una dimensión realmente extraña que sirve para comprender mejor la vivencia mistérica y traumática que Forés nos quiere hacer llegar de la adolescencia. Más allá de la cuestión lingüística, el film se eleva como una producción inglesa o norteamericana de autor más cercana a Gus van Sant que a ningún otro director español. La grandeza es que la hace creíble en Cataluña.

En otro extremo estilístico, pero con la misma voluntad de comprometerse con el imaginario propio, se encuentra la exploración cinematográfica de Albert Serra, que con *Honor de cavalleria* (2006) y *El cant dels ocells* (2008) reinventa ficciones protagonizadas por conocidos arquetipos mitológicos –don Quijote y Sancho, los reyes de Oriente- sorprendentemente encarnados por labradores del Empordà. De hecho, el proyecto de hipotética ficción se convierte en irónico vestigio documental sobre la propia experiencia del rodaje y de los juegos de la representación, además de trazar una impecable investigación sobre la imagen y el sonido como unidades expresivas más allá del argumento. Se trata de una poética que ha deslumbrado a la crítica francesa representada en publicaciones como *Cahiers du cinéma*, y que ha convertido a Sierra en una de las más sólidas referencias del nuevo cine de autor a escala europea.

La apertura a lo real del cine de Albert Serra puede emparentarse vagamente con ciertas óperas primas de una nueva generación de directores. Jovenísimos autores surgidos de la factoría UPF, como Lluís Galter –*Caracremada* (2010)-, Oliver Laxe –*Todos vos sodes capitáns* (2010)-, o Cristina Diz –*Sleepless Knights*, codirigida con Stefan Butzmühlen, (2012)-, han ensayado las posibilidades de una apertura al naturalismo que usa recursos de intensificación expresiva de tono bressoniano (Galter) o

kiarostamiano (Laxe), para afrontar un relevo en toda regla en relación a las posiciones convencionales de la ficción nacional anterior, y han conseguido una significativa presencia en festivales internacionales –Venecia en el caso de *Caracremada*, Cannes en el de *Todos vos sodes capitáns*, Berlín en el de *Sleepless Knights*-, que hace visible la inclusión de sus apuestas en los más exigentes caminos del cine europeo contemporáneo.

Se trata, no hay que decirlo, de una apuesta de cine resistente que se auto-excluye de la taquilla convencional (por más que aspire siempre a la explotación en salas), y que vive, sobre todo, del circuito de los festivales, las proyecciones alternativas y las salas de arte contemporáneo, que han encontrado en el cine un aliado inesperado para repensar su centralidad. En este sentido, no se hace extraña la presencia de cineastas como Albert Serra en iniciativas museísticas diversas, que, en la línea que autores como Kiarostami o Apichatong Wherasatakul han desarrollado internacionalmente, posibilitan una nueva dimensión de la experiencia fílmica. De estas iniciativas puede destacarse, como nuclear y decisiva, la exposición producida por el Centre de Cultura Contemporánia de Barcelona, y comisariada por Jordi Balló y Alain Bergala, *Totes les cartes. Correspondències fílmiques*, que, retomando una primera muestra montada en el mencionado centro entre Víctor Erice y Abbas Kiarostami, ha invitado a una serie de directores a realizar piezas audiovisuales en formato de carta: los tándems José Luis Guerín-Jonas Mekas, Isaki Lacuesta-Naomi Kawase, Jaime Rosales-Wang Bing, Albert Serra-Lisandro Alonso, y Fernando Eimbcke-So Yong Kim, han constituido un fértil paisaje, entre el lirismo fílmico y el ensayo audiovisual, que propulsa la investigación sobre la imagen cinematográfica más allá de la pantalla convencional, para reconstruir los códigos más exigentes de la vanguardia sin renunciar al compromiso con la realidad más próxima, en este caso filtrada por la subjetividad a escala íntima.

Entre los dos grandes extremos tradicionales que hemos contemplado –cine convencional en busca del gran público, cine resistente y alternativo vinculado a la evolución más radical del cine de autor-, ¿existe una tercera vía que, sin renegar de la noción de género ni de la captura emocional del público, apueste por la experimentación de nuevos formatos?

En primer lugar, el debut deslumbrante de Jaime Rosales con *Las horas del día* (2003) –una mixtura entre Hitchcock, Hanecke y Bresson que no desatendía, por un lado, la exploración del género y por otra, la captación naturalista de los espacios del extrarradio metropolitano-, ha sido continuado por este director singular con una variada utilización de recursos formales que, más basados en el control hitchcockiano sobre el espectador que en la mera experimentación vanguardista, demuestran que hay un campo fértil y ancho para la reinvención de las prácticas de género: la multipantalla en *La soledad* (2007), el teleobjetivo y la ausencia de diálogo en *Echo en la cabeza* (2008), el blanco y negro en *Sueño y silencio* (2012) no funcionan, en Rosales, como meras trazas del arte y ensayo tradicional, sino como potencias específicas para atrapar intelectualmente al público en un contexto narrativo que no desatiende ni el suspense ni la emoción clásica.

Más allá de la coherencia y trayectoria consolidada de Rosales, es difícil hermanar los filmes que seguirían también modelos alternativos de hibridación, pero tenemos que aludir a experiencias recientes de cineastas que se han propuesto afirmar su singularidad sin olvidar los resortes poliédricos de la tradición del género ni el contacto emocional con sus espectadores.

La caída del amparo institucional por parte de una política estatal y autonómica que ignora las necesidades del cine, ha generado una intuitiva respuesta facilitada por la ligereza de las nuevas cámaras a la hora de rodar, y permite la posibilidad plural de esta hipotética tercera vía que, sin buscar la marginalidad del cine de autor más radical, convoca al público a experimentar lúdicamente los nuevos formatos.

Si Isaki Lacuesta es, entre los cineastas provenientes del documental, quien mejor ha emprendido este *camino del medio* (que en absoluto quiere decir convencional), con la rarísima ficción aventurera de *Los pasos dobles* (2011), pero, sobre todo, con el rodaje actual de la comedia negra *Murieron por encima de sus posibilidades*, hecho sin subvenciones de ningún tipo, otros nuevos cineastas se han tirado a la realización de filmes de género fuera de los parámetros industriales, que nada tienen que ver con las consignas académicas para cineastas como Amenábar o Bayona. Desde el lado del cine fantástico cuotidianizado y minimalista, Nacho Vigalondo efectúa sugestivas variaciones sobre viajes en el tiempo –*Los cronocrímenes* (2007)- o

invasiones alienígenas –*Extraterrestre* (2011)- para desmontar todos los códigos espectaculares del género y articular una exploración mítica y doméstica a partes iguales del tema arquetípico de la incertidumbre sentimental. Son dos filmes que apuestan por la realización familiar, libre de coacciones de producción, y apuntan a un camino de autogestión que ha tenido su confirmación plena en la irreducible *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2012), debut tan enigmático como deslumbrante de un cineasta que ha hecho su ópera prima sin ningún tipo de condicionante de producción, a escala totalmente privada, pero con una ambición dramática y visual que lo ha convertido en un fenómeno en Internet y en el modelo de un cine que aspira a congregar públicos no necesariamente vinculados al dogmatismo de las resistencias autorales. Vermut ha rodado su film en unos pocos interiores, con la cámara casi estática pero siempre atenta a la mejor captura del gesto actoral, y se ha concentrado en largos diálogos, de apariencia teatral, y en una extraordinaria dirección de actores, para conseguir un *thriller* fantástico desinhibido de convenciones, que tiene todos los puntos para crear escuela.

En la misma línea de productos auto-gestionados, las dos películas que ha realizado absolutamente por su cuenta Juan Cavestany –*Dispongo de barcos* (2010) y *El señor* (2012)-, apuntan a nuevas expresiones de la pesadilla beckettiana en sepultada clave de *burlesque* y han constituido una revelación internáutica que convierte a este director en un autor de culto a pesar de existir totalmente fuera del contexto de exhibición convencional.

También como producto anómalo, que osó estrenarse simultáneamente en salas y en DVD, si bien en este caso amparado en la popularidad televisiva de su director Paco León, hay que situar *Carmina o revienta* (2012), un film estrenado simultáneamente en salas, DVD e Internet-, que insiste en otra *tercera vía*, entre comedia televisiva en la frontera del reality y neorrealismo de viejo cuño, para radiografiar una casi verídica familia de extrarradio en toda su almodovariana dimensión lúdica, reinvindicadora de una gestualidad no adocenada, y constituyendo un producto imprevisible, divertido, escatológico y fuera de toda convención, que traza un camino lleno de posibilidades a un modelo de *mockumentary* netamente ibérico.

También, desde el documental que no quiere renunciar a comunicarse con el público, el cortometrajista Elías León Siminiani (con una larga trayectoria de pequeños filmes-ensayo a menudo constituidos sobre el detalle autobiográfico) ha convertido *Mapa* (2012), su primer largometraje, en un pseudo-diario de viaje (en este caso en la India), que, con una fisura central que asume el modelo de película partida nacido con *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) y *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960), acaba constituyendo una valiente radiografía de su subjetividad lanzada al corazón del público mediante la omnipresente *voz en off* del propio cineasta. En el inesperado y brusco regreso a la ciudad, *Mapa* apunta a la deconstrucción de un *vertiginoso* melodrama de *amour fou* transformado en agridulce comedia romántica, armado de una mirada fílmica que armoniza manierismo hitchcockiano y espontaneidad truffautiana. La operación implica que, desde la domesticidad de una película dirigida y montada en solitario, a partir del seguimiento obsesivo del yo, se puede articular un emocionante discurso de aristas clásicas y estallidos vivísimos de modernidad, que escapa a los dogmatismos de uno y otro lado.

Todos estos filmes suponen, en definitiva, el anuncio de un cambio de modelo que se desentiende de formas de financiación mayestática, cada vez más insostenibles, y que sólo autores con la seguridad industrial de que ahora dispone un Almodóvar se pueden permitir todavía. Los nuevos cineastas españoles en busca de futuro, se ven pues obligados a hacer de la metamorfosis del cine la base de una nueva conquista. Pero no hay que verlo como una condena: al fin y al cabo, desde Ovidio (y como muy bien sabe Almodóvar), la metamorfosis no tiene por qué ser un castigo sino, a menudo, una recompensa inesperada y sobrenatural. Los creadores más valiosos del futuro inminente serán aquellos que mejor hagan estallar su singularidad (tanto en la producción como en su expresión) en obras lanzadas a conquistar un público que sigue dependiente, hoy como hace cien años, del deseo y la fascinación por las imágenes en movimiento.