OBSERVATORIO DEL CINE EUROPEO CONTEMPORANEO

TENDENCIAS Y POLÍTICAS DEL AUDIOVISUAL EUROPEO CONTEMPORÁNEO

TENDÈNCIES I POLÍTIQUES DE L'AUDIOVISUAL EUROPEU CONTEMPORANI

Textos de Fran Benavente, Núria Bou, Joan M. Corbella, Alfonso Crespo, Xavier Cubeles, Santiago Fillol, Gino Frezza, Manuel Garin, Ingrid Guardiola, Violeta Kovacsics, Marc López, Saša Markuš, Xavier Pérez, Ivan Pintor, Carles Roche & Glòria Salvadó

Traducciones: Laura Bartolomé

ISBN: 978-84-695-7286-3

UNIVERSITAT POMPEU FABRA

Departament de Comunicació

ÍNDICE

Supervivencias y mediaciones del cine europeo
Ivan Pintor
1

La proyección que se pierde.
Tradiciones, obsesiones y excepciones del cine francés contemporáneo leídas desde 'Holy Motors', de Leos Carax
Santiago Fillol
7

La intimidad del género.
El cine alemán contemporáneo en busca de nuevos caminos
Violeta Kovacsics
26

Filmando al Poscomunismo.
Nuevas corrientes en los cines de Europa Central y Oriental
Saša Markuš
35

No soy digno de ti
¿Tendencias o caída del cine italiano?
Gino Frezza
47

'No more winters'
Tendencias del cine sueco contemporáneo
Manuel Garin / Carles Roche
60

Estaban allí, graves e invisibles. Otros ecos británicos
Alfonso Crespo
85

¿Existe el cine portugués contemporáneo?
Historia y fantasma entre imágenes
Fran Benavente / Glòria Salvadó Corretger
97

Las metamorfosis del cine español (2007-2012)
Núria Bou / Xavier Pérez
120

Artes y televisión. De la imagen performática a la performatividad del yo
Ingrid Guardiola
129

Las políticas europeas y nacionales de apoyo al cine en Europa
Marc López
144

La producción audiovisual en Europa. Sin cambios significativos, todavía
Joan M. Corbella
155

Producción y distribución del género documental en Europa
Xavier Cubeles
174

*Para acceder a la versión catalana de estos artículos ir a la página 191

Supervivencias y mediaciones del cine europeo

Ivan Pintor

El cine son sus cortes, el lugar donde acaba un plano y el espacio desde el que un gesto suspendido da pie a una segunda historia. Hace ahora veinte años, el *Canto por la unificación de Europa*, el tema que Zbigniew Preisner compuso para la película *Tres colores: Azul* (*Trois couleurs: Bleu*, 1993), de Krzysztof Kieslowski, concluía sobre el rostro de una mujer, Juliette Binoche, en la que parecía posible la redención de una pérdida heredada de Rossellini por el cine y la historia europea: la muerte del hijo, el menoscabo de cualquier expectativa ante el sacrificio inútil de una generación marcada, como los personajes de *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945) y *Alemania, año cero* (*Germania, anno zero*, Roberto Rossellini, 1947), por la II Guerra Mundial.

Apenas un año más tarde, el himno coral de Preisner para *Tres colores: Azul*, inspirado en la Epístola de San Pablo a los Corintios, se transformaba en un bolero y culminaba en los dos planos finales de *Tres colores: Rojo* (*Trois couleurs: Rouge,* 1994), el uno cortado contra el otro. Por una parte, comparecía el rostro del actor Jean-Louis Trintignant, un viejo juez jubilado obsesionado por espiar a sus vecinos, y por otra la imagen televisiva de la joven Valentine (Iréne Jacob), rescatada de un naufragio en el Canal de la Mancha y congelada en idéntica pose que aquella que la había convertido en una modelo omnipresente en vallas y carteles publicitarios, sobre el rojo que cierra la trilogía de Kieslowski encarnada en los colores y los valores de la República francesa: libertad, igualdad y fraternidad.

Veinte años después, el mismo actor, Jean-Louis Trintignant, se pone al servicio de Michael Haneke para encontrar otro rostro femenino, el de Emmanuelle Riva, en *Amor* (*Amour*, 2012). Con un discurso nihilista opuesto al europeísmo crítico pero esperanzado de Kieslowski, Haneke se sitúa ante el umbral vacío de una pérdida y hace de la música de Schubert un lamento por la disolución de Europa. Ya no se trata de una joven rescatada de un naufragio, sino de una anciana condenada a una vida siempre peor, en el límite del

significado del propio término vida, quien está al cabo de un contraplano que ha dejado de ser aguardado. Aparece en ese salto cuestionada tanto la naturaleza de la representación del amor como la idea de que con el contraplano cristaliza siempre la idea de un futuro.

El violento final de las familias de *El séptimo continente* (*Der Siebente Kontinent*, 1989) y *Funny Games* (1997), el homicidio encubierto de la niña de *El vídeo de Benny* (*Benny's Video*, 1992), la automutilación de *La Pianista* (*La Pianiste*, 2001), el suicidio de Majad en *Escondido* (*Caché*, 2005) o la sutil connivencia entre el rigorismo de una comunidad protestante y las raíces del nazismo en *La cinta blanca* (*Das weiße Band*, 2009) reiteran, dentro de la cinematografía de Haneke, el fútil ritual de un sacrificio que no alcanza a redimir a la comunidad ni a restañar la continuidad entre el pasado, el presente y el futuro. En *Amor*, como sentencia George (Jean-Louis Trintignant) *"no hay drama ni tragedia"*. Lo que se despliega mediante la atroz precisión de una puesta en escena encerrada en el teatro de un apartamento burgués es la *nuda vita*, la vida expuesta a una desnudez que mira hacia el exterior.

La amenaza de la violencia institucionalizada que, en la filmografía anterior de Haneke, se conjuga en un presente blindado ante cualquier intrusión, se revela en *Amor* como la necesidad de rescatar la palabra trágica en su vinculación con el ritual y la violencia. En uno de los instantes más hermosos de la película, Georges explica a Anne cómo, en su infancia, al regresar a casa después de asistir a una proyección cinematográfica, se encontró en el portal con otros niños. Allí, para presumir de que su madre le hubiese dejado ir a al cine solo, empezó a explicar la película, y en el trance de hacerlo, fue emocionándose más y más. Sin dejar de relatar cada una de las secuencias, empezó a llorar y tuvo que concluir su relato entre lágrimas frente a sus compañeros estupefactos, que no reaccionaron.

No hay apenas lágrimas, en *Amor*, pero sí hay, como en esa secuencia, una segunda película, que no se ve. Al situar la enfermedad de la anciana en un entorno burgués, el alcance del drama no queda mitigado. Por el contrario, de ese relato emergen las múltiples situaciones análogas que, en circunstancias más penosas, afronta una Europa al filo de la destrucción del estado del bienestar. Si *La cinta blanca* se preguntaba en qué punto la servitud voluntaria de los individuos se comunica con el poder objetivo e intentaba esclarecer cuáles eran los dáimones de una Europa en la que aún no habían comparecido las causas del

nazismo, *Amor* no sólo habla de la senectud y acompaña, más que ninguna otra película de Haneke, a sus personajes, sino que pone el dedo en la llaga de la crisis de la sociedad europea.

A través de los pequeños gestos que restituyen la intimidad de una pareja de ancianos y que no tratan, como en el caso de *La cinta blanca* o *Escondido*, de anunciar las consecuencias de un error trágico, *Amor* delata detrás del aislamiento de los personajes la emergencia de una situación pospolítica en la que tanto la participación de la comunidad como la democracia se ven amenazadas. La posdemocracia moderna, parece advertir Haneke, observa un punto en común con el nazismo y el fascismo: no conoce otro valor que la vida y, al extender su juicio hasta el reducto del cuerpo y el lenguaje provoca una suspensión de la política. El síntoma, como sucede en muchas de las películas abordadas en esta monografía, está fuera: hoy no es posible afrontar una disección del cine europeo contemporáneo sin enfrentarse en primer lugar a la situación que atraviesa Europa.

Una aproximación atenta a la trayectoria de Haneke y a las películas que destacan en el panorama reciente del cine europeo –de *Holy Motors* (Léos Carax, 2012) a *Tabú* (Miguel Gomes, 2012) i de *Film Socialisme* (Jean-Luc Godard, 2010) a *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), *Fausto* (Aleksandr Sokurov, 2012), Melancolia (Lars von Trier, 2011) o *Play* (Ruben Östlund, 2011)- confronta sus imágenes con lo abierto de una situación de crisis que trasciende cualquier cuestión política. Europa que, en virtud de la constante remodelación de sus fronteras, es el más nuevo de los continentes, se ofrece como un campo de estudio necesario para la supervivencia de gestos y escrituras visuales, para una constante migración de formas en la que el cine o, mejor aún, las imágenes cinematográficas se debaten entre el caudal de la circulación global y el ejercicio de rescatar en cada gesto, en cada corte y en cada película invisible una forma de resistencia.

La frontera, que existe como mediación entre la idea de una humanidad común y la diversidad de culturas, no sólo separa a las culturas, sino que las conecta. Si la identidad europea, que es formal y se ajusta más a un proyecto y a una actitud que a un resultado, aparece hoy confrontada con el pasado es acaso por la paulatina desaparición de la idea de futuro, que ha dejado de existir como territorio imaginario en el que depositar ilusiones, esperanzas, sueños y transformaciones para convertirse en el espacio de la mera reiteración.

El papel del cine, que no conoce más frontera que la que impone su propia pantalla como espacio de mediación, es crucial en la articulación entre la crisis, los valores individuales, la relación entre las imágenes y su genealogía y la prioridad hacia la que apunta la labor aquí expuesta: la reapropiación del futuro.

En efecto, al enfrentarse al cine europeo, un equipo de investigadores de universidades españolas y europeas aglutinados en torno al grupo CINEMA, fundado por el catedrático Domènec Font Blanch y reconocido por el Ministerio de Ciencia y Tecnología en su programa de I+D, ha partido de una premisa doble. En primer lugar, y conforme a la labor desarrollada por el OCEC (Observatorio del Cine Europeo Contemporáneo), urdir un estudio interdisciplinario, estético, filosófico e industrial de la cinematografía europea reciente. Pero en segundo lugar, y de forma prioritaria, la labor del OCEC que aquí se corona y que comienza con la atención particular hacia el relato, el gesto, la puesta en escena, el trabajo interpretativo y la recepción crítica tiene el propósito de crear un conocimiento socialmente útil, destinado no sólo al ámbito académico, sino sobre todo al público, a los cineastas y a ese futuro de las imágenes que Kieslowski apuntaba en *Tres colores: Azul* y que Haneke advierte en peligro en *Amor*.

"Que cada uno persista en la condición en la que estaba cuando Dios lo llamó", señala Pablo en la epístola a los Corintios (7:20) invocada por Kieslowski. Pero, ¿cuál es la condición, la llamada (*klesis*) a la que han sido convocados los personajes octogenarios de Haneke y, en definitiva, la pluralidad de voces que constituye el cine europeo contemporáneo? Al menos dos de los trabajos aquí reunidos, en concreto los que se acercan al cine italiano y al cine portugués, comienzan con un mismo interrogante: ¿existe el cine portugués…? ¿Existe el cine italiano...?, y otros dos, en torno al cine sueco y el francés, apelan en su apertura hacia una desaparición, la del cineasta Ingmar Bergman –a la que habría que añadir otras desapariciones recientes, como la de Angelopoulos– y otra frontera, acaso mayor: la que trunca el rito comunal de la sala de cine como espacio de proyección, de mediación del deseo. *"El cine aburre a muerte"*, dice Aurora, uno de los personajes de *Tabú*.

Esa fisura, la cita con una ausencia, constituye de manera necesaria el lapso, el intervalo desde el que se puede observar la reconstrucción, las posibilidades a las que se asoma el cine europeo contemporáneo o, como centra el texto en torno al cine español aquí

recogido, la metamorfosis desde la cual las imágenes desvelan una vida propia y se articulan como vehículo de dramaturgia, de voces tan poderosas como las de Haneke, capaces de formular una palabra trágica que privilegia la ausencia de fronteras. Son tres cortes casi inadvertidos los que podrían dar pie al recorrido que, desde las siguientes páginas, prolonga la labor desarrollada por el OCEC en el libro colectivo *Derivas del cine europeo contemporáneo*[1], en los sucesivos congresos/muestra MICEC (Mostra Internacional del Cinema Europeu Contemporani, 2005-2008) y en el congreso Mutaciones del Gesto en el Cine Europeo Contemporáneo (2012).

El primero de esos cortes pertenece a *Amor* y, como un espejismo, desvela ante George la figura, elegante y hermosa, de Anne deslizando sus dedos sobre el teclado del piano cuando, en realidad, ya yace enferma en la habitación. El segundo de los cortes, más irónico, comparece durante la construcción de uno de los personajes cuyo rostro asume Denis Lavant en su periplo a bordo de la limusina de *Holy Motors*: llegado a un almacén, se enfrenta a un hombre, al que asesina para asumir, con su disfraz, el doble de su identidad, antes de que, por corte y sin mayor explicación, Carax dé paso a un nuevo episodio en su viaje al fondo de la noche parisina. El tercer corte, la tercera cesura, abre la segunda parte de *Tabú* y confronta, como en el caso de Haneke, el rostro de un anciano con el de su amada ausente.

Después de entrar en un centro comercial construido alrededor de un invernadero habitado por palmeras y una densa vegetación tropical, Pilar (Teresa Madruga) y Santa (Isabel Muñoz) toman asiento ante Ventura (Enrique Espírito Santo), el protagonista de *Tabú* que, de repente, revela: *"Ella tenía una hacienda en África. Aurora tenía una hacienda en África, al pie del Monte Tabú"*, a lo que sigue un brevísimo primer plano de la joven Aurora (Ana Moreira) y la imagen de un niño africano en compañía de su burro que arrastran la película hacia un compromiso con el hilo de una narrativa clásica, con el pasado de un cine de género que, como un sortilegio destinado a preservar un misterio, posee a las imágenes ulteriores.

En los tres casos, se trata de cortes no subrayados que dan voz a un fantasma, no ya a un motivo narrativo o iconográfico sino al espacio trazado entre lo que pudieran haber sido

[1] Font, Domènec y Losilla, Carlos (Ed.). ***Derivas del cine europeo contemporáneo***. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2007.

motivos clásicos. El atlas de un hipotético cine europeo contemporáneo es, sobre todo, un mapa de fantasmas que aparecen en los cortes, la hipótesis de una continuidad ensanchada desde el corte. Es la necesidad de seguir lo que, como una cita a la que siempre se va a llegar tarde, hace de los mejores cineastas contemporáneos cineastas intempestivos, en su tiempo pero levemente apartados de él para poder no sólo arrostrar la melancolía del presente sino rescatar el futuro de las garras de un sistema financiero que, especulando con el crédito, se ha adueñado del porvenir. Cualquiera que sea la llamada, esos cortes son balizas, resistencias del gesto y del relato frente a una crisis concebida y publicitada como límite, como una falsa y fatal detención del presente.

La proyección que se pierde

Tradiciones, obsesiones y excepciones del cine francés contemporáneo leídas desde 'Holy Motors', de Leos Carax

Santiago Fillol

La proyección que se pierde

En el punto diez de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin expone con visionaria lucidez una vivencia compleja*: "En Europa occidental la explotación capitalista del cine prohíbe atender la legítima aspiración del hombre actual a ser reproducido. En tales circunstancias la industria cinematográfica tiene gran interés en aguijonear esa participación de las masas por medio de representaciones ilusorias y especulaciones ambivalentes."*[2]

Benjamin aborda esta *"legítima aspiración del hombre actual a ser reproducido"*, tomando como referencia, entre otros, el cine de Dziga Vertov donde los actores eran gente del pueblo que pasaba a la pantalla: gente que se proyectaba junto a las aspiraciones de su época. En esto reside la "aspiración legítima a ser reproducido" que enuncia Benjamin en este punto. Es decir, a ser "proyectado", en el más ancho de sus sentidos: un reconocimiento del deseo proyectado en la pantalla de cine, que se podía canalizar y "realizar" en su *Proyección*: proyección en la pantalla, y proyección del imaginar de un hombre entre medio de los hombres; del imaginar como acto que deviene material.

Esta vivencia, que hoy en día se torna más confusa si atendemos a la banalización de las reproducciones que del ser del pueblo han realizado los *reality show* de la televisión, y la multiplicación de imágenes de Internet, era uno de los pilares esenciales en los que Benjamin descubría la razón de ser del cine: proyectar los deseos de una época y sus hombres, y materializarlos en ese acto.

[2] Benjamin, W. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En: ***Benjamin, W. Discursos Interrumpidos***. Madrid: Editorial Taurus, 1999.

Benjamin descubría en el cine una forma técnica de mediación de los deseos y las aspiraciones, que podría encontrar en la proyección cinematográfica su noble concreción[3]. También veía el peligro de una industria que buscaba *"aguijonear"* ese deseo legítimo, *"por medio de representaciones ilusorias y especulaciones ambivalentes"*.

El último film de Leos Carax, *Holy Motors* (2012), comienza encarnando en su prólogo la complejidad de esta vivencia: la proyección de los deseos de una época del cine, que se truncan ante la muerte del viejo rito comunal de la sala de cine y aquello que desde ella se proyectaba.

Las primeras imágenes de *Holy Motors* son los experimentos que Étienne Jules Marey registró sobre película cinematográfica para estudiar la locomoción humana y animal a finales del XIX. Las imágenes primitivas de Marey que alentaron los desarrollos de Muybridge, y de Edison y Lumière, son imágenes que no fueron concebidas para ser proyectadas, al menos hasta la llegada de los hermanos Lumière. Estas imágenes del cine, previas a la historia de su comunal proyección posterior, abren la declaración de intenciones de Carax. Tras ellas, sucede una sala de proyección poblada de espectadores en estado vegetativo. No sabemos si duermen o están muertos, pero nada de lo que sucede en la pantalla que no vemos les provoca el más mínimo gesto. Los sonidos de la proyección resuenan en el interior de una habitación de hotel anodina, donde el propio Leos Carax se despierta, cual sonámbulo, después de muchos años fuera del cine. Camina por el cuarto, encuentra una rendija en un muro, y se abre paso hacia esa sala de cine, en la que toda la platea permanece en estado *muertoviviente* ante una proyección que ya no les alcanza. El prólogo se va deshaciendo en el contraplano que Carax, un bebé gateando y un perro (los únicos espectadores vivos de esa sala) miran suceder en la pantalla: una escotilla de barco, con una chica detrás de ella, se aleja con los sonidos de una sirena que anuncia la partida. La proyección se aleja, cual barco que zarpa, de la sala y de los ausentes espectadores que la pueblan. O al menos eso parece intentar decirnos Carax en la pedagógica literalidad de su prólogo.

Cada época, cada canon del cine, ha dado forma a este anhelo y malestar en esos

[3] En un sugerente y reciente artículo, Raffaele Pinto toma esta misma premisa benjamineana como eje de su estudio sobre la "mediación del deseo" en *Lo Sceicco Bianco* de Fellini. Ver: Pinto, Raffaele. "*Lo Sceicco Bianco* e la mediazione immaginaria del desiderio". En: Frezza, Gino; Pintor, Iván (Ed.). ***La Strada di Fellini***. Napoli: Liguori Editore, 2012.

filmes del cine sobre el cine, que nos dejan ver un estado de su cuestión y su Historia. Sin embargo, jamás habíamos visto una proposición tan literal (incluso se podría juzgar hasta ilustrativa), de la doble muerte de esta vivencia en el comienzo mismo del filme que se dispone a abordarla: aquello que ya no se proyecta, aquello que proyectado no llega y se pierde…

El filme de Carax irrumpe entre una serie de revisionismos sobre el estado del cine, que permite analizar no sólo un estado del cine francés contemporáneo, desde donde surge la obra de Carax, sino también del cine contemporáneo en general, tomando como eje la vivencia de la proyección que se deshace y se pierde.

En las páginas que siguen, se tomarán las imágenes de *Holy Motors* como ejes extremos de este planteo, que descubrimos esbozado en algunos pasajes destacados del cine francés contemporáneo.

El género 'Sunset Bulevard'

Muy pocos cineastas tienen la necesidad tremenda de hacer su propio *Sunset Bulevard* (*El crepúsculo de los dioses*, 1950). Ese género que va desde Billy Wilder y *Cautivos del mal* (*The bad and the beautiful*, 1952) de Minnelli, a *Le Mépris* (1963) de Godard y de allí hasta las últimas obras de David Lynch (*Mulholland Drive* [2001] e *Inland Empire* [2006]) y Apichatpong Weerasethakul (*Uncle Boonmee who can recall his past lives* [*Long Boonmee raleuk chat*, 2010]), y que siempre se teje entre históricos resentimientos y frustraciones vitales y financieras. Carax es un *revenant* desesperado y su película un Apocalipsis del cine tan intenso y humano como sus predecesores en este particular género. Sin embargo, *Holy Motors* descubre una particularidad inquietante. En sus predecesoras se ven siempre las estelas de una época del cine que fenece. En Carax, aparecen con más fuerza las estelas y tormentos de una época del cine aun por venir.

Si comparamos entre sí las vivencias ante "la proyección" que cada uno de los referentes de los *Sunset Bulevard* de cada época nos ha legado, podremos situar de un modo más explícito la radical novedad que imprime el film de Carax en el panorama del cine

francés contemporáneo, y del cine contemporáneo en general.

En *Sunset Bulevard*, Norma Desmond (Gloria Swanson) obligaba a Joe Gillis (el desempleado guionista del cine sonoro encarnado por William Holden, retenido por la estrella del mudo en su decrépita mansión) a contemplar, en la fastuosa sala de proyección de su propio salón mausoleo, las películas del período mudo que ella misma había protagonizado para gloria de un cine perdido. Los filmes de Cecil B. De Mille que el mayordomo Von Stroheim proyectaba para una espectadora que se miraba en el espejo de otra época, y para un espectador que contemplaba la irremediable desincronización de esas épocas, exponían las grietas de una vivencia que comenzaba a dejar de ser compartida. Norma Desmond proyectándose hacia el pasado desde su arqueológico cementerio salón: *"Sigo siendo grande, son las películas las que se han vuelto pequeñas… No necesitábamos diálogos, teníamos rostros…"*. Joe Gillis, fumando en silencio, asistía a las brechas de esos cánones, y de las proyecciones de esos cánones que Desmond, solitaria y telarañada, escenificaba con un desmesurado histrionismo, poniendo su rostro entre los rayos de esas proyecciones del pasado, para jurar con vehemencia que volvería a la pantalla. Que volvería a proyectarse.

Medio siglo antes de que Lisandro Alonso en *Fantasma* (2006), o Tsai Ming Liang en *Goodbye, Dragon Inn* (2003) retomaran la vivencia de una proyección que se estanca en una museización sin remedio, las secuencias de Norma Desmond oficiando de presentadora y protagonista de una proyección fuera del tiempo, marcaban a fuego esta vivencia que se reanudaría en las obras venideras con las que cada época erigiría sus propios *Sunset Bulevard*.

Si esta fue la marca clásica del género, Godard recogió el testigo retomando todas las materias del radical cinismo con el que Billy Wilder lo inscribió en la Historia del cine. En *Le Mépris* (1963), la vivencia de la proyección sucede en una cabina de un decrépito *Cinecittà* (el célebre estudio europeo que el productor americano planea vender a una cadena de supermercados), en la que Fritz Lang visiona junto a Jerry (Jack Palance) los *rushes* de *La Odisea*, que está rodando. Jack Palance asiste a las disquisiciones filosóficas sobre la lucha entre hombres y dioses, y a las imágenes que Lang ha rodado desde la malasangre godardiana: una sucesión de estatuas y bustos de otra época, trufadas de penélopes desnudas,

que hacen saltar al productor de su butaca para coger las bobinas rodadas y arrojarlas con clásica acrobacia sobre la pantalla. *"Es basura, esto pienso de lo que estás rodando"*, espeta mientras sigue arrojando las bobinas sobre la pantalla en blanco. Explicitación del gesto de la proyección perdida, y de sus profecías sobre el devenir del cine. Unas bobinas cayendo sobre una pantalla vacía. Cuando se encienden las luces, debajo de esa pantalla aparece, pintada por Godard, la célebre cita de Louis Lumière que, tal vez, conjuró desde sus orígenes esta vivencia: *"El cine es una invención sin porvenir"*. Así leía el cineasta más fuerte del moderno cine europeo, la vivencia de la proyección que se perdía entre las ruinas del clásico.

Si tomamos esta experiencia en el cine contemporáneo, *Inland Empire* (David Lynch, 2006) aparece como referente obligado: el drama de Lynch es un drama plástico, en un sentido muy histórico del término. La verdad que emerge de las esforzadas imágenes de *Inland Empire*, revela, desde el horroroso mecanismo figurativo que han heredado, el atávico temor de las criaturas a quedar apresadas en una imagen... a ser clavadas y disueltas en una imagen proyectada. En varios parajes inciertos de *Inland Empire*, Laura Dern va padeciendo el derrotero de plano desconocido a plano desconocido por el que va vagando su cuerpo: *"¿Me habéis visto antes? Decidme si me habéis visto"*, suplica Laura Dern a los seres que se encuentra en los extraños recintos de su deriva. Es una angustia que se reitera con fuerza en todo el film. Una chica desahuciada ante la reclusión que le impone cada nuevo plano que pisa; una chica suplicando que alguien la reconozca, que alguien le devuelva una mirada, una brizna de existencia de su proyección perdida... En un momento de la película mira alrededor suyo; mira desorientada, huye de una perseguidora intangible, está a punto de morir en su segunda vida, y llega a tientas a una sala de proyección vacía: en ella se proyecta su misma imagen, cual directo televisivo. Allí, enjaulada, como mariposa clavada, se mira suceder en una pantalla que la ha alcanzado en su intento de fuga… En esa sala, y ante esa proyección que la hacina y desdobla, se acaba la huída que la había puesto a correr por la célebre vereda de estrellas del Hollywood Bulevard. Repiqueteos de la Historia, ofuscación de esa vivencia que se proyectaba: lo que se desdobla y proyecta ya ni siquiera sirve para agriar las nostalgias de otras épocas, ni para encolerizar a los nuevos mecenas del cine de arte y ensayo europeo: en los contemporáneos, la proyección se vuelve una vivencia irreconocible. El derrotero mortuorio y final de una larga deriva del cine.

Weerasethakul, como Alonso y Tsai Ming Liang, también abunda en este giro oscuro

y final que el cine contemporáneo parece haber depositado sobre las proyecciones. "*Toda fotografía es el recuerdo de una proyección, de una ocurrencia de proyección, y la premonición de una ruina, o de una desaparición*"[4]. En *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* hay dos secuencias capitales donde las fotografías recuerdan los vapores de la Historia y proyectan su avenir: las fotos del hijo, Boongsong; y las fotos del padre, Boonmee. Las fotos de Boongsong en las que aparece la historia de su transformación en el *Ghost Monkey* que se sienta a la cena familiar; y las fotografías que figuran el sueño de futuro de Boonmee, obrando su desaparición en la platónica caverna que el realizador escoge para filmar los últimos instantes del personaje que da título a su film. El modo figurativo despojado que Weerasethakul toma para obrar esa proyección de futuro desde unas pocas y escasas fotografías, en un film rodado en seis bobinas/estilos cinematográficos diferentes (uno por cada uno de los estilos/cánones de la historia del cine tailandés que conjura y homenajea en su obra), constata –de modo más o menos consciente– el rol que juega la proyección en estas cada vez más elegíacas muestras del género "Sunset Bulevard" en sus versiones contemporáneas. En esas frágiles y cada vez más delgadas "proyecciones", se juega el derrotero de la experiencia que Norma Desmond legó al cine desde ese salón mausoleo en el que proyectaba las imágenes de otro tiempo.

Antes de morir, amparado en el gineceo de la caverna, Boonmee, el hombre que podía recordar sus vidas pasadas, relata su último sueño; el sueño de una vida futura que ya no logra recordar ni proyectar del todo; una vida futura plagada de agujeros: *"Anoche soñé con el futuro. Llegué allí en una especie de máquina del tiempo. La ciudad del futuro estaba gobernada por una autoridad capaz de hacer desaparecer a cualquiera… Cuando encuentran a "gente del pasado", proyectan una luz sobre ellos. Esa luz irradia imágenes de su pasado sobre una pantalla; imágenes que van desde el pasado hasta su llegada al futuro… Una vez que esas imágenes aparecen, la gente del pasado desaparece"*.

Entre su relato van apareciendo las fotografías de Nabua; fotografías de un futuro incierto donde vemos a un grupo de adolescentes con trajes militares y armas, llevando a un *Ghost Monkey* como su hijo atado con una correa: el mono de estas fotos ha alcanzado ahora una nitidez excesiva, casi ordinaria, como en una fotografía de facebook colgada por

[4] *"(…) toute existence comporte la possibilité et la nécessité de sa ruine. De même, une ombre s'esquisse sous tout advenir de lumière et, de cela, toute ombre portée est la preuve. Parce qu'elle est aussi, à sa façon, une ombre, ou le dépôt d'une ombre, toute photographie est le souvenir d'un rayonnement, d'une occurrence du rayonnement, et la prémonition d'une ruine, ou d'un effacement"*. Bailly, Jean-Christophe. ***L'instant et son ombre***. Paris: Éditions du Seuil, 2008, p. 153.

adolescentes, o por soldados americanos de Abu Ghraib... Cuando Weerasethakul proyecta esas imágenes de Nabua sobre la rememoración incierta de Boonmee, su personaje desaparece de la memoria de la película, y de la memoria de los personajes de la película. Son imágenes alcanzado su acervo de venidero pasado; imágenes deshaciéndose en ese excesivo proceso [5]. Esta culminación de toda posible proyección que pone en escena Weerasethakul cierra en perfecta y contemporánea tensión el arco que abrió Norma Desmond en su salón.

El desahuciado acto de Carax en *Holy Motors*, obliga a pensar esta relación un paso más allá de este histórico y agrietado arco.

***

Eso que embruja y desencaja al género de los *Sunset Bulevard* de cada época, y en especial al contemporáneo derrotero por esta tradición, es la muerte o decadencia de la proyección: algo que registrado no llega a proyectarse sobre el mundo. Algo que no logra transmitirse sobre él. Ese síntoma es el que Carax asume radicalmente en su último film, y es el primero que se planta en el futuro de esa vivencia para comenzar a pensarla, y a registrarla, desde su ficción futurista: un mundo sin proyecciones. No hay pantallas, pero el cine sigue subsistiendo, y malviviendo, en prácticas clandestinas.

En *La maman et la putain* (Jean Eustache, 1973), Alexandre (Jean Pierre Léaud) narraba, en el momento más frágil de sus escaramuzas sentimentales, un sueño apocalíptico que había tenido un día que se durmió conduciendo en la autopista. Al despertarse tras chocar con las vallas de seguridad, pensó que todo eso que veía estaba pasando mil años atrás, o mil años más adelante. Ruinas de todas las civilizaciones que se amontonaban unas sobre otras: las pirámides y las fábricas modernas. Vagabundos partiendo, como en los finales de las películas de Chaplin, pero sin rumbo; partiendo hacia ningún sitio…Entre todas las ruinas

[5] Estas fotografías vienen de *Primitive*, la instalación que Weerasethakul produjo y que sirvió de cantera imaginaria para *Uncle Boonmee*. Weerasethakul descubrió la historia de Nabua en 2008, y su pozo de muertes y memorias extinguidas se convirtió en el pozo de *Primitive*: era la primera vez que una obra de Weerasethakul no provenía de la memoria familiar del autor, sino de la memoria de un pueblo, de los desaparecidos de un pueblo, que emergían desde una nave espacial/máquina del tiempo extraña, insertada en ese sitio: "*The* Primitive *project is about re-imagining Nabua, a place where memories and ideologies have been extinguished. The video installation features the teenage male descendants of the farmer communists, who where invited by Apichatpong to fabricate new memories in the building of a spaceship in the rice field. Used as a place to hang out, sleep and dream, the spaceship also takes on its own life in the landscape*". Newman, K. *"A Man Who Can Recall His Past Lives"*. En: Quandt, J. (Ed.). ***Apichatpong Weerasethakul***. Austrian Film Museum, 2009.

enumeradas en su sueño apocalíptico, las últimas imágenes que relata son estas: *"J'ai pensé qu'il n'y en avait plus pour longtemps, qu'il en serait bientôt fini tout ça…des voitures, des HLM, des cinémas. Peut-être quelqu'un de très vieux, l'ancêtre, se souviendra encore et racontera aux jeunes qu'il y avait des cinémas, que c'était des images, qui bougeaient, qui parlaient. Et les jeunes ne comprenderont pas"*[6].

En ese preciso día soñado por el Alexandre del rabioso Eustache, instala Carax a sus "Holy Motors". En ese tiempo de incierto y viejo futuro: entre mil años atrás o mil años adelante, donde sólo algunos viejos se acordarán de que había imágenes que se proyectaban, y ya nadie les entenderá, y quizá sea necesario volver a escarbar sus registros para dar con una imagen. Como en las pioneras experiencias de Marey, disparando con una escopeta caza-imágenes para registrar vivencias que jamás serían proyectadas, que sólo se bastaban con su registro para avanzar en ese tiempo en el que el cine aun no era cine; un tiempo anterior a los hermanos Lumière y sus anhelos de salir a proyectar lo registrado, lo aprehendido. Las imágenes del sueño del personaje de Eustache, como las del único día en que sucede *Holy Motors*, no hablan de una celebración del cine, sino de una supervivencia.

'Holy Motors'

"Faire la part du feu" es una expresión que sólo existe en francés, y designa la experiencia de aceptar que se perderán muchas cosas importantes para poder preservar algo importante. Como cuando en un incendio abrasador se toma conciencia de que para salvar algo, lo más preciado o quizá lo único que se puede salvar, el fuego consumirá de buena gana todo el resto. Ese resto que se extingue es "la parte del fuego". Maurice Blanchot toma esta vivencia determinante para pensar la literatura extrema de autores como Kafka o Rimbaud, que asumieron y avivaron el acto de un incendio devorador sobre sus palabras, sobre su

[6] Diálogo de Alexandre en *La maman et la putain*: *"Une fois, je me suis endormi sur l'autoroute, entre Marseille et Lyon. Ces lignes qui défilent. Je me suis endormi quelques instants… Et je me suis réveillé parce que ma voiture a heurté le truc du côté gauche qui sépare les deux sens. Je me suis accroché au volante, essayant de garder les deux ouverts. Et j'ai vu, ce n'était pas une idée, pas un mirage, … j'ai vu, comme si on pouvait voir le même endroit il y a 1000 ans, …dans 1000 ans, … Cette piste de bitumen, de gourdon, complètement fissuré, lézardée, envahie par les herbes, quelque chose comme le vestige d'une civilisation ancienne. Délabrée, inútiles, le Parthénon…les pirámides…l'autoroute, les usines, tout était pareil. Et sur cette piste, des vagabonds, à pieds, des hommes, des femmes, un sac au bout d'un bâton sur l'épaule, marchant, comme à la fin des films de Charlot. Mas pour aller quelque part. C'était fini. Pour aller. Ils allaient… J'ai pensé qu'il n'y en avait plus pour longtemps, qu'il en serait vientot fini tout ça…des voitures, des HLM, des cinémas. Peut-être quelqu'un de très Vieux, l'ancêtre, se souviendra encore et racontera aux jeunes qu'il y avait des cinémas, que c'était des images, qui bougeaient, qui parlaient. Et les jeunes ne comprenderont pas."* Eustache, Jean. ***La Maman et la Putain. Scénario***. Paris: Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1998.

lengua, para preservar del incendio los gestos más esenciales de su obra.

Tras trece años sin rodar un largometraje, Leos Carax retorna al cine con *Holy Motors*, una película en trece episodios: uno por cada año de su ausencia en el cine. Trece años son demasiados años de películas imaginadas y frustradas, de imágenes que se proyectan y arden cuál Ícaro antes de llegar a existir. Sabemos que Carax llegó al cine rodando con urgencia, sus primeras películas tenían la edad de su autor, y éste no tenía tiempo que perder: *Chico conoce chica* (*Boy meets girl*, 1984) y *Mala Sangre* (*Mauvais Sang* 1986) tenían la preciosa virtud de ser radicalmente contemporáneas, de estar en sincronía con los sentimientos de un cineasta veinteañero viviendo en su tiempo. A partir de *Los amantes del Pont-Neuf* (*Les amants du Pont-Neuf*, 1991) todo comenzó a dilatarse, y Carax, en sus largas esperas para rodar, abandonó el presente, para alentar el virus de adelantarse a su tiempo.

Holy Motors es la más extrema de todas sus últimas y largas esperas. En ella Denis Lavant (ser y criatura de casi todo el cine de Carax), interpreta, quizá, a todos los personajes de esos restos de películas que imaginadas en la espera, apenas llegaron a ser salvadas del incendio. Trece fragmentos unidos por una limusina –camerino en movimiento– en la que Lavant (Mr Oscar) se va auto-caracterizando durante sus trayectos de una vida a la otra. En cada parada de la limusina, un nuevo personaje: banquero, mendiga rumana, padre de familia, Mr Merde, anciano moribundo, etc. La trama tiene la sencillez de lo episódico, un poco como *Kill Bill* (2003) de Tarantino que se orientaba con una lista de personas a asesinar… Una hoja de ruta mínima: sólo sabemos que dentro de la limusina debe cambiarse y maquillarse hasta mudarse en un nuevo ser. Ese parece ser su trabajo. Una limusina, que como señala Carax, oficia de aparato voluptuoso: *"hace todo para ser vista en la calle, y hace todo para que nadie pueda ver su interior"*. Una máquina de obrar invisibles, una máquina que protege invisibles.

En su tercera misión, Lavant baja de la limusina vestido con un traje de *motion capture*. Entra en un plató solitario de una nave industrial: no hay cámaras ni directores. Tan solo una pantalla verde y una cinta mecánica para correr. Le toca ofrendar su cuerpo, su locomoción y sus gestos a lo virtual. Lavant sube a la cinta, en la pantalla aparecen líneas de colores intercaladas que generan un efecto zoótropo detrás suyo: el actor se entrega a la

carrera como en todas las películas que rodó con Carax, pero esta vez la velocidad de la cinta mecánica sobrepasa la velocidad de su cuerpo. Veintiséis años atrás Lavant, al borde de sus pulmones, podía ir más rápido que el travelling de Carax en *Mauvais Sang*. "Modern love" de David Bowie empujaba el travelling con violencia, pero Lavant, al borde de quedar rezagado fuera del cuadro que lo adelantaba, se recuperaba, y alcanzaba a la máquina y también a Muybridge en su gesto: en su desmesurada exigencia, ese plano nos enseñaba los huesos de su primitiva figuración. En *Holy Motors*, la cinta preparada para el *motion capture* tumba a Lavant antes de que nazca una imagen, antes de que pueda alcanzarla. En ese gesto mortuorio, Carax deshace una de las imágenes más bellas de todo su cine. Una de las imágenes más bellas que su cine llegó a proyectar.

Otra explícita secuencia que desmorona el imaginario caraxiano, sucede en los almacenes Samaritaines: el particular cementerio de elefantes que el cineasta forjó en *Los amantes de Pont-Neuf*. Lavant camina hacia su limousine a preparar su próxima misión, justo después de terminar la representación de un anciano moribundo. En la calle, frente a la fachada de los viejos y abandonados almacenes que iluminaban con sus luces de neón las noches de los amantes en el *Pont-Neuf*, se encuentra a Eva Grace (Kylie Minogue), un fantasma de su pasado[7]. Ambos se reconocen debajo de los disfraces de su oficio, y se toman unos minutos para caminar por el interior de los almacenes vacíos. Los compases de un musical muy triste, como salido de *Melodías de Broadway* (*Band Wagon*, 1953) de Minelli, va marcando un último encuentro entre dos seres que se han amado en otra vida, en otro cine: la coreografía de Carax nos va llevando hacia las terrazas de "Les Samaritaines". La noche de París, enmarcada detrás del cartel de los almacenes, parece el crepúsculo hollywoodense que sucedía al otro lado del cartel sobre el que Billy Wilder supo proyectar tantos fantasmas. Allí se despiden. Lavant se aleja, ella se queda unos minutos más, hasta suicidarse saltando al vacío desde ese antro de la memoria del cineasta. En cada gesto de este particular obituario de su cine, Carax sacude y revuelve todas sus grandes gestas perdidas lanzando sus viejas proyecciones literalmente al vacío… Son las marcas del género "Sunset Bulevard", volver a los platós que ahora son cementerios, volver no para encontrar el hilo de la vida de cine allí perdida, sino para prender fuego a todo.

Hace un tiempo los telediarios contaron el caso de un hombre que fue rescatado en

[7] Minogue suplanta a Juliette Binoche, que sintomáticamente evitó la ceremonia de Carax y se subió a la limusina de *Cosmópolis* (*Cosmopolis*, David Cronenberg, 2012).

Inglaterra de un incendio por los bomberos. Cuando lograron reanimarlo y despejar su estado de inconciencia, los bomberos le preguntaron si sabía cómo había comenzado el fuego. El hombre, sereno y melancólico, respondió: *"No lo sé, ya estaba en llamas cuando me acosté"*. Ese hombre podría haber sido Leos Carax despertando tras una década de cine, francés y contemporáneo; despertando otra vez en el cine, para contemplar las alegrías de su incendio.

Holy Motors es una anticipación futurista, donde las máquinas y los hombres que tenían peso y ocupaban el mundo se han aliado para resistir contra esa virtualidad que deja a los cuerpos secos de experiencias y proyecciones. *"Hubo una época en la que las cámaras eran más grandes que los hombres que filmaban, hoy ni siquiera las vemos"*, relata el personaje de Michel Piccoli a Lavant mientras le acompaña en uno de los trayectos de su limusina. En las palabras de Piccoli resuenan, cenizas, las afrentas de Norma Desmond: *"Sigo siendo grande, son las películas las que se han empequeñecido"*. Son pasajes en los que entendemos lo único que se debe entender: esos seres son resistentes extraños, sobreviviendo el cine desde esos mínimos gestos de disfraces y representaciones clandestinas: *"hacemos películas para los muertos que mostramos a los vivos"*, resume Carax.

Habíamos visto al cine mudo *muertoviviendo* con Wilder, la descomposición de los estudios y las estrellas en Godard y Lynch; sueños de un cine que se deshacía intentando proyectar su futuro en *Uncle Boonmee* de Apichatpong Weerasethakul… Aun no habíamos visto esos sueños de Casandra que venían después de la consumación de los *Sunset Bulevard* de cada época. Los sueños, sucediendo, después de la muerte de todas esas proyecciones. En su inaugural *Boy Meets Girl* (1984), el Alex-Lavant caraxiano marcaba en un mapa de París los lugares de la ciudad en los que iba teniendo sus primeras experiencias constitutivas: primer beso, nacimiento, instinto asesino, etc. Ese mapa parece el mismo que en *Holy Motors* va guiando el trayecto para desmontar esta vez los lugares importantes de su cine, como se desmontan los decorados ya inútiles de un plató al finalizar un rodaje. Quedan algunos gestos, el resto es la parte de su fuego.

***

El extremo gesto de Carax en *Holy Motors* establece una nueva marca de fuego en la

Historia del cine francés contemporáneo, que nos permite interrogar, desde esta obra, la andadura del cine francés de las últimas décadas. Esas décadas en las que Carax estuvo ausente en las salas de proyección. Desde la abismada propuesta de Carax podemos revisar y replantear algunas de las cuestiones que el propio cine francés se ha formulado a sí mismo, a partir de algunas películas ejemplares que buscan interrogar y reobrar en su interior el legado de la historia (y la posible proyección) de su cine.

De la profecía de Eustache al cine francés contemporáneo

Al terminar *Marie pour mémoire* (1967), su primer largometraje, Philippe Garrel decía que el cine le importaba muy poco. Que sólo le interesaba la profecía que se podía proyectar desde allí. ¿Pero una profecía sobre qué? ¿Sobre quién? Garrel pensaba en su generación. En las sensaciones brumosas que flotaban alrededor de la gente que tenía veinte años hacia finales de la década del sesenta. En 1968, Rivette, Narboni y Comolli entrevistaban a Garrel, que tan solo contaba veinte años, y le preguntaban hacia dónde apuntaba su "cine profético". Garrel respondía, expresando su inquietud: hacia *"el desfase tremendo entre mi generación y la* consumación *de algo"*... Esa era la sensación que vibraba, puntuda, en sus primeras imágenes. Una visión del desencanto de su generación, que se aposentaba y revolvía en pasajes de sueños futuros que se desgajaban antes de consumarse.

En 1984, cuando se estrenó *Boy meets girl*, el primer film de Carax, el propio Garrel se ofreció entusiasta a repetir el diálogo que Rivette y compañía habían tenido con él sobre su primer film, con la joven promesa del nuevo cine francés. Salvo que Carax no recibió la propuesta de sentarse a la artúrica mesa redonda de *Cahiers* con el mismo entusiasmo que su antecesor. Más bien sintió reticencia a esa filiación tan francesa, tan grave, que los *Cahiers* venían señalando sobre la nueva promesa de los años ochenta que pretendían encarnar en Carax. Serge Daney lo había marcado como un nuevo y *"verdadero autor"*[8], y Garrel llegó incluso a incluirlo en el pasaje que concluía su film sobre la nueva generación post-*nouvelle*

[8] Daney, Serge. "Boy Meets Girl". ***Ítem: Libération***, 25 de mayo de 1984.

vague del cine francés: *Les ministeres de l'art* (1989)[9]. En este primer diálogo algo forzado de intenciones filogenéticas entre Garrel y Carax, sentimos a Carax intentando escapar de la cinefilia, y del pasado que se debe seguir como testigo. Garrel acogió con gusto el testigo de Godard y Eustache, mientras que Carax dudaba si era ese su camino. Garrel le hablaba de Godard, de Bresson, de Langlois… Carax respondía que él prefería a Griffith, porque cuando él llegó al cine, aun era mudo, como Lilliam Gish.

La divergencia generacional, más allá de las posturas o imposturas del joven Carax ante los intentos de filiación garrelianos, comenzaban a señalar una serie de matices importantes entre "las profecías" difíciles de consumar del primer Garrel, y las resistencias de Carax a cualquier filiación… Quizá pueda entreverse, más allá de sus citas a la *nouvelle vague* en sus primeros films, o las citas a Franju en su última obra, que aquello que en realidad estaba rechazando de la cinefilia, era la imposición de tener el pasado por delante. De tener todo el pasado como materia que el cine debía reobrar para poder conseguir una imagen. Para poder proyectar una imagen. De un modo más o menos consciente, Carax se plantaba ante la necesidad de pensarse mil años atrás o mil años más adelante, para poder registrar e intentar proyectar algo. Esa es la materia de la extraña nostalgia que surge de *Holy Motors*, una nostalgia sin un claro cuerpo pasado, que ya comenzaba a prefigurarse desde sus primeras andaduras, y rechazos, en la historia del cine francés del que emergía.

En 1998, los *Cahiers* volvieron a reeditar una de estas mesas redondas, en donde sientan a las nuevas promesas (esta vez las del cine de los noventa), para hablar de filiaciones y porvenires de su cine. En esta ocasión, quienes comparecían, entre otros, eran Claire Denis y Olivier Assayas, las nuevas figuras del último cine francés, aun referentes muy en activo. El tema en cuestión era la "*Nouvelle Vague, une legende en question*". Carlos Losilla toma estas declaraciones como punto de origen de un interesante artículo sobre el nuevo cine francés, enfocándolo desde la óptica de una nueva generación de cineastas galos que entra en combate con la pesada tradición de la *nouvelle vague* como marca de pertenencia y referencia:

"*Mientras Assayas afirma que la Nouvelle Vague* 'es una ruptura' *e incluso* 'una

[9] En *Les Ministères de l'art*, Garrel intenta conjurar la muerte de Eustache y establecer desde esa vivencia una nueva comunidad de cineastas post-*nouvelle vague* (Chantal Akerman, Jacques Doillon, Benoît Jacquot, André Techiné, Werner Schroeter, entre otros): un grupo que conservase el espíritu del cine francés que iba de Godard a Eustache, y que intentaba encontrar en la generación de Garrel sus testigos y guardianes. Ese film lo cerraba Garrel caminando junto al joven Carax. El paso del testigo a una generación siguiente que cargaba y simbolizaba en ese acto. Repasando los nombres de la lista, las reticencias que Carax acentúo con el tiempo, y los idealismos perdidos con los años de varios de los cineastas del grupo, *Les ministères de l'art* se transforma en un objeto extraño, casi una excepción noblísima de la historia, que no logró subsistir en la historia.

transformación metafísica de la naturaleza del cine', *yendo más allá, todavía, y apuntando que* 'las grandes obras de la *Nouvelle Vague* fueron realizadas más tarde, por Pialat o Eustache', *Claire Denis se muestra más combativa respecto a ese concepto:* 'En lo que me concierne, yo no quería ir al cine como se va a la escuela, con la perspectiva de aprender algo. Sin embargo, aunque no se quiera saber nada, es difícil dejar a un lado la *Nouvelle Vague*, lo mismo que ocurre con el primer Bresson. Para mí era *Au hasard Balthasar* (1966). Después, cada uno hace su propia cocina, reconstruye su propia *Nouvelle Vague*. Importa poco si continúa o no. Por el contrario, se trata de un cine que ha construido claramente dos campos: el de la ficción y el de los personajes. A partir de la *Nouvelle Vague*, los personajes ya no están reducidos al transcurso de la ficción, como puros productos de la mecanización del relato. Poseen una existencia independiente, son más fuertes y poderosos que la necesidad de hacer ficción (…) Las películas que me gustan en la actualidad son aquellas en las que los personajes tienen esa opacidad y esa capacidad para sobrepasar el marco mismo de su argumento'"[10]

Carax, en su diálogo con Garrel, hablaba por el contrario de saltarse la escuela y de ir al cine, de ir aleatoriamente. De aprehender en las películas, y no en las tradiciones. Es una diferencia importante, cuando se sentía mudo necesitaba aprehender de Lilliam Gish: no necesitaba situarse desde una tradición frente a ella, necesitaba sus gestos para poder proyectar los propios que aun no sabía cómo.

Cuando Claire Denis habla de su vínculo con la *nouvelle vague*, en sus palabras se reconoce esa línea de trabajo que la llevó en *Beau Travail* (1999) a trabajar con personajes que fueran más allá de su argumento. Esa idea de personajes "opacos", es en su caso una vuelta a la Historia francesa del cine. Los hace ir más allá del argumento, porque confía en la Historia del cine que le permite proyectarlos desde su más atrás hacia esa opacidad que allí reencuentra. En *Beau Travail* utiliza a Michel Subor y al caraxiano Denis Lavant. A Michel Subor lo ubica como general de la legión extranjera, el mismo Michel Subor que había sido el desertor de la guerra de Argelia en *El soldadito* (*Le petit soldat*, 1963) de Godard. Y en el final de Lavant, bailando su suicidio tras ser expulsado de la legión, recuperaba los trazos que

[10] Declaraciones recogidas por Charles Tesson y Serge Toubiana, aparecidas originalmente en el número extra de *Cahiers du cinéma*, "Nouvelle Vague, une légende en question". 1998. Citado por Losilla, Carlos. "Saturno devorado por sus hijos o la disolución progresiva. Donde se describe el itinerario de la materia orgánica de Claire Denis a Bruno Dumont, pasando por Philippe Grandrieux, Gaspar Noé y Catherine Breillat". En: Casas, Quim (Ed.). ***La contraola. Novísimo cine francés***. San Sebastián: Festival Internacional de cine de Donostia, 2009.

Carax había impreso y proyectado desde sus bellas carreras por su cine. Claire Denis trabaja con la historia del cine que los actores portan sobre sus cuerpos. Trabaja con (y desde) las estelas que esos actores han dejado en el cine francés. Desde estos ejemplos, hasta la Isabelle Huppert aguerrida de su último film *Una mujer en África* (*White Material*, 2009), donde Huppert no es una heredera de terratenientes invisible a su historia anterior, sino aquella en la que se revuelve haber sido la Loulou de Pialat, la Violette de Chabrol, la prostituta *godardiana* de *Que se salve quien pueda (la vida)* (*Sauve qui peut [la vie]*, 1980), etc.

El camino de la épica que redescubre Claire Denis (como lo hizo siempre la épica, que contaba con las gestas pasadas de los héroes como trampolín para sus nuevas sagas), se apoya en el aura de las proyecciones que esos cuerpos, que esos actores, han dejado sobre la Historia de su cine. Más que una desintegración de la tradición de la *nouvelle vague*, uno reconoce en su trabajo una fructífera reasimilación. Un trabajo muy material a partir de la Historia que esos cuerpos han atravesado. Desde esa Historia, proyectan esa opacidad que a Claire Denis le interesa ahondar.

Claire Denis no ha trabajado directamente la muerte o la fatiga de la proyección que en estas páginas se toman como eje desde las imágenes del último Carax. Más bien ha trabajado con los rayos de la historia de esas proyecciones pasadas, para fraguar desde allí las materias de sus filmes.

Intentando pensar un abordaje más directo a esta cuestión, el film de Olivier Assayas, *Irma Vep* (1996), ofrece un buen parangón para contrastar lo que descubrimos desde *Holy Motors*, con los intentos anteriores de consumar una época en las películas del cine francés que hablaron de su cine. En *Irma Vep*, Jean-Pierre Léaud oficia de cineasta reconocido, cineasta *nouvellevagueano* a conciencia, intentando rehacer un filme folletinesco del pasado: Maggie Cheung es la musa, la Irma Vep que habrá de recrear las mitologías de la modernidad europea. Allí donde Rossellini contó con la estrella de Hollywood descolocada en Ingrid Bergman, Assayas intenta rehacer esas huellas con la estrella del cine asiático de los noventa, la actriz fetiche de Wong Kar Way. *Irma Vep* no cuestiona la historia, ni se cuestiona dentro de ella, más bien la celebra y se autocelebra. No hay un paso más allá, sino una vuelta a sus mitos en clave actualizada. Al final de la película, todo el equipo de rodaje, con un cansado y perdido director, se reúne en la sala de proyección: lo que ven en la pantalla, las imágenes de

la nueva Irma Vep rodada en un blanco y negro envejecido, no inquieta en nada ni a la Historia ni a su argumento. Un blanco y negro posproducido de manchas y borrones warholianos, buscando una plácida apariencia de otras "épocas actualizadas", deja suceder, como si el tiempo no hubiese pasado, como si fuese posible reconjugarlo, las correrías de la heroína del folletín de Feuillade por los tejados de París. Como si entre la Musidora de 1915 que Feuillade ponía a hacer acrobacias y la Maggie Cheung en traje de látex no hubiese más diferencias que el actual color bien compuesto y las estrías posproducidas de las viejas emulsiones en blanco y negro. Como si agregar efectos de manchitas devolviera plácidamente los anhelos perdidos. Allí donde el personaje de Carax es vencido por una cinta que va más rápido que la Historia de su cuerpo; allí donde ya nada logra proyectarse, Claire Denis logra noblemente recuperar todavía los rayos del pasado, y Assayas erige una tranquilizadora y estilizada visión de una proyección sin fantasmas ni agujeros. La de Assayas es la versión más "cool" e ingenua de todas las inquietudes sobre las posibilidades del cine francés y del cine contemporáneo (con toda su Historia a cuestas) de alcanzar una nueva proyección desde sus imágenes. En sus vueltas al pasado, Claire Denis con fortaleza de artesana y fe en la capacidad de la Historia y sus zozobras, y Assayas con cándida indulgencia sobre las grietas que las tradiciones imprimen sobre la capacidad de proyección de una imagen, ambos, en cualquier caso, buscan sus materias en los rayos del pasado.

Ante estas operaciones, la soledad de la última obra de Carax se vuelve aun más notoria. En *Le pornographe* (2001) de Bertrand Bonnello, se reedita la vertiente *Irma Vep*: otra vez Jean-Pierre Léaud con todas las fatigas de sus históricas figuraciones a cuestas, dando cuerpo, en esta versión, a un director de cine porno libertario; un cineasta porno *sesentayochista* y *nouvellevagueano*. Una anécdota más para evitar que el cine francés se enfrente a sus grietas (esas que tanto apuraron Godard, Eustache, Garrel, y muy pocos más). Los abordajes a la tradición de Assayas y Bonnello, resultan constatables y ejemplares en una buena cifra de nuevos cineastas franceses contemporáneos, y son, en lo más esencial de sus planteos, formas de *refetichizar* la Historia del cine, en lugar de abordarla desde los agujeros

que la aguijonean[11].

'Holy Motors', o el retrovisor vuelto hacia delante

Hablando de dinero y financiación con Garrel, el joven y primerizo Carax comentaba: *"Rien que pour bouger il faut de l'argent. Il y a des moments où c'est autre chose aussi: Tous les dix ans, il y a un film qui change ta vie, tous les cinq ans peut-être une fille, et tous les trois ans peut-être tu n'a plus d'argent et tu es obligé de changer, out d'un coup tu décides qu'il y en a marre de ne pas en avoir, et tu en veux beaucoup. Pour aller ailleurs ou pour autre chose"*.

Quizá sean, todos estos motivos, los instintos más esenciales de cambio que se revuelven en *Holy Motors*. Un mundo sin proyecciones que adelanta a las grandes películas de los *Sunset Bulevard* de la contemporaneidad, y empequeñece las nostalgias y refiliaciones del cine francés más renombrado de las dos últimas décadas. No por una maestría diferente, sino por el simple y poco practicado gesto de adelantarse a su tiempo: de pensarse en un cine francés que recapitula hacia delante. Como en la secuencia de *Holy Motors* en la que un

[11] Desde *Le pornographe* hasta su última obra, *Casa de tolerancia* (*L'Apollonide [Souvenirs de la maison close]*, 2011), una estilizada lectura de los viejos prostíbulos de finales del siglo XIX y principios del XX, antes de que la proletarización más acusada del oficio hiciese perder oropeles y luces tamizadas a los burdeles, el cine de Bonnello toma la historia como dossier de dirección de arte más que como materia a repensar desde sus imágenes. Al final de su último film, las mismas actrices que oficiaban de prostitutas en la lujosa *maison close*, aparecen en las calles del París actual, rodadas en un crudo y económico digital. Se ha perdido el ostentoso decorado y el 35 mm, odas a tiempos mejores y pasados. Sobre cómo rodar (y proyectar, algo, hoy), sólo quedan sugerencias nostálgicas. Las prostitutas de antes eran más fotogénicas, parece decirnos su director…, igual que Assayas parecía querer decirnos que la forma de solventar la actualización de la distancia de la mirada de Feuillade en la contemporaneidad, se resolvía agregando efectos y trucos de envejecimiento artificial a la película en blanco y negro que se proyectaba. Ante una tradición francesa de tramas aspiradas, de filmes que borraban *ex profeso* las huellas de sus tramas para amplificar la experiencia de sus efectos; filmes en los que sentíamos los efectos de una historia que aun no llegamos a comprender del todo, pero que no podíamos dejar de vivenciar en sus oleadas: una tradición muy fuerte que podría ir desde *Out 1, noli me tangere* (1971) de Rivette, pasando por *Pola X* (1999) de Carax[11] (obra que el propio Jacques Rivette reconoció como el más bello filme de la década de los noventa) hasta *L'intrus* (2004) de Claire Denis[11] (que además de haber sido asistente de Rivette en algunos de sus filmes, fue la encargada, junto a Serge Daney, de hacer el capítulo de *Cinéma de Notre Temps* dedicado a su cine). Ante esa tradición, Bonnello opta (en su último film) más bien por un montaje conscientemente desordenado, más próximo al González Iñárritu de *21 gramos* (2003), que a las necesidades de avanzar a tientas por un terreno sin enlaces definidos.
Quizá sólo se descubran excepciones notables ante esta problemática, en dos cineastas franceses contemporáneos que rebuscan sus materias por caminos muy diferentes: el cine de Philippe Grandrieux, que en su primer largometraje *Sombre* (1998), comenzaba por una proyección que se vivenciaba en ascuas: un grupo de niños gritando en una oscura sala de cine ante las imágenes que no veíamos, imágenes que el propio film desgarraba en su posterior trayecto intentando rehacerlas. La vía de Grandrieux es un camino muy material, donde la historia emana desde el desgaste de sus figuraciones, retomando sin "citas" ese camino trazado por las buenas tramas aspiradas de sus predecesores. El otro caso excepcional es el cine de Nicolas Klotz, que en filmes como *La blessure* (2004), *La question humaine* (2007), y *Low Life* (2011), aborda una Historia que desfonda al presente cuando se proyecta sobre él. No sabemos cuál es el poso que adviene, pero su emergencia inquieta el curso de sus proyecciones: los largos finales en negro de *La blessure* y *La question humaine*, ante el advenimiento de los pasados desatendidos que obraron sus materias, se alejan de las estatizaciones que buscan reactualizar el pasado "a la moda" de los contemporáneos años que corren para el cine francés de hoy en día. La política desintegración en el cine de Nicolas Klotz de las imágenes que el pasado proyecta sobre el presente, y el material desgaste del registro que asume Grandrieux en su trabajo con la historia de la figuración, son dos caminos muy opuestos que comparten la premisa de poner en escena aquello que aun se proyecta, desde un tablero diferente al que transita el cine francés de los nuevos autores contemporáneos.

prototípico padre de los noventa va a buscar a su hija adolescente a una fiesta: es uno de los episodios –encargos del múltiple Mr Oscar– que más fatiga provocan al protagonista. Un pasaje del nuevo y mil veces visto cine francés post-*nouvelle vague*. Ese episodio es el que antecede, puntuado por un entreacto liberador de Denis Lavant sin máscaras tocando un acordeón, su posterior doble muerte ante sí mismo, y el suicidio de la Kylie Minogue-Binoche ante el Pont-Neuf. Tras el capítulo de mal cine francés contemporáneo, comienzan a acumularse todas las muertes en la serie de representaciones de *Holy Motors*… Suena sintomático y coherente.

Holy Motors compartió cartel en la pasada edición del festival de Cannes junto al último filme de Alain Resnais, *Vous n'avez encore rien vu* (2012), que presenta algunos puntos de inquietante convergencia y divergencia con la obra de Carax. Al contrastar estos filmes que se enfrentan, desde dos tradiciones tan opuestas, a la muerte de la proyección, y a imaginar una posible supervivencia del cine, se constatan los anhelos que Resnais resiste aun, y los anhelos que Carax busca deshacer. El filme de Resnais comienza con el encargo de un director muerto, que convoca a todas sus estrellas (Michele Piccoli, Mathieu Amalric, Hippolyte Girardot, entre otros muchos) para que, proyección *post mortem* mediante, el cineasta les lea su testamento, y les apele desde la pantalla en la que se proyecta, para formalizar su última voluntad: sus actores, sin el cineasta, deberán rodar su último filme. Se trata de una reversión del mito de Orfeo, en donde ya poco queda de Cocteau y menos aun de la lectura *godardiana* que comparaba a Eurídice con el cine: "*Euridice c'est le cinéma. Euridice dit a Orphée:* 'Ne te retourne pas' *Et Orphée se retourne. Orphée, c'est la littérature qui fait mourir Eurydice. Et le reste de sa vie, il fait du pognon en publiant un livre sur la mort d'Eurydice*"[12]. El motivo pirandelliano, con director muerto que se proyecta para anunciar el encargo, termina con una clásica y tranquilizadora reaparición del director, al final del rodaje, anunciando que todo había sido una farsa para comprobar que contaba con la estima de sus actores. Esta proyección *farsesca* de uno de los notables supervivientes de la *nouvelle vague*, se parece al libro que en la reversión *godardiana* del mito de Orfeo, termina con la publicación tranquilizadora que en nada abraza o contiene aquello que hizo desaparecer. Más que de la muerte de la proyección, el filme de Resnais habla de una proyección muerta que sigue rodando. Cuando el "Orfeo" del director muerto ha sido completado, el cineasta imaginado por Resnais retorna entre los vivos, aclara todo, y se va

[12] Godard, J.L. "Alfred Hitchcock est mort". En: ***Godard par Godard. Des Années Mao aux années 80***. Paris: Flamarion, 1991, p. 180.

con su nueva obra publicada bajo el brazo. Ante esa inofensiva mirada, la apuesta de Carax por una más episódica y desesperada supervivencia del cine, más allá del tiempo que su cine había conocido, se aleja de sus antecesores y de sus contemporáneos hasta volverse incomparable.

***

Ante las representaciones ilusorias y especulaciones ambivalentes que Benjamin descubría como palos a la rueda ante el legítimo deseo de ser reproducido en una imagen, y de proyectar desde ella los anhelos de un hombre y de su época, la opción de Carax, desahuciando toda proyección, se asoma a una especulación abierta y transparente que desencaja y evita *"las ilusorias representaciones"* y *"las ambivalentes especulaciones"*, para abrir un espacio diferente, o quizá, tan sólo una posibilidad de espacio… Como cuando los labriegos queman la tierra para regenerarla después de la sobreexplotación de tantas cosechas. La queman para que resurja la opción de plantarla de nuevo. Sin proyección posible, quedaría con suerte el gesto de Marey, oculto e *improyectado*: el gesto incomprendido de un viejo que buscaba cazar una imagen con una escopeta. Una imagen que no verá nadie. Una imagen que podría guardarse para otros tiempos venideros.

La intimidad del género

El cine alemán contemporáneo en busca de nuevos caminos

Violeta Kovacsics

"El cine solía ser un parque de atracciones y ahora es una iglesia. Una capilla".

Christian Petzold[13]

Realizada para televisión, en 2011 se presentó en el Festival Internacional de Cine de Berlín. Una película de tres episodios o, mejor aun, tres películas con un hilo conductor común. No estamos ante uno de esos filmes-ómnibus en el que cada cineasta realiza un pequeño corto (corriente peligrosa y muy de moda), sino ante una propuesta tan interesante en la práctica como en lo teórico. El título era *Dreileben*, el nombre de un pequeño pueblo germano y cuyo significado describe a la perfección el ánimo del proyecto: "tres vidas".

La premisa era igual para cada uno de los directores: un asesino aprovecha la visita a su madre moribunda para escapar. A partir de aquí, los tres cineastas que conforman este tríptico tenían hora y media (es decir, un largo con todas las de la ley) para realizar su versión de los hechos. En *Etwas Besseres als den Tod (Beats Being Dead)*, Christian Petzold opta por narrar un *amour de jeunesse*, en el que un joven llega al pueblo dispuesto a hacer unas prácticas en un hospital y termina conociendo a una chica de origen balcánico con la que mantendrá un romance; mientras, el criminal permanece casi siempre en fuera de campo, como una presencia colateral al relato amoroso. En *Komm mir nicht nach (Don't Follow Me Around)*, Dominik Graf (el más veterano de los tres) sigue a una psicóloga que se ha trasladado al lugar para investigar el caso y combina la persecución policial con la intimidad de la mujer, instalada en la casa de una antigua amiga y su esposo. Christoph Hochhäusler es el que ahonda, en *Eine Minute Dunkel (One Minute of Darkness)*, de forma más explícita en la figura del criminal: muestra en paralelo su fuga y las pesquisas de un policía que parece cuestionarse todo lo que hace.

13 Festival Internacional de Cine de Berlín, ***Catálogo***, 2011.

El proyecto puede ser visto como el traslado a la práctica de una cuestión puramente teórica: la tensión existente en los movimientos o corrientes artísticas entre el grueso del colectivo y las líneas de fuga de cada individualidad. Generalizando, se puede decir que el cine alemán más reciente se ha construido sobre dos pilares: una serie de filmes con vistas comerciales y trasfondo histórico –desde *El hundimiento* (*Der Untergang*, Oliver Hirschbiegel, 2004) a *La vida de los otros* (*Das Leben der Anderen*, Florian Henckel, 2006)- y lo que se dio en llamar la Escuela de Berlín, un grupo formado por jóvenes cineastas –de generaciones distintas- con algunos puntos estéticos y temáticos en común. La Escuela de Berlín agitó el panorama del cine germano. En su momento, el Nuevo Cine Alemán hizo lo propio. Sin embargo, a la postre, quedan los nombres, las líneas autorales, la obra de cada uno de los cineastas, con todas sus diferencias: desde Werner Herzog a Wim Wenders.

En los últimos años, la Escuela de Berlín ha visto resquebrajados sus cimientos: desde la teoría, los cineastas se cuestionan la existencia del movimiento; desde la práctica, intentan virar hacia otros derroteros. Pero antes de comentar este giro, cabe definir qué fue y qué supuso en su momento la Escuela de Berlín.

***

"Son siempre austeros, severos. En las películas no pasa nada. Son lentas, tristes y nunca se dice nada realmente. Esa es la Escuela de Berlín"[14].

Oskar Roehler

Oskar Roehler es un *outsider*. Un director alemán que, por edad y contexto, podría encajar en la Escuela de Berlín, esa nueva ola de cineastas que se centran sobre todo en la capital germana y comparten una serie de características comunes. El cine de Roehler, sin embargo, no responde a esta etiqueta. Él contempla desde una posición privilegiada –la de director coetáneo pero provisto de cierta distancia. Sin quererlo, Roehler emite un juicio que, pese a su tono crítico, se convierte en una de las mejores defensas de este conjunto de cineastas. Las palabras de Roehler legitiman la *Berliner Schule*, hacen visible un grupo de directores que se mueven con los mismos patrones, que componen, más allá de sus diferencias, los mismos temas y los mismos rasgos estéticos. Rasgos que pueden ser descritos como "austeridad, severidad, lentitud o tristeza", según Roehler, "películas en las que nunca se dice nada realmente" o en las que, mejor dicho, se dice

14 Suchsland, Rüdiger. "Langsames Leben, schöne Tage. Annäherungen an die Berliner Schule"**. *Ítem: Film-dienst***, vol. 58, número 13, 2005, p. 6-9.

bien poco, pues parecen aparcar los grandes temas para centrarse en la normalidad, en el ritmo apesadumbrado de un país eternamente nuevo, en personajes que deambulan, en los paisajes amplios de un país abierto tanto al este como al oeste, en el uso de una luz neutra, en la deconstrucción de las familias, en las dudas de los adolescentes, en una tierra sin núcleo que se atraviesa en coche, en casas en construcción…

Con la ayuda de la proclama de Oskar Roehler, nombres como los de Thomas Arslan, Christian Petzold, Henner Winckler o Christoph Hochhäusler se ven unidos, al fin, en un mismo espacio. Una casa en que, tras un largo recorrido y una filmografía compacta y sólida, los veteranos Arslan y Angela Schanelec conforman los pilares, y Petzold, director con tendencia al melodrama y que huye más de la normalidad: el techo. Los más jóvenes, Winckler, Ulrich Köhler y Valeska Grisebach trazan los tabiques, con obras singulares, plagadas de referencias, cuadros que miran hacia el cine de la modernidad. Y el agitador Hochhäusler, director que reivindica la unidad de la Escuela de Berlín, ya sea en entrevistas o desde su revista *Revolver*, se queda en la puerta e invita a entrar. En el exterior, Hans Christian Schmid permanece a medio camino, pues su *Réquiem (El exorcismo de Micaela)* (*Requiem*, 2006) tiene tanto de cine de género como atisbos de la cotidianeidad de esta nueva ola. Roehler y Margarethe von Trotta son los vecinos ricos, pero no tan ricos como *Good Bye Lenin!* (2003), *La vida de los otros* (*Das Leben der Anderen*, 2006) o *Sophie Scholl* (2005). El tiempo juzgará la solidez de la Escuela de Berlín, pero hoy por hoy se erige en la última ola, un conjunto que, más allá de sus diferencias, ocupa un mismo espacio: una casa a medio construir que lleva el nombre de la nueva Alemania.[15]

***

Escribí este texto en 2007, en el marco de una publicación sobre el cine europeo contemporáneo. Lo escribí bajo los efectos de la emoción de ver que el cine alemán de aquel momento parecía seguir una tendencia (palabra muy del agrado de los analistas) marcada. Las constantes resultaban evidentes y las películas parecían formar parte de un todo con tan sólo algunas voces disidentes (Petzold, sin duda; Köhler, a ratos; Hochhäusler, por su gusto por los ambientes colindantes con el fantástico; Arslan, por su mirada algo más serena). Quedaban dos dudas: ver hacia dónde se dirigirían estos cineastas y ver si la homogeneidad de la Escuela de Berlín aguantaría el paso del tiempo.

15 Kovacsics, Violeta. “El nuevo cine alemán: la última ola”. En: Font, Domènec y Losilla, Carlos (Ed.). ***Derivas del cine europeo contemporáneo***. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2007, p.145.

Entre los cinco años que separan el texto que se reproduce más arriba y el artículo que nos ocupa, Maren Ade filmó una excelente película, *Entre nosotros* (*Alle Anderen*, Maren Ade, 2009), que homenajeaba al John Cassavetes de *Faces* (1968) a la vez que contenía algunas de las señas de identidad de la Escuela de Berlín: el gusto por una fotografía naturalista, una casa vacacional como principal espacio, una pareja en plena crisis –que ocupa el lugar destinado, en la Escuela de Berlín, a la familia, llena de ausencias y de silencios-, una trama tan simple que parece hacer los honores a Oskar Roehler cuando dice que "no pasa nada […] nunca se dice nada realmente". Como en *Faces*, al final de *Entre nosotros* se produce una suerte de renacimiento: una chica tumbada en el suelo a la que el chico debe reanimar, una escena filmada con una cámara que incide en los personajes a la manera de Cassavetes. En *Faces*, la secuencia termina bajo el agua de la ducha, en lo que podría ser la humedad de un nacimiento. Ade, en cambio, opta por la diversión: la chica está jugando con su pareja, pues todo en el filme tiene que ver con dos momentos encontrados, el de una cierta infantilidad y el paso a la edad adulta. *Entre nosotros* se construye constantemente sobre una distancia que debe ser salvada. Si en un momento muestra a los personajes absolutamente separados, con ella dentro de la piscina, enfadada porque él la ha tirado aun vestida, y él de pie fuera del agua, luego los filma de cerca cuando hacen el amor en el jardín. La distancia y la separación, el infantilismo y la asunción de una madurez de pareja están en el centro de *Entre nosotros*, quizá la última película importante de la Escuela de Berlín.

Maren Ade realizó *Entre nosotros* en 2009. Un año más tarde, en 2010, dos películas aparentemente ligadas a la Escuela de Berlín se presentaban en distintas secciones de la Berlinale. La primera, *Der Räuber*, una coproducción germano austríaca dirigida por el alemán Benjamin Heisenberg. La segunda, *Im Schatten*, última película hasta la fecha de Thomas Arslan. Las dos compartían algo, una seña común que parece ser también el germen del cambio de tercio que ha experimentado la Escuela de Berlín en los últimos años: su imparable acercamiento al género. El *movimiento* ha cambiado los dramas intimistas, las casas a medio construir, las residencias ocasionales o los trayectos por carretera por las carreras y las persecuciones, por un gusto exacerbado por el misterio y la acción. Hace unos años, el ánimo de la nueva Alemania se centraba en capturar un espacio inaprensible y en mostrar a través de una narración lineal una serie de fisuras relacionales; en los tiempos más recientes, intenta que el género pueda convivir con un cierto intimismo y por el camino de esta búsqueda termina encontrando siempre líneas de fuga.

Lo mejor de *Der Räuber* se sitúa lejos de la pausa inherente a las películas de la Escuela de Berlín, o de su naturalismo. Se trata de los momentos más físicos, en los que el protagonista –un ladrón de bancos- aprovecha su condición de atleta profesional para darse a la fuga corriendo. A través de la acción, la película logra huir del naturalismo hasta abrazar una cierta abstracción, que se materializa a su vez en el rostro oculto del protagonista, cubierto por una máscara de color blanco. Esta persona sin cara, que corre sin tregua, termina por ser el motor del filme.

Der Räuber se cierra cuando el protagonista se adentra en el bosque, en lo que será su última huída. Esta escena entronca con el desenlace de *Im Schatten*, que se desarrolla en una cabaña oculta entre los árboles y termina con el personaje principal en una huída que, como en *Der Räuber,* parece definir un estado de ánimo. Es a través de la acción que estas películas alcanzan lo introspectivo. Necesitan del género para abrazar todo aquello que, anteriormente, en películas como *Lucy* (Henner Winckler, 2006) o *Ping Pong* (Matthias Luthardt, 2006) se definía desde lo estático, desde aquello que se encierra entre las cuatro paredes de las casas y de los apartamentos.

Im Schatten se abre con el plano de una ciudad contemporánea, con sus luces y sus coches, en una esquina cualquiera en un momento de bullicio y de actividad urbana. Este inicio apunta el poso introspectivo del filme. Arslan, que venía de realizar *Ferien* (2007), una de las películas que mejor definen los rasgos de la Escuela de Berlín, termina por hacer un filme con ecos evidentes al cine de Don Siegel. La violencia es seca y la acción está por encima del gesto. No hay secuencia que defina mejor esta última aseveración que la escena de *Fuga de Alcatraz* (*Escape from Alcatraz*, Don Siegel, 1979) en la que el presidiario interpretado por Clint Eastwood trabaja en la escapatoria. Siegel filma los detalles, resaltando aquello que el personaje *hace* por encima de cualquier rasgo introspectivo. El protagonista de *Im Schatten* parece salido del universo de Siegel: surge de la nada y no se sabe adónde se retira finalmente. Arslan tiene claras las referencias genéricas. La secuencia en la que el protagonista engaña a sus perseguidores en medio de un pasillo es un ejemplo del rigor y de la sencillez de los recursos que maneja el cineasta a la hora de construir la acción y el suspense. La cámara se queda quieta, dispuesta a describir la acción con un simple plano contraplano. La puesta en escena de Arslan resulta medida y precisa: tanto en sus arrebatos

más violentos –la sangre en la pared tras el asesinato de uno de los personajes o el juego de puntos de vista en la confrontación final- como en los momentos más introspectivos. Los referentes de Arslan pasan necesariamente por el género: desde Siegel hasta el Michael Mann de *Heat* (1995), de la que *Im Schatten* toma prestada la relación entre el protagonista y el policía que le persigue.

Der Räuber e *Im Schatten* evidencian el cambio de registro del cine alemán contemporáneo y de una Escuela de Berlín que ha encontrado su identidad (al menos por ahora) en el género. Mientras Arslan y Heisenberg realizaban sendos *thrillers* de calado introspectivo, Petzold, Graf y Hochhäusler se enzarzaban en el debate que culminaría en la realización de *Dreileben*, una correspondencia en la que Graf ponía en entredicho la Escuela de Berlín, Hochhäusler la salvaba y Petzold hacía hincapié en cuestiones más prosaicas. De fondo retumbaba algo que ya estaba en *Der Räuber* e *Im Schatten* y que sería el eje también de *Dreileben*: el cine de género.

***

> Dominik Graf: *"Mi problema con la Escuela de Berlín o cómo sea que se llame es que, tras los primeros y destacables resultados, de plazas, ciudades, bungalows y demás, quedé en cierta manera decepcionado. Porque sentí que después de eso, en vez de expandirse en las posibilidades narrativas, el peligro estaba en una estrechez de miras a través de la proclamación de un estilo y el encumbramiento general de las olas en Alemania ("¡Ahora somos alguien! ¡La gente nos mira!), no? [...] Maliciosa pero correctamente, Fassbinder dijo en la revista* Der Spiegel *que sus colegas habían comenzado a filmar sus propias críticas"*.
>
> Christoph Hochhäusler: *"Las próximas películas mostrarán en qué se convertirá este grupo. Probablemente, las películas nunca serán como nuestras películas actuales"*.
>
> Christian Petzold: *"La afilada separación entre 'arte' y 'comercial' lleva a la separación total entre 'experimental' y 'narrativo' (¡Ah! 'Filme narrativo': esa fue siempre una expresión horripilante...). Para sobrevivir hoy en día, un director debe decidir muy pronto entre una de estas dos vías. Creo que eso es algo muy lamentable para los cineastas. La categorización comienza demasiado pronto"*.[16]

***

Dreileben no hace más que trasladar a la pantalla el debate entre los tres cineastas. En

16 Festival Internacional de Cine de Berlín, ***Catálogo***, 2011.

las tres películas que la forman existe la tensión entre lo colectivo –tres filmes que tienen algo en común: su premisa- y lo individual –más allá del punto de partida, cada uno de los directores lleva la película a su terreno-.

En *Etwas Besseres als den Tod* de Petzold, el asesino se acerca a lo mitológico. Es una presencia invisible en lo alto de unas rocas. Es un rumor que poco a poco se va haciendo tangible. En el fondo, Petzold plantea un paisaje aparentemente delicioso. Un paraíso rodeado de árboles que esconde algo trágico: el desgarro del primer amor y la amenaza del hombre violento que ha escapado. Petzold construye su filme a través de un juego de puntos de vista. El final de *Etwas Besseres als den Tod* se sitúa a camino entre lo real y la ensoñación. Como dictan los cánones del amor de juventud, la aventura del chico queda atrás. La chica camina por el pueblo. Petzold muestra el recorrido, se fija en su reflejo en un escaparate para luego dejar el vidrio vacío y esperar a que llegue otro rostro para ocupar el lugar del reflejo. Es el asesino, que por fin se materializa. La resolución queda en la mente del chico protagonista, que viaja en coche con otra.

Para Petzold, lo genérico es siempre algo que sobrevuela el relato: desde el tono fantasmagórico de *Gespenster* (2005) a la construcción de la protagonista de *Yella* (2007), que regresa de la muerte. El cineasta alemán sitúa sus relatos siempre en duermevela, lejos de cualquier concreción. *Eine Minute Dunkel*, de Hochhäusler, en cambio, es pura concreción. Él es el único de los tres cineastas que se centra en la figura del asesino. Su película sigue los cánones de los filmes de escapatorias. Es el relato de un fugitivo y la acción se erige en motor indiscutible. Hochhäusler rehuye el fuera de campo, tan presente en el filme de Petzold como, en menor medida, en el de Graf, que en *Komm mir nicht nach*, trabaja sobre una materia genérica cercana a la de Petzold: la banda sonora sugiere suspense en los momentos de mayor intimidad y cotidianidad, aquellos en los que la cámara se encierra entre las cuatro paredes de la casa donde la protagonista convive con una pareja amiga. Graf hace de la intimidad algo enrarecido. El suspense se gesta sobre la sugerencia, a través del sonido *tourneriano* de las ramas de un árbol que se agitan sin que sepamos por qué. Su película bascula constantemente entre el drama sentimental con triángulo amoroso –la puesta en escena insiste en crear composiciones geométricas entre los tres personajes, a la manera del Nicholas Ray de *Johnny Guitar*- y la investigación policial, resumiendo la esencia del cambio de registro de la Escuela de Berlín: del retrato íntimo al cine de género.

El invento de *Dreileben* (que tampoco debe ser visto como algo único, pues entronca con proyectos similares, como la trilogía para televisión *Red Riding* [2009]) pone de manifiesto las necesidades del joven cine alemán de encontrar nuevas vías de expresión y de *intentar* definir, quizá sin éxito, la fuerza de un grupo de cineastas a los que se ha insistido en situar bajo la etiqueta de una nueva ola: la Escuela de Berlín. De los tres directores de *Dreileben*, uno pertenece a una generación distinta a los jóvenes realizadores de esta escuela (Graf), otro ha logrado distanciarse del movimiento gracias a una voz eminentemente personal (Petzold) y el último, Hochhäusler, está en el origen de la teorización de la Escuela de Berlín gracias a su trabajo en la revista *Revolver*.

Más o menos en la misma época que estos tres cineastas se aliaban con la televisión para crear *Dreileben*, otro de los nombres clave de la Escuela de Berlín, Ulrich Köhler (*Montag kommen die Fenster*, 2006) realizaba *Schlafkrankheit* (2011), una película a camino entre Europa y África que ahonda en la distancia entre ambos continentes (de nuevo, estamos ante dos opuestos que generan tensión) y que se nutre continuamente de esta materia espectral. Dividida en dos partes y con dos protagonistas para cada una de ellas (un doctor alemán que ha decidido quedarse a vivir en África y otro francés que acaba de llegar), *Schlafkrankheit* se adentra, en su tramo final, en lo fantasmagórico. Las apariciones, en la segunda parte de la película, del médico alemán lo convierten en una suerte de espectro. La voluntad de Köhler de difuminar cualquier posibilidad de lo concreto llega a su punto culminante hacia el final. Nos situamos en medio de una escena de caza nocturna. Cuando se produce al fin el disparo, apenas vemos nada. Todo se intuye. Se oye algo en el río, una presencia que es una incógnita (un hipopótamo, quizás, pues es la figura animal, casi de dimensiones míticas, que sobrevuela todo el filme). La película alcanza así ecos *tournerianos*, en los que las sombras se apoderan del cuadro y los sonidos apuntalan la sugerencia.

Alrededor de 2007, aquel joven cine alemán que conformaba la Escuela de Berlín se instalaba en casas vacacionales o en construcción, viajaba por carretera hacia el este y ponía en evidencia las fisuras de los núcleos familiares. Era un cine primerizo que a la vez retrataba las dudas de un país que se buscaba a sí mismo después de un siglo de agitada historia. Cinco años después, esos mismos cineastas se plantean nuevas formas de expresión. Abrazan el

género, ya sea desde la sugerencia o desde referencias evidentes. Mantienen, sin embargo, el gusto por la introspección y por el sentimiento de búsqueda. Todo ha cambiado y, sin embargo, algo sigue igual.

Filmando al Poscomunismo

Nuevas corrientes en los cines de Europa Central y Oriental

Saša Markuš

Hace más de dos décadas desde que la caída del Muro de Berlín convirtió a los países de la antigua Europa del Este en un escenario de rápidas e intensas transformaciones sociales. Estos cambios se reflejaron en el cine afectando tanto a los sistemas de producción y distribución de películas como al aspecto estético o las elecciones temáticas e ideológicas de los filmes provenientes del Este. Pero hoy ya no es suficiente hablar simplemente en términos de consecuencias positivas como la abolición de la censura o la liberación de los mercados en el sector cinematográfico de los países excomunistas. Cabe notar que cada una de las cinematografías nacionales de los países del Este europeo ha afrontado *la crisis* transicional a su manera, buscando nuevas vías de desarrollo y una nueva identidad. Las dificultades se presentaban a la hora de elegir temas y el lenguaje expresivo, pues la subversión estilística que marcó la tradición de los Nuevos cines del este europeo de los años sesenta y setenta –las grandes obras de, entre otros, Andrzey Wajda, Andrei Tarkovski, Milos Forman, que desafiaban la censura comunista – ya no fue necesaria. *"Cuando ya puedes decirlo todo ¿de qué vas a hablar?"*[17], preguntaba el guionista polaco Maciej Karpinki, mientras el húngaro Zsolt Kézdi-Kovács afirmaba: *"Ahora, cuando el enemigo ya no está, uno pierde su razón de ser"*[18]. Asimismo, debido a la desaparición de fondos de financiación estatales y la falta de nuevos y eficaces modelos de financiación, la década de los noventa trajo consigo una importante disminución del número de películas producidas por año en todos los países de la zona, siendo paradigmático el ejemplo de Rumania, donde la producción disminuía progresivamente hasta que en el año 2000 –denominado por los historiadores como *"el año cero del cine rumano"*[19]– se llegó a no estrenar ni un solo filme.

Las salidas de esta situación se buscaban por varias vías, pero mientras se experimentaba con nuevas maneras de producir y articular películas, surgían algunas

17 Portuges, Catherine. "Border Crossings: Recent Trends in East and Central European Cinema". ***Ítem: Slavic Review 51***, nº 3, otoño 1992, p. 531- 535; p. 1.
18 *Íbidem*.
19 Dulgheru, Elena. "Novi rumunski film –rumunski film posle 1990 i njegov novi talas". ***Ítem: Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti***, nº 11-12, 2007, p. 93-102; p. 93.

propuestas estéticas individuales que se apoyaban en la tradición de los Nuevos cines, al tiempo que intentaban abordar temarios y aplicar enfoques que correspondían a las nuevas realidades socio-políticas. Dichas propuestas venían de una generación de autores que se habían educado y habían empezado sus carreras profesionales en el antiguo sistema, pero que alcanzaron su madurez creativa durante los años noventa. Así, esta década queda marcada por la fuerte presencia de las figuras como Krysztof Kieslowski en Polonia, Nikita Mihalkov y Aleksandr Sokurov en Rusia, Péter Gothár y Bela Tarr en Hungría o bien Emir Kusturica en Serbia, por mencionar solamente a los más conocidos. Su éxito desviaba la mirada –tanto internacional como local– de las dificultades que tenía para desarrollarse el conjunto del sector cinematográfico de esa zona geográfica. Bien recibidos en los festivales europeos, los filmes de estos autores confirmaban el potencial creativo de las cinematografías excomunistas, al tiempo que promovían su integración en el espacio cultural de la UE.

De Kieslowsky a Gothár: representación, actualidad e historia

De entre los nombres importantes del cine del Este de los años noventa, tanto por la magnitud del éxito, como por el amplio interés que despertó su propuesta estética, destaca el polaco Krysztof Kieslowski. Incluso antes de la caída del muro de Berlín, este autor ya contaba con una carrera bien articulada: obras como *No amarás* (*Krótki film o milosci*, 1988) o *No matarás* (*Krótki film o zabijaniu*, 1988) le habían convertido en el más destacado director del cine polaco y una promesa internacional. A lo largo de los noventa Kieslowski rueda cuatro filmes en coproducción entre Polonia y Francia –*La doble vida de Verónica* (*La double vie de Véronique*, 1991) y la trilogía *Tres colores: Azul* (*Trois couleurs: Bleu*, 1993), *Tres colores: Rojo* (*Trois couleurs: Rouge*, 1994), *Tres colores: Blanco* (*Trois couleurs: Blanc*, 1994)-. Su obra se inscribe en la tradición del Nuevo cine Polaco pero también corresponde a las corrientes modernas del más amplio ámbito europeo.

Kieslowski adapta su estética a la actualidad con el fin de describir los particulares síntomas de alienación contemporánea que articulan una relación paradójica entre el individuo y el colectivo: en *Azul* una mujer descubre que su vecino viola la privacidad de los demás para llenar el vacío en su propia vida íntima. La protagonista de *Rojo* intenta superar la muerte accidental de su marido e hija, enfrentando, desde la soledad, las cuestiones

filosóficas del destino y de la muerte. Kieslowski también tematiza la relación entre las dos Europas: la Occidental y la del Este, correspondiendo a las nuevas realidades del Viejo continente, que pretenden abaratar las antiguas barreras propias de la época de la guerra fría: *Blanco* trata del matrimonio mixto entre un polaco y una francesa, mientras *La doble vida de Verónica* tiene dos protagonistas –una polaca y otra francesa– que no se conocen entre ellas pero cuyos destinos están conectados de forma misteriosa.

Es posible que, vistas desde la perspectiva actual, las coproducciones franco-polacas de Kieslowski parezcan construidas con *"cierto manierismo formal por parte del cineasta"*[20]. No obstante, el valor más importante de estas obras tal vez resida en haber constituido un nuevo fenómeno fruto de la época y en haber ayudado a la Europa sin muro a articular un clima cultural abierto al futuro.

Mientras el cine de Kieslowski corresponde a la necesidad de conectar la tradición estética de los Nuevos cines con las realidades presentes, otros autores se dedicaron a revisitar el pasado comunista, oscilando entre las visiones nostálgicas y las denuncias de las duras injusticias históricas. Referente al éxito que han tenido en los ámbitos locales, destacan dos películas filmadas ya en los años ochenta, la húngara *El tiempo se queda parado*[21] (*Megáll az idö*, Péter Gothár, 1982) y la búlgara *Ayer* (*Vchera*, Ivan Andonov, 1988). Retratando la vida de los adolescentes durante los años sesenta, ambas obras contrastan las aficiones de la juventud –influenciada por la cultura pop occidental– con los valores oficiales del sistema comunista. *"Como resultado general surge una mirada ambigua a la historia, en la que convergen la nostalgia, la amargura y la tímida esperanza de futuro"*[22]. Estos filmes lo contemplan con cierto toque melancólico, convirtiéndose en testimonio sobre las juventudes atrapadas en los entredichos ideológicos.

Una confrontación tan directa como necesaria con los aspectos más duros del totalitarismo comunista se establece en una serie de obras de Péter Gothár posteriores a *El*

20 Quintana, Ángel. "¿Sigue existiendo el cine en el Este?". En Losilla, Carlos; Monterde, José Enrique (Ed.). ***Vientos del este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos***. Valencia: IVAC, 2006, p. 143-171; p. 162.

21 Dado que algunas de las películas citadas en este artículo no se han estrenado en España, los títulos en español que las identifican en el texto pueden ser traducciones literales –usadas o no en festivales– para facilitar su comprensión e identificación.

22 Deltcheva, Roumiana. "Western Mediations in Reevaluating the Communist Past: A Comparative Analysis of Gothár's *Time Stands Still* and Andonov's *Yesterday*". ***Comparative Literature and Culture*** **1.4,** 1999. [en línea] <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol1/iss4/7>

tiempo se queda parado. El protagonista de *Melodráma* (Péter Gothár, 1991) participó como soldado en la intervención Soviética en Checoslovaquia de 1968, pero es condenado a pasar la vida en la cárcel por haber intentado huir a la Europa Occidental atravesando la frontera en un tanque militar. *El puesto* (*A részleg*, Péter Gothár, 1995) habla de una mujer que parte de viaje hacia el Gulag creyendo en lo que le habían dicho sus superiores en un comunicado oficial: que le destinan a un puesto de trabajo mejor. Gothár elabora los temas tabú del pasado contrastando las estrategias narrativas propias del cine comunista, que pretendía una objetividad histórica y sobreponía el interés del colectivo al del individuo. Así, tanto *Melodráma* como *El puesto* están centrados exclusivamente en los puntos de vista subjetivos de sus protagonistas, evitando explícitos mensajes ideológicos y generalizaciones a la hora de juzgar el pasado. La Historia es relatada a través de las respuestas emocionales de sus protagonistas ante las injusticias: el apasionado reencuentro de un preso político con su exnovia y su amigo después de haber pasado veinte años en la cárcel, o bien el tierno optimismo de una mujer que no toma consciencia de la verdadera naturaleza de su mudanza. Estos filmes de Gothár no han gozado nunca de tanto éxito como las esperanzadoras e intrigantes obras de Kieslowski, pero constituyen un referente importante en el marco de los cines del Este: ningún otro director ha revisitado el pasado totalitario con tanta voluntad de aproximar sus matices al espectador contemporáneo.

Diversas propuestas de los años noventa

A parte de construir vínculos con el presente democrático y retratar el pasado comunista, los autores del Este europeo también abren otros temarios que se articulan a través de diversos enfoques estéticos. El primer éxito internacional de Nikita Mikhalkov, *Urga, el territorio del amor* (*Urga*, 1991) presenta en clave realista, pero con cierto toque de exotismo, la vida de una familia rural en la frontera entre Mongolia y China. En el final del filme, los familiares, por primera vez en su vida, entran en contacto con la imagen televisiva, siguiendo en la pantalla uno de los encuentros de importancia histórica entre Bush y Gorbachov. La yuxtaposición de perspectivas, por un lado, de la población rural en los márgenes de la exURSS y, por otro, el contexto político internacional hacia los finales de la guerra fría, aporta el comentario sobre la irrelevancia de cambios ideológicos para la vida cotidiana de una parte importante de la población del Este.

En otros trabajos Mikhalkov sigue tratando temas locales, al tiempo que apunta hacía la relación entre Rusia y Occidente. La coproducción entre Rusia, Francia, Italia y República Checa titulada *El barbero de Siberia* (*Sibirskiy tsiryulnik*,1998) ofrece un retrato romántico de la Rusia zarista de finales del siglo XIX que corresponde a la necesidad local de recordar el pasado monárquico, cuyas representaciones en clave positiva no fueron posibles durante el comunismo. Asimismo, el filme es contado desde la perspectiva de una mujer norteamericana que viaja a Rusia, enamorándose de su exotismo y descubriendo una serie de valores culturales ajenos a su mundo.

Mientras Mikhalkov pretende un estilo ligero y próximo a las audiencias amplias, que incorpora elementos del melodrama o del *thriller*, la poética de Aleksandr Sokurov –hoy en día uno de los nombres más prestigiosos del cine europeo– es más hermética, pero muy apreciada por su original aproximación al uso del plano secuencia, que se inscribe en la tradición de los grandes nombres del cine soviético como Tarkovski. Pese a estas diferencias, entre Mikhalkov y Sokurov todavía se pueden encontrar ciertos puntos en común: el primer éxito importante de este último fue *Madre e hijo* (*Mat i sin*, 1997) que, al igual que *Urga*, parte de la representación de la vida rural, desviándose de las frustraciones del mundo urbano para entrar en contacto con los temas esenciales del amor y de la muerte. El filme elabora los sentimientos de un hijo que cuida de su moribunda madre. La obra conquistó al público y a los críticos tanto por esta elección temática –que no encaja con las pautas narrativas dominantes de nuestra época– como por un lenguaje visual poco convencional.

Algunos años después Sokurov rueda *El arca rusa* (*Russkiy kovcheg*, 2002) donde la voz en off narradora, que pertenece al mismo autor, dialoga con el personaje de un viajero francés del siglo XIX, guiándolo por el museo Hermitage de San Petersburgo, presentando tanto los contenidos del museo como las diversas escenas de la historia nacional en un mismo plano-secuencia, que dura 96 minutos en total. Este experimento, único en la historia del séptimo arte, fue aplaudido por la crítica internacional, pero también fue estudiado, junto al *Barbero de Siberia*, en el contexto de representaciones actuales del pasado imperial ruso tanto como en el marco del discurso local sobre los vínculos que este país establece con Occidente. No es solo la desaparición del comunismo y de la URSS lo que condiciona una vuelta a las raíces culturales nacionales, también se trata de una reacción frente al *"proceso*

de globalización, o bien, de la expansión del poder y del capital Occidental"[23] y de intentar auto-definirse en este nuevo contexto.

Sokurov no es el único autor procedente de los países excomunistas que destaca por su falta de conformismo y por volver a experimentar, en el contexto contemporáneo, con el plano-secuencia y otros recursos expresivos paradigmáticos del cine moderno. Una propuesta que parte de una premisa semejante –aunque articulada a través de una poética personal muy distinta– viene del húngaro Bela Tarr. Aparte de rodar exclusivamente en blanco y negro, el autor se arriesga ofreciendo películas de larga duración –su célebre *Satantango* (*Sátántangó*, 1994), de más de 7 horas– con un estilo narrativo hermético, que parte de lo cotidiano para explorar tanto las premisas filosóficas como sociológicas que rigen en el mundo actual. Fredric Jameson anota que tanto Sokurov como Tarr heredan valores de los grandes autores modernos (Bergman, Fellini, Bresson, entre otros), sin tener que cargar con la tarea de romper los esquemas del cine clásico, como lo hicieron sus predecesores[24]. Estas observaciones pueden ser ciertas, aunque cabe destacar que los autores en cuestión también parten de una situación que presenta otro tipo de reto: el de *volver a introducir* las premisas estéticas modernas en el contexto cinematográfico actual y buscar formulas narrativas y estilísticas vinculadas a la tradición de los Nuevos cines que puedan ser atractivas para el espectador contemporáneo. En una época en la que se pierde la división entre *el arte alto* (tradicionalmente vinculado al cine moderno) y *el arte bajo* (que embarca la producción del cine de género), Sokurov y Tarr ya no interesan tanto por hacer cine con cierto aura de exclusividad artística. Su mérito reside, más bien, en el hecho de demostrar que la expresividad moderna puede simultáneamente competir y coexistir con otras formulas estéticas y narrativas propias del cine o del conjunto del sector audiovisual contemporáneo.

Entre los autores del Este cuyas películas marcaron la década de los noventa también se encuentra Emir Kusturica, de procedencia bosnia pero residente en Serbia, premiado ya en los años ochenta con la Palma de Oro del festival de Cannes por su *Papa está en viaje de negocios* (*Otac na službenom putu*, 1985). A diferencia de Sokurov y Tarr, que buscan la pureza estilística, este autor desarrolla una poética ecléctica que combina recursos expresivos propios del Nuevo cine Checo, el neorrealismo italiano, la tradición cinematográfica

23 Hashamova, Yana. "Two Visions of a Usable Past in (Op)position to the West: Mikhalkov's The Barber of Siberia and Sokurov's Russian Ark". ***Ítem: The Russian Review***, vol. 65, abril 2006, p. 250-257; p. 250.
24 Jameson, Fredrick. "History and Elegy in Sokurov". ***Ítem: Critical Inquiry***, vol. 33, nº 1, otoño 2006, p. 1-12; p.1.

exyugoslava, introduciendo además algunas componentes genéricas propias de la comedia romántica o el melodrama. Uno de sus temas recurrentes es la vida de la etnia gitana en los Balcanes (*Tiempo de los gitanos* [Vreme *cigana*, 1988]; *Gato negro, gato blanco* [Crna *mačka, bela mačka*, 1998]), filmes que presentan el Otro desde una óptica romántica y como antípoda a estrictos valores racionales que reglan el mundo occidental. Entre los filmes de Kusturica también destaca *Underground* (1995) que ficcionaliza las causas y consecuencias de las recientes guerras balcánicas.

En las cinematografías del Este durante los años noventa también surgen ciertas tendencias que tienen resonancia solamente en el marco local. Por ejemplo, el espectáculo histórico *Pan Tadeusz* (Andrzey Wajda, 1999), basado en el poema épico de Adam Mickiewicz, fue acogido con entusiasmo, ya que conmemora la dolorosa lucha histórica para mantener la identidad nacional polaca. Al mismo tiempo, algunos de los jóvenes autores de ese país –al igual que sus colegas del ámbito excomunista en general– intentan revindicar el cine de género, distanciándose de las herencias de los Nuevos cines y ofreciendo películas estéticamente arraigadas en la tradición hollywoodense, pero con un trasfondo local. Los ejemplos como *Kroll* (Wladyslaw Pasikowski, 1991) o *El asesino* (*Kiler*, Juliusz Machulski, 1997)[25] demuestran que este tipo de cine puede tener éxito entre el público nacional, aunque –paradójicamente– no llega a despertar interés en el mercado global, donde las audiencias prefieren narraciones genéricas provenientes de occidente. Un fenómeno de este tipo fue *El hermano* (*Brat*, Aleksey Balabanov, 1997) y su secuela *El hermano 2* (*Brat 2*, Aleksey Balabanov, 2000), *thrillers* situados en los bajos fondos de la mafia moscovita, que se convirtieron en dos de las películas más vistas en la historia del cine ruso. Asimismo, en esta época también surgían exitosos melodramas, como la checa *El verano indio* (*Indiánské léto*, Sasha Gedeon, 1995) o bien musicales, como la húngara *Csinibaba* (Péter Tímár, 1997).

No obstante, estos éxitos comerciales puntuales, al igual que las películas de los autores renombrados en los festivales europeos, no han podido ayudar en restaurar el sector de la producción cinematográfica en los países excomunistas. Es cierto que durante los años noventa surgieron muchas productoras pequeñas e independientes, pero son empresas que no crecen lo suficiente como para crear un mercado estable. Las financiaciones estatales, por su parte, fueron escasas y destinadas a un número reducido de películas. Los grandes estudios y

25 Véase: Pitrus, Andrzej. "Looking for Identity: Polish Cinema of the Nineties". ***Ítem: ArtMargins Online,*** 2002. [en línea] <http://www.artmargins.com/index.php/archive/331-looking-for-identity-polish-cinema-of-the-nineties>

otras infraestructuras heredadas del periodo comunista se mantenían desaprovechadas, pues no hubo posibilidades de restablecer una producción regular que podría darles vida. Hoy en día la mayoría de ellas están abandonadas, lo que ha llevado a la joven directora serbia Mila Turlajić a hacer el documental *Cinema Komunisto* (2010) sobre los estudios de Avala film en Belgrado, explorando la época en que estas instalaciones, aparte de talento local, acogían estrellas visitantes como Liz Taylor, Richard Burton y Orson Welles y producían centenares de obras al año. Es cierto que estos filmes conllevaban unas connotaciones ideológicas poco aceptables, pero también es cierto que el poscomunismo no ha sabido dar la vuelta ni ha mantenido la continuidad en el sector de la producción.

Los retos del nuevo milenio

Con todo, es un hecho que durante la primera década del siglo XXI la situación cambia: surge una nueva generación de autores que comienzan a hacer cine aceptando la crisis transicional como punto de partida. Ha sido la cinematografía rumana – precisamente la más afectada por las dificultades de los años noventa - la que mejor ha recapacitado, ofreciendo películas que proponen nuevos enfoques estéticos y cuestionan actitudes dominantes relativas tanto al presente democrático como al pasado comunista. Los primeros éxitos del llamado Nuevo cine rumano[26] son *La muerte del señor Lazarescu* (*Moartea domnului Lazarescu*, Cristi Puiu, 2005), *12.08 al este de Bucarest* (*A fost sau n-a fost?*, Corneliu Porumboiu, 2006) que ganaron, respectivamente, los premios Un Certain Regard y Caméra d'Or en el festival de Cannes. Después siguen *4 meses, 3 semanas y 2 días* (*4 luni, 3 saptamâni si 2 zile***,** Cristian Mungiu, 2007 –Palma de Oro en Cannes-, *California Dreamin'* (Cristian Nemescu, 2007) y muchas más.

Los autores de estos filmes hacen películas con unos presupuestos extremadamente bajos, combinando las financiaciones privadas con las estatales y aprovechando tanto las participaciones de las televisiones locales como los fondos de la Unión Europea. Al igual que en la época del neorrealismo italiano, se rueda en escenarios naturales cuyo uso no supone unos costes de producción elevados, al tiempo que se parte de unas propuestas estéticas firmes y bien elaboradas.

26 Véase: Pop, Doru. "The Grammar of the New Romanian Cinema". ***Ítem: Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies***, nº 3, 2010, p. 19-40.

En cierto sentido, los filmes en cuestión continúan la tradición de los Nuevos cines del Este y de las tendencias establecidas durante los años noventa: eligen un lenguaje expresivo realista, tratan con la vida cotidiana y contienen una vertiente de crítica social. Pero la nueva generación de autores rumanos también pretende distanciarse de dichas herencias. En primer lugar, los filmes actuales aplican un punto de vista irónico, pues tanto el totalitarismo comunista como la democracia transicional quedan sometidos a una mirada crítica. Asimismo, son películas que evitan el lenguaje metafórico y subversivo, propio de las películas del periodo comunista que también solía aplicarse, por inercia, en el cine de los años noventa. Ese tipo de discurso, según los criterios actuales, hacía que los filmes *"parecieran completamente inverosímiles"*[27]. Por esto, los autores contemporáneos prefieren partir de unas situaciones muy concretas y narrar las historias simples: el recorrido que el señor Lazarescu hace por los hospitales de Bucarest durante una noche y después de un ataque al corazón (*La muerte del señor Lazarescu*), la ejecución del aborto ilegal en la época de Ceausescu (*4 meses, 3 semanas y 2 días*). Más que construir alegorías de la opresión totalitaria o reflexionar sobre la alienación en el mundo actual, estos filmes enfocan los detalles concretos y es a partir del análisis de estos eventos cotidianos que el espectador llega a construir una imagen más amplia de la sociedad.

Es importante mencionar que el cine rumano actual aporta innovaciones a la hora de enfocar el pasado comunista: la Historia se retrata desde el punto de vista de la actualidad transicional y con el objetivo de incluir un comentario crítico sobre el presente. *12.08 al este de Bucarest* transcurre en un programa televisivo cuyo autor propone al público recordar el día de la Revolución rumana y discutir una pregunta sencilla: si los ciudadanos de esta pequeña localidad salieron a la plaza principal antes o después de saber por la radio que el dictador Ceausescu ya estaba muerto y que en la capital, Bucarest, el poder estaba en manos de los que se rebelaron en contra del comunismo. Tanto los invitados del programa como los ciudadanos que participan llamando por teléfono quedan atrapados en un sinfín de testimonios contradictorios, pero también condicionados por el poder actual: la información clave concierne a uno de los exmiembros de la policía secreta de Ceausescu, actualmente dueño de una fábrica importante, quien llama personalmente al programa amenazando con denunciarlo si su nombre vuelve a mencionarse en este contexto negativo.

27 Popa, Diana. "Probing the Body – Political and Medical (Empty) Authority in the New Romanian Cinema". ***Ítem: Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies***, nº 4, 2011, p. 115-129; p. 118.

Aparte de subrayar lo corrupto que puede llegar a ser el presente democrático, el filme también cuestiona las visiones habituales de la realidad cotidiana del pasado. Por ejemplo, algunos participantes en el debate testifican que el día de la Revolución estaban entretenidos comprando árboles de Navidad, o bien que estaban mirando los dibujos animados estadounidenses por la tele, mientras se supone que el comunismo fue sumamente restrictivo tanto con las celebraciones de los festivos religiosos como con la importación del producto audiovisual occidental. Más que interpretar estas contradicciones relativas al pasado, esta y otras películas del cine rumano contemporáneo pretenden subrayarlas e invitar al espectador a reflexionar sobre su importancia para la actualidad.

Rumania es el único país excomunista cuya cinematografía se desarrolla con tanta rapidez y fuerza en la primera década del nuevo milenio. El resto de los países de Europa Central y Oriental todavía procura resolver sus crisis creativas y económicas, que conciernen el séptimo arte. No obstante, los filmes de los autores jóvenes muestran un cambio de rumbo, centrándose ahora en abordar un nuevo tipo de historias, que parten del caos social provocado precisamente por las desigualdades y pobreza creadas durante la transición. Un buen ejemplo es la reciente *Elena* (Andrei Zvyagintsev, 2011). Sin abandonar la tradición realista, esta película cuenta la historia de una mujer madura de la clase social baja, que asesina a su actual y adinerado marido con el fin de heredar una parte de su fortuna. Así, Elena podrá abrir paso para el hijo que tuvo en su anterior matrimonio, tanto como pagar los estudios universitarios de sus nietos. Zvyagintsev no juzga la decisión de su protagonista, sino que, en la mejor tradición del cine moderno, deja al espectador la oportunidad de adentrarse en todos las matices de esta situación compleja y de sacar sus propias conclusiones.

Las denuncias de las duras realidades transicionales a veces están articuladas de forma controvertida y provocativa: *Klip* (2012) de la serbia Maja Miloš, rodado con la cámara de un teléfono móvil, combina el lenguaje visual de los nuevos medios con los elementos pornográficos para retratar las violentas y promiscuas relaciones entre un grupo de adolescentes. Interpretado en Rusia como apología a la violencia, el filme está prohibido. No obstante, el festival de Rotterdam ha premiado esta obra, considerando que se trata de una lograda crítica social, donde el comportamiento de los jóvenes refleja el fracaso del sistema de los valores morales de los adultos. El filme se inscribe en una línea de obras serbias –*La vida y la muerte de una banda porno* (*Život i smrt porno bande*, Mladen Djordjević, 2009),

Una película serbia (*Srpski film*, Srdjan Spasojević, 2010)– que transcontextualizan el lenguaje pornográfico para situar al espectador en una situación tan extrema e incomoda como es la de los protagonistas, o bien de la misma población de este país que vive una posguerra desesperanzadora y caótica.

Otras propuesta del Este sobre la vida de los adolescentes han llamado la atención de la crítica y del público: la lituana *La clase* (*Klass*, Ilmar Raag, 2007) aplica el lenguaje visual de las culturas juveniles actuales para adentrarse en el fenómeno de *bullying* entre los escolares, mientras la búlgara *Los juegos del Este* (*Iztochni piesi*, Kaman Kalev, 2009) examina de forma sutil y en la clave realista el crecimiento de los sentimientos nacionalistas y racistas entre los jóvenes de las sociedades poscomunistas.

Como también enseñan los ejemplos tratados del Nuevo cine rumano, las criticas de las realidades transicionales también van unidas al cambio de las actitudes relativas al pasado comunista. Desde el principio del nuevo milenio en todos los países excomunistas surge la necesidad de revindicar sentimientos nostálgicos por los tiempos pasados bajo el régimen totalitario. Pese a suscitar opiniones controvertidas, esta corriente cultural está en el centro de las recientes investigaciones sociológicas sobre la Europa Central y Oriental: Maria Todorova la explica como un intento de *"arreglar las cuentas con el pasado"*[28] que no incluye la reivindicación incondicional de la ideología comunista, sino, más bien, corresponde a los intentos de matizar entre diferentes aspectos de la Historia y de acentuar aquellos detalles relativos al comunismo que, una vez vividas las experiencias del capitalismo liberal, merecen la pena recordar. Asimismo, se trata de intentar recuperar ciertos iconos del pasado que hoy en día ya no se ven como insignias de una ideología, sino como símbolos que marcaron la vida cotidiana y el imaginario colectivo de los ciudadanos corrientes de la época.

La película más conocida que refleja este fenómeno es la alemana *Good Bye, Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003) que ha conquistado los públicos europeos retratando la pérdida de todo un estilo de vida que se ha producido durante la transición. Otros filmes –y de modos muy diversos– también se apuntan a la nostalgia poscomunista. Por ejemplo, Timur Bekmembetov, el autor ruso conocido por los éxitos comerciales *Guardianes del día* (*Dnevnoy Dozor*, 2006) y *Guardianes de la noche* (*Nochnoy Dozor*, 2004), rueda en el 2006

28 Todorova, Maria; Gille, Zsuzsa. ***Post-Communist Nostalgia***. Oxford: Berghahn Books, 2010, p. 3.

Ironía del destino. La continuación (*Ironiya sudby. Prodolzhenie*) que es la segunda parte de la ampliamente popular comedia soviética *Ironía del destino* (*Ironiya sudby, ili S lyogkim parom!*, Eldar Ryazanov, 1975). Así se revive la tradición del cine clásico comunista al tiempo que corresponde a la necesidad nostálgica de recordarlo. El ya mencionado documental *Cinema Komunisto* apunta hacía el *glamour* del pasado: una vez entendido que la transición no aportará el bienestar también surgen los intentos de recordar lo que antes se había tenido. Un ejemplo interesante es la coproducción croata-serbio-macedonia *Puesto fronterizo* (*Karaula*, Rajko Grlić, 2006) que narra las vidas de los soldados exyugoslavos y el inicio de las guerras de este país, pero lo hace acentuando los referentes culturales comunistas, compartidos entre los ciudadanos de aquella época, más que buscando los temas que los separaban y que podían haber causado el conflicto.

Estas obras cierran un ciclo del cine transicional del Este europeo: los autores de los inicios de los años noventa no sabían cómo componer sus obras sin criticar de forma subversiva el régimen comunista, mientras los artistas contemporáneos buscan recordar ciertos aspectos del pasado totalitario y prefieren matizar sus actitudes hacia la Historia precisamente porque quieren articular ciertos mensajes implícitos sobre el presente. No obstante, las dos generaciones tienen una cosa en común: la necesidad de ofrecer una crítica y un análisis social a través del cine.

No soy digno de ti

¿Tendencias o caída del cine italiano?

Gino Frezza

¿Existe todavía el cine italiano? La pregunta tiene un sentido *pleno* en la situación actual del sistema productivo del cine italiano, que todavía sufre de manera radical y sistemática unas *alteraciones* –es decir, desequilibrios estructurales- que han reducido el extraordinario potencial creativo poseído –aunque fuera con una gran heterogeneidad interna- durante como mínimo medio siglo: desde principios de los años treinta hasta los primeros años ochenta. En caso afirmativo, habrá que responder a la urgencia de *nuevas tendencias* en el cine italiano, pero antes tendremos que preguntarnos sobre la permanencia de los rasgos definitorios que conserven la identidad, es decir, que restituyan las señas típicas, conquistadas a través de diferentes talentos: la suma de fórmulas productivas; el consentimiento del público que conforma las audiencias; la penetración internacional de los productos; la habilidad para narrar tanto en el sentido de los grandes temas tratados como de los elementos expresivos que han marcado su singularidad, y las perspectivas narrativas implicadas. En definitiva, el calibre general del sistema de comunicación de masas y el horizonte de su desarrollo, que han hecho reconocible el cine italiano a lo largo del tiempo, más allá de la simple atribución geográfica o nacional.

¿Cuáles son estos rasgos definitorios?

1) La existencia de un sistema industrial competitivo, con diferentes niveles productivos que presentaban una integración recíproca, en todos los sentidos de la *reciprocidad*. Géneros y estándares expresivos, filmes de autor, cine *medio*, documentales, filmes experimentales, de *nicho* o los estrictamente *profesionales*. El sistema industrial cinematográfico italiano se mostraba solidario con el volumen de recursos financieros y con los flujos de inversión, que iban en consonancia con los intereses socioeconómicos y con un atención cultural pública –de la sociedad nacional en conjunto- hacia la producción fílmica. Hasta la llegada de la televisión generalista (años sesenta-setenta del

siglo XX) este interés socio-economico-cultural fue sólido y notable, e hizo que el sistema cinematográfico –a pesar de sus numerosas efervescencias y heterogeneidades- fuera capaz de adaptarse a los cambios en el público y a la imprescindible exigencia de renovación interna. Una de las premisas de este buen funcionamiento fue la relación controvertida y delicada con el sistema político italiano hasta los años setenta. Y, en la misma línea, la atención urgente que el cine italiano de la segunda posguerra volcó sobre las transformaciones que experimentó la sociedad, tanto desde el punto de vista de la dinámica de clases (ricos y pobres, patrones y trabajadores, burgueses y proletarios), como de las relaciones familiares y entre sexos (padres-hijos, hombre-mujer, viejos y jóvenes) o de estatus (burguesía y trabajo en la metrópolis, urbanización, *desprovincialización*, etc). Después, con la transformación del sistema de los medios de comunicación en la Italia de la segunda mitad de los años setenta, y con la lenta formación del duopolioo entre dos grandes grupos televisivos –casi exclusivos-, uno público y otro privado (Balsa-Mediaset/Fininvest), en los primeros años ochenta, el interés socioeconómico público en el cine, junto con el político-electoral, se vio debilitado progresivamente, de forma que los recursos se trasladaron claramente del sector cinematográfico al televisivo. Esta fue la primera gran *alteración* que cambió la estructura global del sistema cinematográfico italiano. La nueva estructura ha castigado fuertemente, antes de que a nada, a la capacidad de distribución, la red de salas de exhibición que siempre había sostenido el consumo colectivo de cine. Con la falta de salas –la gran mayoría cerraron sus puertas durante los años ochenta y después- cada vez ha sido más excepcional visionar filmes italianos en el mercado interior (y en el mercado internacional). Esta situación ha influido de manera radical en la competitividad del cine italiano dentro y fuera de nuestras fronteras. Desde principios de los años ochenta del siglo XX y hasta hoy, se ha mantenido una reducción cuantitativa importante de la producción cinematográfica, con una gran influencia general sobre la calidad y la variedad –muy escasa– de productos. En resumen: el sistema televisivo italiano se estableció dentro del sistema general de medios italianos y se concentró alrededor de un duopolio televisivo que, en dos décadas, entre 1985 y 2005 (y más allá), pudo reivindicar ampliamente su prioridad respecto al cine (que, por su parte, se había ido volviendo dependiente y subordinado a este duopolio, a pesar de que en los años sesenta y setenta se había impuesto sobre la televisión –entonces sólo pública– en una posición de negociación compleja y sólida). Hoy, el cine italiano se ha convertido en una especie de

isla a la deriva (con una extensión mediana-pequeña) dentro del océano del sistema global de medios, no sólo los italianos, sino también los europeos y los internacionales, que al mismo tiempo se ven inmersos en procesos profundos de reestructuración general, en busca de nuevos puntos de orientación.

2) La centralidad de un género que, en un periodo de tiempo corto-medio, canalizó los recursos del sistema y conservó su *legado*: en los años sesenta y setenta, la *commedia all'italiana* ejerció esta función de *bisagra* y de garantía de un mecanismo que no sólo aseguró la singularidad general del sistema, sino que también supo cultivar una conexión fuerte y una relación bilateral sincera con el público nacional e internacional. Este género funcionó de manera óptima durante un cuarto de siglo como cimiento general del sistema productivo y, además, garantizó que este sistema, en diferentes etapas, probara o explorara otras posibilidades para sondear hipótesis de *regeneración* interna (una dialéctica vinculada a géneros que se separaron de la *commedia all'italiana* a lo largo de las décadas de los 50 a los 70: del *peplum* al *western*, el terror, el género policiaco, el *poliziottesco*, el cómico popular, etc).

3) La atención a las formas de la cultura popular, la reutilización del saber y la traducción entre medios de las formas extrafílmicas: hasta la época del duopolio, hubo una sensibilidad muy viva hacia la mitología antigua y el repertorio literario, el teatro, las historietas gráficas, la fotonovela, la radio, la música ligera, los propios géneros *tradicionales* del cine; no había sector de la producción cultural (incluida la televisión, en toda su gama de *formatos* y *calidades* –de las variedades al teleteatro, los filmes informativos…-) que no fuera objeto de investigación de temas y de personajes, así como fuente de inspiración para trasladarlos al cine, que era capaz de devolver el pulso de una situación cultural emergente, o de una identificación que, en cada recorrido cultural, daba testigo de –o conectaba con– el estado de ánimo del público nacional.

4) El relevo generacional de los autores y de los gremios profesionales. Entre los años treinta y sesenta, el relevo se hizo mediante mecanismos verificables de formación y selección (la escuela del Centro Sperimentale de Roma, al menos hasta principios de los años sesenta, no era el único; también había la opción de hacer prácticas *de campo*, consistentes en asignar el trabajo en los espacios de filmeación en función de una gran

variedad de habilidades…) que permitieron la profesionalización, desde el documental al filme narrativo, en guión o dirección de fotografía, montaje, dirección, etc. Se trata de una información que se obtiene de una lectura atenta de los títulos de crédito a comienzos de las películas italianas desde antes de la guerra, en los años treinta, hasta hoy; se obtiene una demostración fehaciente –a veces en una *ascensión* lenta, y a veces por una desviación repentina de transformación interna- de la presencia, consolidada y activa, de varias *familias* o grupos creativos que, a lo largo de las décadas, han evolucionado hacia una clarificación y un incremento de las responsabilidades (del departamento de vestuario, el de montaje, el de escenografía, el de dirección de fotografía, el de ayudante de dirección) que asumen diferentes personas en etapas sucesivas y diferenciadas. Al experimentar una maduración gradual de sus competencias, un gran número de autores asumieron un papel creativo al máximo nivel de responsabilidad, con un reconocimiento tanto nacional como internacional. Pero estos cambios no se tienen que interpretar en función de una línea de continuidad irreversible y definitiva. Se trata, más bien, de transformaciones en las que hay que leer y entender una dinámica que muestra que, en el sistema italiano, ha habido que escoger caminos y se han producido acciones de modernización que han hecho más selectiva (a veces traumática o inclinada en una dirección concreta) la relación con el sistema general de medios, a la vez que han afectado a la identidad que ha asumido el cine italiano en las diferentes fases.

5) La experimentación y la creación del filme de autor. A pesar de una heterogeneidad interna evidente, durante más de treinta años (de 1945 a 1980) el sistema italiano garantizó la formación y la consolidación de autores que han escrito su historia expresiva y también (en algunos casos rápidamente y en otros más progresivamente) lo han transformado y condicionado, aportando líneas creativas indispensables para el éxito del mismo sistema, tanto dirigido al público nacional como el internacional. Hay que destacar la función impulsora que ha tenido el sistema –en sus múltiples articulaciones– para hacer emerger individualidades con una marca de singularidad o con la capacidad de devenir prototípicas. Es el caso de De Sica, Rossellini, Lattuada, Visconti, Germi, Fellini, que se formaron en el corazón del gran cine de los años 30 y que sin esta experiencia formativa no habrían podido ni siquiera orientar toda su gran maestria; también es el caso de los valentísimos autores de la comedia (de Monicelli a Risi,

Zampa, Comencini, Scola, por mencionar sólo los más grandes), que primero se formaron en la escuela del cine cómico y después se encargaron de leer la sociedad italiana con un espíritu penetrante y libre; y el caso de varias figuras de los llamados *artesanos*, siempre infravalorados por la crítica cinematográfica durante décadas, directores que desarrollaron un papel mediador indispensable para el crecimiento de la conciencia creativa desde *dentro del sistema medio* del cine, que en la época del boom económico de los años sesenta supieron trazar retratos mordaces de las familias y los individuos italianos abrumados por el aumento de los productos de lujo y las nuevas tecnologías en Italia (algunos nombres escasos pero esenciales: no sólo el eterno y genial Steno o el mordaz Sergio Corbucci, también Giorgio Simonelli, Giorgo Bianchi, Marino Girolami); es el caso de autores hoy casi olvidados que, aun así, han estado en el núcleo de varios procesos de modernización del cine italiano, y lo han hecho desde una posición no rupturista con el sistema, sino con una lateralidad que ha introducido novedades y capacidades no siempre predecibles (aquí tenemos que recordar sobre todo a Gianni Franciolini y Antonio Pietrangeli; el mismo Pasolini que, antes de dirigir, escribía guiones y colaboraba con Fellini, Bolognini y otros, y lo hacía antes de compararse con el sistema y acabar reivindicando su absoluta originalidad; también Mario Baba, Riccardo Fría, Sergio Leone, Sergio Corbucci, Lucio Fulci, nombres que –más que otros– subrayan con claridad el humus del *género* y los sustrato *popular* del que sacan su inspiración original, y a la vez se inscriben totalmente en los rasgos típicos del sistema productivo, que conducen a nuevas perspectivas y nuevos umbrales de internacionalización madura y competente; finalmente, pero no últimos, están los autores emergentes en el periodo clave de la modernización italiana, la segunda mitad de los años sesenta: Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, los hermanos Taviani, Elio Pétreo, Dario Argento y otros –entonces jóvenes– no habrían tenido la posibilidad de triunfar si no se hubieran arraigado (acogido) a unos modos de producción que, permitiéndoles ser independientes, quedaban integrados legítimamente en la estructura productiva general.

***

Estos cinco elementos definitorios se visten de una reiteración que, desde el neorrealismo, hace que el cine italiano posterior a la Segunda Guerra Mundial sea permeable al contacto con la experiencia vivida y con el mundo, sin ser ultrajado ni estar subordinado a

las convenciones expresivas. Esto se expresa en una especie de función de mapa absorbente de las múltiples dimensiones de una realidad –surgida de la situación catastrófica posterior a la guerra- que permanece en constante transformación, donde las biografías individuales están sometidas a los conflictos emergentes en las periferias del mundo o en los lugares de máxima concentración urbana. Es la lección que hace suya la comedia italiana de la segunda mitad de los años cincuenta, pero con un desencanto más grande y con una cuota de cinismo y de escándalo capaz, sin embargo, de conservar la complejidad de la mirada y de no caer en aquello unívoco o ideológico.

Por otro lado, los géneros *populares –peplum*, *western*, policiaco o *poliziottesco*- que se impusieron en el consumo de las salas de los primeros años cincuenta y hasta los primeros setenta, reinstauraron esta cuota de desencanto, dando entrada con pleno derecho a los temas de la violencia social y las transformaciones en las relaciones interindividuales dentro de cada sujeto narrativo. Así, este cine pintaba con eficacia sobre el plano de lo imaginario –nunca de forma directa y unívoca, sino mediante claves simbólicas e imágenes metafóricas, trazos narrativos laterales y sin embargo claros para el público- un retrato de una sociedad desigual, en un riesgo constante de disolución o de transformación repentina.

¿Qué queda hoy de todo esto?

Pues queda poco o nada, después de casi treinta años (de 1985 hasta el presente) en los que el sistema cinematográfico italiano se ha deconstruido en sus componentes fundamentales (empezando por las redes de distribución). El aparato productivo –desde los primeros años 80– se ha ido empobreciendo más allá de los límites tolerables y ha quedado reducido a un fantasma de una época, legitimando de hecho una subordinación, al principio latente y después evidente, frente al sistema televisivo y el duopolio. Estos, por su parte, tratan al cine como un apéndice marginal de la propia televisión, y lo consideran útil sólo para construir una imagen alterada de la realidad sin el beneficio de convencionalismos que recorran los caminos más imprevisibles o que sean más dignos de entretejer, con la realidad misma, la mayor variedad posible de zonas de contacto e investigación.

En resumen, el duopolio televisivo trata el cine sin preocuparse de respetar la

integridad mediológica ni la cabida sociocultural. Tampoco le reserva –a pesar de un tímido intento a finales de los años noventa, que resultó ser fuego fatuo y después ratificó el acomodo total de los restos del aparato productivo fílmico a las decisiones y directrices del duopolio- ningún espacio de integración mediológica funcional (filmes para televisión que tuvieran una ambición legítima propia) ni tampoco para una innovación experimental enfocada a prefigurar horizontes estratégicos (como sí pasa en otros centros europeos de investigación mediológica, muy avanzados). La experiencia productiva con amplitud de miras de la televisión pública (que a principios de los años 60 negoció con diferentes exponentes del cine un espacio de investigación de nuevas formas para la información y la narración televisivas y encontró en Rossellini y también en Vittorio Cottafavi sus estándares y grandes innovadores) decayó repentinamente; en la era del duopolio, la televisión pública no muestra nada más que la planificación inteligente que marcaron dos décadas de monopolio televisivo en Italia. Por otro lado, hay que recordar que, a principios de los años 80, el aparato productivo fílmico, con una estructura minada por el surgimiento de una crisis general, no supo comprender y por lo tanto rechazó –poco antes de que se instaurara en Italia el duopolio televisivo- el ofrecimiento de un plan estratégico (el llamado Progetto Fichera, con el nombre de quien fue su inspirador, uno de los directivos más inteligentes de la televisión pública) que se habría podido convertir en un foco de fuerte relanzamiento de la producción de cine para la televisión y de apertura de nuevos espacios creativos. Las objeciones fueron muchas y variadas, pero al fin terminaron encabalgadas con una oposición política (bajo el liderazgo de Bettino Craxi) que intentaba restar prioridad al papel proactivo del sistema *público* de medios. En definitiva, dio paso, promoviéndola, a la era berlusconiana, que desde entonces –en sucesivas etapas– tiene secuestrado el sistema de los medios nacionales y que ha reducido el cine italiano al nivel de una fuerza productiva absolutamente minoritaria.

La disgregación, paso a paso

Por todos estos motivos de peso podemos decir que ya no existe –que se ha disgregado del todo– un sistema nacional de cine. Y podemos recorrer todos los pasos que han asegurado su disolución:

A) Hoy es imposible detectar diferencias suficientes para ubicar una variedad de productos

fílmicos como la que tan bien caracterizaba el periodo de los años 50-70; en la marginalidad del cine en el sistema televisivo, la propia producción de ficción (la mayor parte, si no todo, miniseries), delegada a un sistema productivo con un pasado cinematográfico, está marcada por una serie de condiciones y normas que uniformizan los estilos creativos y productivos en estatutos de una emocionalidad previsible, sin amplitud de miras ni interés. Los espacios para la experimentación o para lo que queda fuera de lo habitual o de la normalidad estándar son rechazados totalmente y, por lo tanto, sustancialmente eliminados. Tanto es así que lo poco que queda del sistema de cine italiano, que podría estar muy integrado dentro de la producción televisiva, pierde credibilidad, y ni siquiera mantiene el ritmo de los procesos de pos-serialidad televisiva que, desde hace al menos 15 años, en Estados Unidos y en otros países europeos, está reescribiendo en profundidad el horizonte de un formato inédito de cine para la televisión;

B) ni siquiera surgen géneros ni formatos que hayan funcionado como remolcadores de todo el sistema; la comedia se ha ido desgranando y empobreciendo de forma gradual e irreversible en la exasperación cínica de la comicidad que hace un tumbo hacia la disolución o dispersión de la familia burguesa italiana; o en la repetición de las soluciones narrativas y los personajes diseñados para reafirmar el carácter localista de máscaras y tipos (el toscano, el napolitano, el romano) sin detonar la identificación universal con el mundo actual (a pesar de algunos éxitos de taquilla como la efímera e insuficientemente repetida eclosión que ha tenido un cómico como Leonardo Pieraccioni); en la comedia dialectal, quizás sólo Checco Zalone, desde la prespectiva de una cultura radicalmente *pugliese,* desmonta la no credibilidad de su personaje y traza con agudeza su paradoja sociohistórica (el Sur ignorante, terco en sus estrategias de supervivencia ocasionales, como respuesta a la compleja precariedad e infelicidad de la metrópolis del Norte); algunos profesionales válidos de la comedia (Neri Parenti, Mariano Laurenti, los hermanos Vanzina) explotan con bastante sabiduría cínica personajes e itinerarios temáticos que surgen de las desigualdades sociales de Italia, a veces con resultados interesantes, pero sin mostrar la necesidad de apuntar más allá ni de trabajar con el fin de rescatar todo el sistema mediante el éxito del género (por otro lado, se han visto privados de hacerlo por la situación general del sistema, fragmentado y disgregado, una situación sobre la que tienen un grado de responsabilidad mínimo);

durante una cierta etapa (pocos años, del 2005 al 2009), parecía que era otro *género*, el negro –político o mafioso-, el que daba la marca de calidad (bastante inédita en Italia, poco relacionada con el *antiguo* cine policíaco de los años 70) gracias a su capacidad de cambiarlo todo: desgraciadamente, muy pronto, las ilusiones se desvanecieron; sólo un autor logró una calidad destacable (Michele Placido), pero incluso esta se debilitó pasado un tiempo, incapaz de injertar cirtuitos productivos virtuosos;

C) escasea e incluso se disuelve la cuota de multimedialidad incorporada en las formas y los productos del poco cine que queda: los filmes italianos, producidos en números realmente exiguos (unos 50 al año, como máximo) parecen ajenos a la combinación, la contaminación, la mezcla de los diferentes tejidos expresivos que componen las múltiples configuraciones del imaginario que tienen los consumidores de los medios actuales; se sitúan en un escenario de retaguardia tanto perceptiva como emocional, privados de talento, sin la competencia de orientar *lo nuevo*; en este contexto, hay sin duda una carencia cultural que explica las dificultades: el cine italiano parece afectado por un *complejo de reflexión* y a veces se deja asfixiar por este en un sentido abiertamente ideológico; existe una especie de adicción y una obsesión banalmente documentalista que frena el desarrollo del sistema alrededor de un único eje de *reflejo ideal de la realidad*. Es una especie de rechazo del panorama internacional de los sistemas tecnológicos de la multimedialidad, de lo digital que, por el contrario, restituye una calidad polidimensional y no unívoca de la realidad. Por otro lado, para el cine italiano actual la realidad esconde un tipo de *monovisión*: se recluye en la dinámica pulsional de la denuncia, de la reconstrucción sin vacilaciones, sin la lucidez de volver a las tramas ambivalentes, a las colateralidades posibles y a los giros inéditos de la perspectiva adoptada. En este sentido, hay varios filmes que son campeones del anticine: no son máquinas tecnológicas complejas, enfocadas a mostrar los lados más oscuros de la historia y de la realidad, sino dispositivos constrictivos de la visión, tramas prefijadas de la denuncia preformada, prefabricada;

D) falta una renovación garantizada de las nuevas profesionalidades: la contratación es fruto de la casualidad o de la pertenencia a alguno de los pocos *clanes* profesionales supervivientes (donde puede haber, naturalmente, ejemplos de genialidad, pero no una orientación general que represente un cambio generacional); los institutos de formación

tradicionales han perdido totalmente su capacidad de garantizar un vínculo significativo entre la formación tecnicocreativa y los pocos núcleos productivos que quedan (el Centro Sperimentale di Roma, después rebautizado como Scuola Nazionale di Cinema, ha sobrevivido perdiendo fuerza y convirtiéndose en una entidad mantenida solo por el estado; las escuelas privadas de cine no tienen raíces vivas en un tejido productivo totalmente disgregado). Por su parte, las productoras que quedan, sobre todo las independientes, sufren las limitaciones impuestas por el duopolio televisivo y las restricciones o cancelaciones de la distribución en la red existente, mientras que, por el contrario, cualquier productora bien considerada puede disfrutar de ventajas y preferencias que eliminan toda competencia real y, en todo caso, denotan la pertenencia a los centros que dominan el mercado casi en régimen de autocracia. Así, la renovación de profesionales y de *nuevos* autores, la investigación de tendencias que reabren todo el juego del sistema-cine en relación a la televisión, es la última de las preocupaciones de una industria que tiene como emergencia principal sobrevivir a cualquier precio. Y no sólo se reduce de forma radical el crecimiento y el éxito de nuevos *autores*; también los autores que triunfaron en etapas anteriores se sobreviven –en general de forma precaria– a ellos mismos; entre los años noventa y principios de los 2000, las obras de los autores viejos (entonces octogenarios) dieron un sentido de inversión del cambio: algunas películas todavía conservan la capacidad de algunos *viejos sabios* para narrar con mordacitdad y sagacidad, pero son realmente pocas (tres únicos ejemplos: *Boom*, un filme de 1999, dirigido por Andrea Zaccariello, muy poco visto y proyectado, excepto por alguna emisión televisiva, pero útil para recuperar la ironía y la sabiduría de la comedia del pasado, y nada sorpresivo descubrir que fue el *último filme* realmente escrito y concebido por un maestro como Age; *Baciami piccina*, dirigido en 2006 por el productor Roberto Cimpanelli, un filme que se benefició del tercer guion escrito por otro gran maestro de la comedia, Furio Scarpelli, que consigue ofrecer –como *Napoleón y yo* (*Io e Napoleone*, 2006) de Paolo Virzì- el retrato típico de unos italianos ineptos involucrados en los hechos dramáticos vividos a partir del 8 de septiembre de 1943: igual que en los filmes de Virzì, Scarpelli desplaza una mirada casi exclusivamente retrospectiva en el tiempo histórico para encontrar figuras capaces de afrontar, durante un viaje o una época determinados, desafíos dramáticos, en un trayecto interior de formación de una nueva conciencia; finalmente, el penúltimo largometraje narrativo, dirigido en 1990 –después de 30 años de ausencia– por Luciano Emmer, *Basta! Ci faccio*

un filme…, donde el sabio maestro de la comedia y el documental artístico encuentra matices sinceros para una historia de jóvenes explicada sin melancolía). En comparación con la última resistencia de estos autores viejos y experimentados, lamentablemente todos desaparecidos durante la segunda década de este milenio, la cantidad de óperas primas de nuevos directores estrenadas entre el 1995 y el presente, a pesar de ser considerables en número, va emparejada con una incapacidad manifiesta de hacerse reconocer tanto en cuanto a ambición narrativa como en comprensión eficaz de una sociedad que cambia rápidamente la estructura de su propio imaginario. Es un resultado que penaliza incluso a los pocos que entrevén rendijas vitales y saben identificar nichos y espacios inéditos de la narración audiovisual (dos ejemplos: Marco Ponti, después de *Santa Maradona* en 2001, creó un filme realmente bello como *AR andata+ritorno* en 2004, una obra que aun así, cosa poco sorpresiva, tuvo problemas para conseguir una visibilidad pareja a su calidad; el todavía más viejo Davide Ferrario dirigió en 2004 *Dopo Mezzanotte*, ambientada en el Museo Nazionale del Cinema di Torino, sobre la historia de unos jóvenes enamorados y apasionados por el cine, y es un filme del que quedan trazos fantasmales en la memoria colectiva…). Entre los directores italianos activos más viejos, las posiciones y la capacidad de dirigir aun películas resultan muy diferentes y segmentadas: Bertolucci consiguió sobreponerse a sus problemas físicos y dirigir su típico filme intelectual, interesante pero desigual, como le ha pasado a menudo; Bellocchio se va embrancar en la dirección tomada hace mucho tiempo, con la que sigue metaforizando en negativo –en *Vincere* (2009) y en *Bella addormentata* (2012) sin duda– la cuota ideológica siempre presente en su manera de concebir el cine, extrayendo ambientes, personajes, tramas de varias realidades –también históricas– italianas; Paolo y Vittorio Taviani insisten, con *Cesare deve morire* (2012), en el epigrama de un teatro explícitamente filmado, desde la selección del cuadro de actores, no profesional y totalmente integrado por presos, hasta a esencialidad interpretativa de las pulsiones y los movimientos corporales. Otro resultado meritorio, pero totalmente alejado de la perspectiva de propulsar la idea de un cine posible en el futuro. Para acabar, pero no último, Dario Argento es quizás el único que, junto con Bertolucci, conserva una consideracion del todo merecida de autor de nivel internacional, guiado constantemente por el instinto creativo que lo ha convertido tanto en un cineasta experimental como de *género*, a veces desigual pero siempre genial intérprete de cómo el cine (un medio que él entiende en el nudo de sus potencialidades, tanto tecnológicas como expresivas) reaviva

los vínculos entre los grandes mitos del fantástico moderno y posmoderno y las mutaciones más profundas y sepultadas, intergeneracionales, de los que viven en la era de la tecnología;

E) hay que constatar, en general: el panorama irresuelto y quizás incluso desesperado, de los autores de diferentes edades que hoy coexisten en Italia, desde los más veteranos hasta la generación de los años 50 o 60, empezando por los autores *viejos* que en su día (años 60) fueron innovadores y que hoy sobreviven a los cambios del sistema y las tecnologías de referencia, y a los cambios del panorama internacional del cine y del interés social que este atrae (hasta hace un par de decenios, presente y activo, hoy en cambio, disperso y desconcentrado); la maduración de muy pocos actores de *género* que intentan mantener un nivel elevado de calidad de un producto al que dedican energías notables: entre estos, el único director que conserva la mordacidad de la hoy *vieja* comedia es Paolo Virzì, que no por casualidad ha trabajado codo con codo con los grandes exponentes de la era de los 60, y en sus últimos filmes –que confirman su gran talento y su capacidad de interpretar el tejido sociocultural que vincula el pasado con el presente (como *La prima cosa bella*, del 2011)– expone la voluntad positiva de buscar nuevos caminos *"verso una commedia civile e sentimentale della quale il nostro cinema ha assoluto bisogno per comunicare al suo pubblico. Come ha bisogno di un vero svecchiamento"*[29]; pero la generación del medio, a la que pertenece Virzì (junto con Francesca Comencini, Giovanni Veronesi y algunos más), está atrapada dentro del humedal de un sistema bloqueado; así pues, es muy difícil que, fuera de ciertas excepciones (como ya hemos dicho más arriba, solo Virzì, o quizás la Comencini; o el más *viejo* Carlo Verdone, que empezó su carrera justamente en los años en los que el sistema se derrumbaba y trabajó a finales de los 70 y principios de los 80, siempre manteniendo el equilibrio entre la tradición y la innovación al crear una comedia capaz de interpretar el *tiempo presente*) pueda lograr cotas de dimensión o alcance totalmente original y tocar cuerdas universales. Un autor que ha triunfado en Europa y que se mantiene confinado en un mismo personaje de director-actor-productor es Nanni Moretti: su forma de hacer cine es personal, en el sentido de autócrata, desequilibrado "en las" y "por las" propias obsesiones y sólo en casos raros capaz de captar las situaciones colectivas de una sociedad degradada; para mi generación (que es también la suya), la carrera de Nanni Moretti no puede escapar al papel de

[29] Marco Giusti. "La lotta dei sentimenti precari e 'fuori raccordo'" (crítica del filme *Tutti i santi giorni* [Paolo Virzì, 2012]). ***Ítem: Il manifesto***, giovedì 11 ottobre 2012, p. 13.

coartada autoral gracias a la cual se ha podido ocultar la degradación de todo el sistema y por lo tanto es responsabilidad suya haber construido su fisonomía como autor de un aislamiento protegido –mientras, por otro lado, este aislamiento ha resultado escasamente productivo a la hora de asegurar no ya su creatividad sino la otros-. Finalmente, recordar algunos autores de filmes para la televisión, con carreras vigentes desde hace al menos treinta años, que restablecen el sentido de un trabajo de calidad, aunque integrado en una estructura productiva condicionada por las imposiciones del duopolio televisivo: por ejemplo los hermanos Frazzi (hoy sólo queda Antonio, Andrea murió en 2006), autores de un buen filme cinematográfico como *Certi bambini* (2004) y de la película para televisión *Angela* (2005) con una Sabrina Ferilli con sus mejores calidades interpretativas;

F) en contraste, y no para acabar, un escenario incierto de equilibrio precario de una reforma inagotable al que se acercan un buen número de autores *jóvenes*. Como ya hemos comentado, queda pendiente la situación asfixiante de un nudo no resuelto: la realidad que evita la narrativa de las historias a filmar se está impregnando en todas las tramas posibles a explicar y sobre todo en el encuadre visual, la composición de los elementos expresivos con la que el cine italiano se está aplanando en una forma unívoca de concebir la relación entre pantallas y público. Condicionados todos (por un lado, el autor y el equipo productivo, es decir, el diseño y la construcción de las nuevas pantallas; por otro, la masa de espectadores, es decir, el público reubicado en varias plataformas de comunicación y tecnologías avanzadas de audiovisión en red) por el trance de verse obligados a reflejarse en una correspondencia preexistente a la dimensión proyectiva y fantasmática del cine. Es cómo si la *marca de realidad* –pero, en otras términos, la idea astuta que de la realidad ha promovido, con un simulacro sustitutivo, el régimen televisivo del duopolio todavía imperante en mi país-hubiera eliminado del todo la capacidad del cine para mostrar y subvertir la concepción epistemológica de la realidad; es decir, de mostrarla totalmente, en un horizonte donde lo real, lo fantástico y lo imaginario trazan caminos imprevistos de la imaginación, no subordinada al secuestro de la emergencia, la cotidianidad, la política.

‘No more winters’

Tendencias del cine sueco contemporáneo

Manuel Garin / Carles Roche

Oh Muerte, ¿cómo se entiende esto?
Debo bailar y ni siquiera sé andar.

(Danza de la Muerte escandinava, siglo XIV)

Pese a la saludable vitalidad de la cinematografía sueca en la primera década del siglo XXI, es probable que para el cine sueco el acontecimiento cinematográfico por excelencia en dicho período sea una muerte: la desaparición, en 2007, de un gigante llamado Ingmar Bergman. Durante décadas, Bergman ha sido una de las capitales cinematográficas de Europa. Y, aunque el cine sueco contemporáneo es mucho más que un cine simplemente posbergmaniano (pues sus referencias, registros, preocupaciones y ambiciones son un claro ejemplo de mirada hacia el futuro, con los ojos puestos más allá de la cinefilia, con preocupaciones muy diversas y puntos de mira ampliamente diversificados), la despedida de Bergman en 2003, con *Sarabande*, dejó al cine sueco con sólo una de las grandes figuras de la *modernidad clásica* en activo, la de Jan Troell (el otro abanderado del clasicismo sueco, Bo Widerberg, había desaparecido en 1997)[30].

Huérfanos pos-Bergman

El 31 de julio de 2007, el grafista y diseñador británico de origen iraní Mehrdad Aref-

[30] Usar a Bergman como eje sobre el que iniciar el trazado del mapa del cine sueco puede parecer un reduccionismo, pero lo cierto es que a menudo el cine sueco de hoy parece habitado por esa presencia, detectable a cada paso, sea por afinidades voluntarias o latentes o por un calculado alejamiento de sus modos y preocupaciones. Esto es especialmente cierto en cuanto al cine de autor, lo cual no obsta para que el cine sueco, en general, haya encontrado una muy particular alquimia a la hora de manejar la herencia bergmaniana dentro de corrientes comunes en el cine contemporáneo de todo el mundo, por ejemplo en el amplio espectro de gamas tonales con que aborda los enlaces entre la ficción y el documental, uno de los aspectos más sugerentes del neocine sueco del XXI. En este sentido, más allá del hincapié que nuestro artículo pretende hacer sobre algunos motivos esenciales del imaginario del cine sueco actual, son herramientas de gran utilidad para la comprensión del fenómeno en su globalidad trabajos como los de Fredrik Sahlin (*Novísimos. El cine sueco del siglo XXI*, publicado por la Semana Internacional del cine de Valladolid en su edición de 2011) o el especial de la revista *Cahiers du Cinéma España* también dedicado al reciente cine sueco: “Novísimos. Cine Sueco del siglo XXI”. ***Ítem: Cahiers du Cinéma España***, Especial nº 14, octubre de 2011.

Adib proponía, en el contexto de su blog personal, una sencilla pero punzante aproximación de imágenes para conmemorar la muerte, el día anterior, del gigante de Uppsala. El choque consistía, simplemente, en situar en contigüidad una de las imágenes clave de la obra del cineasta –la medievalizante danza de la muerte que corona *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, 1957)- con la fotografía de portada de un inocente tratado sobre el desarrollo infantil, cuya iconografía se hacía eco, de manera tan involuntaria como fiel, del tema de la danza de la muerte medieval (cargado de resonancias y de larguísima tradición). Más allá de la conmovedora rima visual entre tan antitéticos referentes, el encuentro de imágenes propuesto por Aref-Adib tenía la virtud de anudar en silencio y con sencillez dos pilares del universo bergmaniano: infancia y muerte. No es este el lugar para abundar en dos temáticas que han sido ya objeto de cascadas de comentarios teóricos; sin embargo, sí es preciso mencionarlos, puesto que ambos temas serán objeto de una cuidadosa puesta al día en algunas de las obras más estimulantes de la cinematografía sueca contemporánea. Sorpresa tanto más reveladora cuanto que en ocasiones son retomados por cineastas que, de forma explícita, erigen su edificio conceptual y estético sobre una provocadora toma de distancias respecto al universo creativo del Rey Bergman.

El papel central que ocupó la figura infantil o adolescente en la obra de Bergman, como mensajera y vértice sobre el que gravita el triángulo entre el director y sus espectadores (en *Fanny y Alexander* [*Fanny och Alexander*, 1982] o en el inmortal plano-contraplano que culmina el prólogo de *Persona* [1966], en el que el niño sin nombre, recién resucitado en un depósito de cadáveres, interroga con el gesto de su mano a los espectadores y a la pantalla misma) se recicla en diferentes contextos dentro de la recién inaugurada era posbergmaniana. Que ese testigo lo recojan a menudo figuras radicalmente alejadas del ideario bergmaniano no es tan contradictorio como parece, pues es bien sabido que la tensión entre la emergencia de vínculos irresistibles y la feroz resistencia a ellos es uno de los rasgos que definen los procesos básicos de filiación. Así, por ejemplo, frente a la honda vocación de subjetividad de Bergman, frente a sus coreografías de cámara donde el estudio deviene espacio en el que diseccionar miradas y cuerpos anudados en coreografías de desbocado psicologismo, encontramos la distante y objetiva frialdad con que algunos autores elaborarán sus imágenes, en una estimulante búsqueda de caminos para afrontar con otras armas la glaciación afectiva que se abate sobre la Europa de nuestro tiempo.

Frente a esta glaciación, las figuras del niño, del adolescente, como símbolo. Uno de los temas que puebla el imaginario de algunas de las primeras obras clave de la era pos-Bergman será el del asedio a la infancia y adolescencia, el de los abusos, las violencias latentes y las laberínticas imposiciones que en la jungla social contemporánea aprisionan a los hijos de la sociedad del bienestar. Tema dotado de doble lectura, puesto que es, en primera instancia y leído en clave literal, un tema de interés social (el adjetivo *social*, tan caro al imaginario escandinavo), pero que también proyecta un simbolismo propio si pensamos en la sombra que el ausente genio arroja sobre quienes le han sobrevivido. Al fin y al cabo, tal vez no exista para estos cineastas suecos, jóvenes o no, mejor modo de invocar a un padre ausente que mostrar los efectos del desamparo sobre unos vástagos abandonados, carentes de figuras protectoras y expuestos a la rapacidad no sólo de los adultos sino, muy especialmente, de sus iguales, que se abaten sobre ellos con inusitada violencia psicológica. Como en un juego de figura-fondo, el niño pasa de ser figura por derecho propio a convertirse en pantalla sobre la que se proyectan los temores y ansiedades de una sociedad. La infancia –o, también, el infantilismo de miembros supuestamente adultos de la sociedad- es mucho más que una metáfora reductora en el cine sueco contemporáneo: el tema del niño, su persecución y su soledad, deviene recurrente en las mejores obras de los últimos años, encabezadas por figuras tan debatidas y fascinantes como la de Roy Andersson o el joven cineasta Ruben Östlund, dos de las voces más personales y radicales del paisaje cinematográfico nórdico. El tema ha llegado incluso a permear hasta el corazón del cine de género: no en vano, la brillante *Déjame entrar* (*Låt den rätte komma in*, Tomas Alfredson, 2008), el mayor éxito internacional del cine hecho en Suecia en los últimos años, se erige sobre un andamiaje figural en el que un niño encuentra respuesta al acoso escolar a través del encuentro con una figura fantástica e igualmente infantil, la de su amiga vampiro. El complejo entramado que la película de Alfredson establece con la sombra de Bergman, a través de la arquitectura gestual y de miradas de su trama vampírica, parece dejar claro que la deuda con el padre no está, ni con mucho, saldada.

Roy Andersson y la luz despiadada

Alumno problemático de Bergman y posterior *enfant terrible* de la cinematografía del país, Roy Andersson es quizá el autor más reconocido del cine sueco contemporáneo en la

última década (tras la eclosión *indie* de Lukas Moodysson a finales de los noventa). Desde que *Songs from the Second* Floor (*Sånger från andra våningen*) se llevó el Gran Premio del Jurado de Cannes en 2000, el cineasta ha pasado a formar parte de ese reducido grupo de directores –de Aki Kaurismäki a Otar Iosseliani- cuya particular mezcla de humor absurdista y cuidadosa puesta en escena invoca a los maestros de la modernidad cómica europea, en la estela de Tati, Fellini o Buñuel. Por ello, mientras otros directores suecos comparten cartel en retrospectivas colectivas (auspicidas por el Swedish Film Institute), filmotecas de todo el mundo han consagrado en los últimos años ciclos a la figura única de Andersson, vindicando su personalísima estética a la manera de esos "autores" cuyo universo encuentra un espacio propio en la historia del cine. Pero lo que convierte al cineasta en un caso único, a resaltar en este texto, no es sólo su inconfundible estilo sino su desigual trayectoria filmográfica, tan breve (cuatro largos en cuatro décadas) como diferencial, que transita en las intermitencias del audiovisual contemporáneo, del cine a la publicidad y de vuelta al cine.

Es precisamente la figura del artista huérfano, del joven prometedor que es sacrificado de golpe por la sociedad (y el padre), la que mejor define la fulgurante ascensión y caída de Andersson tras dirigir su ópera prima, *A Swedish Love Story* (*En kärlekshistoria*), en 1970. Elogiada hasta el extremo por la "oficialidad" cinematográfica de su tiempo (fue seleccionada para los Oscar de aquel año), la película liga el realismo observacional de los Cines del Este con una maestría del plano/contraplano digna del mejor Hollywood, al filmar el bellísimo *coming of age* sentimental de dos adolescentes. Con una puesta en escena en estado de gracia, que domina todos los registros –del detalle textural a la profundidad de campo y la elipsis- el éxito de *A Swedish Love Story* se convirtió en una losa para Andersson, quien, saturado de elogios, decidió cambiar radicalmente de enfoque y estilo en *Giliap* (1975), su siguiente film. Demolida por la crítica, incomprendida por el público y embargada por los productores, esa segunda película convirtió al cineasta en un huérfano desterrado de la producción fílmica de su país durante los siguientes veinticinco años[31].

Se dice que Ingmar Bergman, que había sido profesor de Andersson en la escuela de cine (donde tuvieron más de un roce), aconsejó al joven director que abandonase la

[31] El cineasta explica detalladamente el proceso en Ciment, Michel. ***Pequeño planeta cinematográfico***. Madrid: Akal, 2007, p. 215.

realización tras el fracaso comercial de *Giliap*[32]; y, aunque Andersson desmiente tal extremo –pese a reconocer que se odiaban-, es innegable que el director de *Persona* arrastró durante años una especie de *guilty complex* inconfundiblemente bergmaniano, por haber contribuido en parte al ostracismo de Andersson… Sólo así se explica que, preguntado en 1999 por las mejores películas suecas, Bergman incluyese *Giliap* y elogiase a su antiguo pupilo en una suerte de expiación retrospectiva (aún tildándolo de formalista). La culpa del padre y el sacrificio del hijo son, pues, temas clave tanto del imaginario de Andersson como de su problemática relación con la historia del cine sueco: *"At the hotel I found a women's magazine with a picture of a 13-year-old girl wearing a knitted sweater. It radiated innocence and life optimism and I wanted to convey that onto film, and contrast it with the adult generation's broken dreams"*[33]. De nuevo huérfanos que sueñan, y adultos rotos.

Pero, ¿cómo es posible que un cineasta que no filma ni una sola película entre 1975 y 2000 sea considerado como un autor capital del cine sueco contemporáneo? Lo que convierte a Andersson en un caso diferencial en el panorama europeo es cómo durante esas décadas, en las que nadie quiso financiar sus proyectos, fue capaz de canalizar sus propios *broken dreams* realizando centenares de anuncios para televisión y proyectos de metraje reducido, que lejos de diluir su estilo afianzaron el humorismo expresionista y la estética contemplativa apuntadas en *Giliap* y sublimadas triunfalmente, veinticinco años después, en *Songs From the Second Floor* y *You, the Living* (*Du Levande*, 2007). A diferencia de muchísimos cineastas que trabajan en publicidad sin evidenciar estilo alguno, sólo por dinero, Andersson supo convertir cada anuncio en el eslabón de un *work in progress* estilístico, afianzando un universo expresivo propio a lo largo de los años. Encargo tras encargo, el cineasta aguardó pacientemente hasta constituir una productora propia, con sus estudios y su *stock company* particular, pudiendo rodar películas de nuevo con plena autonomía creativa: *"Doing commercials has allowed me to develop my aesthetic. Above all, it has taught me that a fixed image with no cuts communicates more effectively than a panning camera and hysterical editing"*[34].

[32] En diversas entrevistas Andersson acusa a Bergman de ejercer de "censor" de los alumnos de la escuela de cine del Swedish Film Institute a finales de los 60 ("*the so called inspector of the film school"*), en la que disuadía a los estudiantes de expresar visiones políticas de izquierdas en sus proyectos. Andersson, Roy. En: Bochenski, Matt. "Roy Andersson". ***Ítem: Little White Lies Magazine***, marzo 2008.

[33] Andersson, Roy. En: Larsson, Milène. "A Film Issue: Roy Andersson". ***Ítem: Vice Magazine***, septiembre 2009. El cineasta explica así como se le ocurrió la premisa para *A Swedish Love Story*, mientras trabajaba como ayudante de dirección de Bo Widerberg.

[34] Andersson, Roy. En: Larsson, Milène. *Op. cit.*

Una lección de puesta en escena que Andersson ha convertido en su principal huella autoral, empleando planos secuencia de varios minutos que, a la manera de *cuadros* sostenidos, abren la mirada del espectador a una exploración lánguida y despiadada a la vez: *"He tratado varias veces de volver al movimiento de cámara, y luego de cortar el plano en el montaje, pero el resultado nunca me ha convencido. Llegué a la conclusión de que, si no era expresamente necesario, no había ninguna razón para recurrir al montaje. En ese sentido, me parece ejemplar la puesta en escena de Chaplin. Funciona por 'cuadros'. El movimiento de cámara suele ser una manera de no afrontar los problemas"*[35]. Lo revelador es comprobar cómo esa manera de afrontar los problemas en la duración del plano, esbozada entre los pasillos del hotel de *Giliap* (a la manera de Kafka en *América*) conforman un mecanismo irreductible en los encargos publicitarios de Andersson, vertebrando su imaginario desde lo fragmentario, como una serie de gags en miniatura que dialogan entre sí y conforman un tapiz propio de temas y variaciones.

Ese método, deudor de Fellini y Tati, consiste en edificar largos planos secuencia que redescubren sentidos ocultos en el espacio, mediante gags que hacen reír pero sobre todo inquietan (aislados en los anuncios, interconectados en las películas). Las criaturas de Andersson –marujas en batín, viajantes, funcionarios tirillas, niños, viejos seniles- habitan la frontera entre risa y pesadilla a través de la duración, esperando no se sabe qué, formando erráticas hileras en apocalipsis cotidianos. Se mezclan indistintamente hileras banales con hileras siniestras, que fuerzan la posibilidad cómica y corrompen las bondades del Estado del Bienestar: camillas hacinadas en el pasillo de un hospital, atascos que duran semanas, ratas que salen en fila india de una bolsa de basura, colas de feligreses que toman la comunión, militares homenajeando a un comandante en el manicomio, colas para comprar merchandising religioso, filas de clientes que aguardan en la barra de un bar, hileras de niños saliendo de clase, mesas repletas de ejecutivos, gente esperando en la consulta del psiquiatra, paradas de autobús, curiosos que observan un accidente de tren, séquitos que acompañan a un condenado hasta la silla eléctrica… Lo más banal se da la mano con lo más siniestro formando una sucesión de circuitos-trampa, largos planos fijos de los que los personajes no pueden escapar y que provocan tanta hilaridad como inquietud.

Si en el cine de Bergman los personajes se dispersan a menudo entre el duermevela y

[35] Andersson, Roy. En: Ciment, Michel. ***Pequeño planeta cinematográfico***. Madrid: Akal, 2007, p. 216.

la bruma (algo que sucede también al final de *A Swedish Love Story*), los anuncios, cortos y películas de Andersson posteriores a *Giliap* destacan por la claridad meridiana de su iluminación, una textura sin sombras que muestra todo detalladamente, a la manera del *cartoon*: *"I prefer lightning without shadows. There should not be a possibility for people to hide. They should be seen. They should be illuminated all the time. That's what I mean when I say* light without mercy. *You make the people, the human being in the movie, very naked […] Cartoons often have a light without shadows. That's what I like. The individuals in the frames, they are very, very naked, without any defense"*[36]. La luz destaca así el absurdo cotidiano de las sociedades occidentales, confundiendo lo despiadado y lo hilarante, según sucede en *Någonting har hänt* (1987), un encargo del gobierno sueco en forma de film educacional sobre el sida. La cinta, que fue prohibida por la comisión responsable debido a su radical punto de vista, mezcla planos cotidianos –en colegios, hospitales y transportes públicos- con planos de exterminios, experimentación genética y violencia institucional, hermanando unos cuadros y otros (lo que queremos y lo que no queremos ver) bajo una misma puesta en escena. Un recurso que Andersson recupera en el indescriptible comienzo de *World of Glory* (*Härlig är jorden*, 1991), que filma la imagen cómica de un camión conduciendo en círculos al fondo del encuadre tras mostrarnos su carga: un grupo de hombres, mujeres y niños desnudos, apresados en la parte trasera mientras una comitiva oficial conecta el tubo de escape a la caja del camión, creando una cámara de gas en movimiento.

La espera, el encuadre y la mirada a cámara funcionan así como un reflejo grotesco, pero extremadamente humano, de las cosas que damos por hecho: los desechos que sustentan nuestra forma de vida materialista emergen y conviven con los personajes de Andersson, en lo que el crítico italiano Giussepe Imperatore llama *realismo criatural*: *"Andersson sa benissimo che fare cinema ora, dopo che il massacro nazista è avvenuto a noi, nel cuore dell'Europa, significa interrogarsi intorno alla residuale e persistente colpa che ha che fare con l'Occidente tutto"*[37]. El cineasta saca literalmente a sus actores no profesionales, criaturas del "bienestar capitalista", del Ikea de turno (así sucedió con el protagonista de *Songs from the Second Floor*), y los enmarca en versiones delirantes y absurdas de ese mismo bienestar: el fin del mundo como un atasco que dura semanas, una distopía que surge

[36] Andersson, Roy. En: Vishnevetsky, Ignatiy. "Figurative and Abstract: An Interview with Roy Andersson". ***Ítem: MUBI Magazine***, agosto 2009.
[37] Imperatore, Giussepe. "Il 'realismo creaturale' di Roy Andersson". ***Ítem: Cineforum***, anno 43, nº 7, agosto-septiembre 2003.

del sueño de un oficinista en batín o el sacrificio ritual de una niña, empujada por un acantilado tras ensayar su –atroz, hilarante- caída con un *dummy*. El anuncio de un plan de pensiones se convierte en un salto al vacío desde un avión en marcha, con el piloto y el copiloto abandonando a sus estupefactos pasajeros, mientras toda clase de accidentes en clave *slapstick* (en bautizos, bodas y comuniones) subrayan la "necesidad" de un seguro Trygg Hansa.

Criticado en ocasiones por autofinanciar sus películas haciendo anuncios para grandes compañías, Andersson ha logrado que sus particulares criaturas deambulen del televisor a la gran pantalla sin distinciones, cuestionando la frontera entre la publicidad comercial y el cine de autor. Maquillados de blanco y observando en silencio, como zombies que esperan turno en la lavandería, sus personajes encarnan esa máxima contemporánea que iguala el mercado y la vida, según recuerda Michael Bracewell a propósito de *Songs from the Second Floor*: *"life is a market, it's as simple as that"*[38]. El logro de Andersson está en hacernos olvidar qué es mercado y qué es vida, confundirnos entre fantasmas del colaboracionismo sueco con la Alemania Nazi, el abuso de poder de la Iglesia luterana o los mecanismos adoctrinadores del Estado, pero siempre del lado de lo cotidiano, como recordándonos que bajo nuestros muebles de Ikea hay en realidad una fosa común. Pues según recuerda el propio cineasta, el humorismo ambivalente de sus gags no pretende sino resaltar la arbitrariedad –el trauma- de la sociedad contemporánea: *"Arbitrariness rules and makes people suffer […] Sweden is not so far from the rest of the world, so of course, when you are specific about Sweden you are also universal"* [39]. Una vez más el motivo del huérfano, de madres y padres, vidas y mercados.

Medir las distancias: Ruben Östlund

Una calculada y reveladora *mise-en-scène* en la edición 2011 del FilmFest de Munich aprovechaba una retrospectiva dedicada a Roy Andersson para reunirle con un autor más joven, con quien, pese a las evidentes distancias, comparte innegables afinidades estéticas: el goteburgués Ruben Östlund (de quien *Film Comment* incluía en diciembre de 2011 su

[38] Bracewell, Michael. "Not waving but drowning". ***Ítem: Sight and Sound***, Marzo, 2001.
[39] Andersson, Roy. En: Spigland, Ethan. "No Shadows To Hide In: A Conversation with Roy Andersson". En: ***MOMA Filmmaker in Focus: Roy Andersson***. New York: septiembre 2009.

largometraje *Play* entre los diez mejores títulos de la lista *Top Unreleased Movies*). Ante el auditorio, el antiguo hijo problemático de Bergman ejercía de figura simbólica apadrinando la presencia del joven director, quien, con tres largometrajes y un puñado de brillantes cortos, se ha abierto un espacio radicalmente personal en el paisaje cinematográfico nórdico. Significativamente, el discurso de ambos giraba en torno a dos temas: el infantil sentido del absurdo que gravita humorísticamente sobre todo acto humano (*"We are all children, in some sense"*, señala el maestro) y la demostrada capacidad del plano general, ya desde el arte pictórico, como vehículo para bosquejar la densa complejidad de lo humano, más allá de las trampas sensuales del intimismo y la proximidad.[40]

"The room tells much more than the face"; la frase de Andersson, lanzada al público con la presencia cómplice de Östlund al lado, cifra una apuesta por el espacio como eje de la mirada cinematográfica que hermana las propuestas de ambos autores. Pero, pese a las evidentes filiaciones, es preciso matizar que el deslumbrante talento formal de Östlund se aleja del grotesco y asfixiante artificialismo de Andersson para trabajar a partir de una mirada transparente sobre el mundo, de tonos casi documentales, lo que lo ha convertido en el más virtuoso y personal creador de formas de la corriente naturalista del cine sueco contemporáneo, y, a día de hoy, en uno de sus secretos mejor (y más injustamente) guardados.

Probablemente, fue su paradójica formación como cineasta especializado en películas de esquí lo que le suministró no sólo una comprensión ejemplar del poder del plano general como dispositivo para estudiar la figura humana a distancia, sino también un incombustible apego por el plano de larga duración (en el cine de esquí, un plano cortado sólo puede significar un fallo por parte del ejecutante)[41]. La radical apuesta de Östlund por el plano largo, en términos de tiempo y espacio, emerge de manera rotunda en sus cortos: *Autobiographic scene number 6882* (*Scen nr: 6882 ur mitt liv*, 2005) muestra, en apenas 3 tomas, el denso juego de vacilaciones que envuelve a un grupo de adultos en lo alto de un puente sobre un río, mientras dirimen si uno de ellos va a lanzarse al vacío o no. Östlund utiliza la lejanía para definir las distintas actitudes de cada uno, las presiones psicológicas entre los distintos miembros y el comportamiento dentro del grupo, mediante un dispositivo

[40] Un fragmento de esta estimulante reunión propiciada por el Filmfest Munich puede consultarse en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=nsCUTII3aT4>

[41] Esta necesidad de preservar la integridad del acto desarrollándose ante la cámara hermanaría el discurso del subgénero del esquí con las rutinas del musical cinematográfico clásico.

expresivo que explora el encuadre amplio como puerta abierta a los opacos misterios de lo visible. Una forma de encarar la composición que parece entroncar con estrategias extra-cinematográficas, propias del arte y la fotografía contemporáneas: imposible no pensar en autores como el alemán Andreas Gursky y sus célebres *tableaux*, que traducen el mundo en gélidas instantáneas donde el espacio se coagula alrededor de diminutas figuras, amenazando con devorarlas por completo.

El hallazgo expresivo de Östlund radica en que el uso de dispositivos tan distanciadores, fríos y neutralizantes no conlleva en modo alguno, como cabría esperar, un desapego del demiúrgico autor por sus criaturas, sino una curiosidad y una fascinación por lo que significa vivir en comunidad, por los mecanismos de la socialización y por lo absurdo de ciertos comportamientos, que en absoluto excluyen el humor (rasgo éste que también lo hermana con la apuesta de Andersson). Su corto más reciente, *Incident by a Bank* (*Händelse vid bank*, 2009), ganador del Oso de Oro en el Festival de Berlín 2010, plantea la cuidadosa reconstrucción de un torpe y fallido atraco a una sucursal bancaria en Estocolmo a partir de un plano único de la fachada de doce minutos (en realidad, varias tomas fundidas digitalmente con maestría y sin solución de continuidad). Casi un centenar de figurantes escrupulosamente coreografiados –entre ellos, dos estólidos espectadores que tratan de registrar el suceso con su cámara- entran y salen de plano configurando un ballet en el que el tema principal queda en permanente fuera de campo, oculto detrás de la opacidad gris del muro del banco. Lentos movimientos de cámara se acercan y alejan de la escena, en lo que casi parece –por el hipnótico poder de las superficies- un atrevido ejercicio de animación de una de las *American Surfaces* fotografiadas por Stephen Shore en los setenta. Así, frente a la tradicional voluntad de penetración propia del cine intimista sueco, basado en el rostro, estamos aquí ante un *Swedish Surfaces* repleto de fascinación por las opacas texturas de lo visible[42].

[42] Reacio a hablar de sus referentes cinematográficos (cosa hasta cierto punto comprensible en un *territorio vigilado* como el del posbergmaniano cine sueco), Östlund sí habla, y con apasionamiento, de tecnología: de la cámara digital Red 4K empleada en *Incident by a bank*, por ejemplo, que por su altísima definición permite, partiendo de un gran plano general, reencuadrar libremente la imagen obtenida, definiendo así la composición en la sala de montaje al generar panorámicas, planos cortos y toda clase de sutiles *blow-ups* de la imagen; y no sólo eso, el montaje también permite combinar varias tomas para crear una sola de larga duración, o introducir personajes de una toma en otra, creando *collages* hiperrealistas. La precisión de la puesta en escena queda reforzada por un dispositivo que redefine la idea misma de montaje, que, en consonancia con tendencias propias del arte fotográfico contemporáneo, reescribe el lenguaje del naturalismo a través de un preciso *cut&paste* digital que desemboca en un estilizado hiperrealismo. Beney, Christophe; Bicaise, Hendy. Entrevista a Ruben Östlund. ***Ítem: Palmarès Magazine***, 21 de mayo 2011. [en línea] <http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=5pEJ-WzQ08Y&list=UL>

Esta mirada de entomólogo se tiñe de humor ya desde su primer largo, *The Guitar Mongoloid* (*Guitarrmongot*, 2004), en el que la narrativa prescinde del exclusivo uso del gran plano general sin por ello abandonar la prolongada duración de la toma y la puesta en escena en profundidad, renunciando sistemáticamente al plano/contraplano en pro de una densa coreografía de personajes cuyas idas y venidas pautan la duración del plano. Alejándose del glacial *slapstick* poblado de *clowns* lunares del maestro Andersson, el registro de las derivas de una serie de personajes cotidianos y un tanto absurdos por un imaginario Jöteborg (trasunto de Göteborg al que sólo le faltaría un cambio de letra para convertirse en *Jökeborg*) bebe de una red de referencias un tanto inesperadas en el tradicionalmente circunspecto cine de autor sueco. La atomizada sucesión de sketches que componen la trama (Östlund defiende una narrativa libre de los condicionantes del manual de guión, totalmente abierta y centrípeta) recuerda a ciertos programas cómicos de cámara oculta, con un innegable aire de familia con el *neoslapstick* idiota de *Jackass* visto bajo el filtro de la desesperación irónica tan característica de la incisiva cultura escandinava, y con algún flirteo con cierta estética de la videovigilancia. Se respira aquí, pese a las distancias, la tutela de Andersson, quien en su manifiesto de 2001 *Vår tids rädsla för allvar* (“El miedo a lo serio en nuestro tiempo”) deploraba la frivolidad insustancial de la vida moderna y le oponía el uso del humor, incluso en sus registros más absurdos, como vía de recuperación de la seriedad necesaria para abordar los males de la época.

La diferencia entre el humorismo crítico de ambos cineastas es la punzante inyección de naturalismo que aporta Östlund, quien ya desde su ópera prima hace gala de una deslumbrante facilidad para entrecruzar la impredecibilidad de la captación documental y el inexorable tramado de una puesta en escena rendida a los vectores de la ficción. La galería de personajes (una mujer obsesionada con la apertura y el cierre de las puertas, unos adolescentes que atentan contra todas las bicicletas que encuentran a su paso arrojándolas al agua o colgándolas como absurdas esculturas, parejas de amigos que se dan cita para autolesionarse) se ensarta en un impredecible collar narrativo bajo el hilo conductor de una sucesión de *sketches* entre un padre y un hijo infantilizados (palpable indefinición de roles entre padres e hijos) que despliega todo un mapa de la inmadurez en la sociedad sueca, fabulosamente analizada a través de la gravedad del plano general y de un riguroso control de los movimientos de los personajes por el espacio. Su debut cinematográfico muestra a un cineasta profundamente personal, capaz de contar cosas aparentemente inconexas que

terminan cristalizando en relato, encontrando en la filiación con cineastas como Haneke –en sus *71 fragmentos de la cronología del azar* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994)- el punto de partida para asentar las bases de un universo tan sutilmente cómico como demoledor.

En su siguiente película, *Involuntary* (*De ofrivilliga*, 2008), Östlund modula la acusada atomización narrativa de la anterior hacia un entrelazamiento más cerrado entre cinco relatos ínfimos anudados en torno a la idea de desacomodo existencial y el aislamiento dentro del grupo. Una fiesta de cumpleaños con desenlace trágico por la excesiva delicadeza de su anfitrión, un conductor de autobús con un inverosímil sentido del celo profesional, un caso de abusiva agresión a un alumno por parte de un profesor de instituto, los desconcertantes rituales grupales de dos chicas adolescentes, y una masculina reunión de treintañeros que termina en una escena de acoso a medio camino entre lo cómico y lo imperdonable, conforman un hipnótico estudio de las relaciones de poder así como de la presión, a menudo invisible, que sobre el individuo ejerce el grupo humano y de las servidumbres de pertenecer a éste, donde tanto la inacción (el padre de familia incapaz de confesar la gravedad de su herida para no aguar la fiesta a sus invitados) como la acción (la energía con que una maestra denuncia el abuso cometido en su lugar de trabajo) desembocan en un mismo paisaje de desolador estatismo.

En *Involuntary* se hace palpable la influencia directa de ciertos motivos de la obra de Michael Haneke, no sólo en la ya citada atomización narrativa y el gusto por el plano largo, sino en el apego por ciertos motivos argumentales que Östlund recrea una y otra vez hasta hacerlos suyos: así, las escenas de presión a un personaje individual en transportes públicos características de su cine, innegablemente deudoras del momento de *Código desconocido* (*Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages*, Michael Haneke, 2000) en el que Juliette Binoche es acosada por unos inmigrantes árabes en el metro, son evocadas una y otra vez por Östlund, pero sustituyendo la agresividad explícita de Haneke por un entramado más sutil, pero no menos asfixiante, de relaciones de poder implícitas en la escenificación del yo frente al grupo. Contribuye a ello la radicalidad de su ideario de puesta en escena: nadie como Östlund filma, con férreo plano fijo, los transportes públicos como microcósmicos espacios infernales de cohabitación conflictiva. Es como si el director sueco se complaciera tomando algunos tropos hanekianos y expandiéndolos hacia otro mundo, un mundo de un extraño

suspense no exento de humor, en el que, cosa muy nórdica, en realidad *nunca pasa nada* pese a la persistente atmósfera de incomodidad en la que resisten sus sufridos ocupantes.

Pero, pese a la desconcertante y virtuosa ligereza con que se van relevando entre sí los relatos en *Involuntary*, es quizá en su tercera y más reciente obra, *Play* (2011), premio Coup de Coeur en la Quincena de Realizadores de Cannes, donde el cine de Östlund roza algunas de sus cimas estéticas y narrativas y abre caminos en el seno de la cinematografía europea. Tras el experimentalismo narrativo de su obra anterior, *Play* se ciñe estrictamente a una trama única: un inesperado *thriller* de protagonismo infantil a caballo entre la angustia y el humor, encarnado en un Göteborg ahora ya definitivamente laberíntico e infernal. Sin necesidad ya de inventar un ficticio campo de juegos ("Jöteborg/Jökeborg"), la sutileza de la mirada hace que la ciudad real se superponga con absoluta delicadeza a su doble infernal, que es el que transitan los niños protagonistas.

Play puede leerse como un extraño cuento de hadas que narra un imposible retorno a casa por parte de unos niños, objeto de un extraño acoso: un grupo de chavales negros arrastra a tres chicos de clase media a un ambiguo juego, consentido a medias, cuyo fin es desvalijar a las víctimas con la colaboración de éstas. Esa idea motora permite articular un viaje por los mecanismos de los prejuicios (a los que el grupo de acosadores acuden una y otra vez) plasmado mediante un recorrido plásticamente fascinante por una sucesión de claustrofóbicos grandes espacios abiertos. La figura infantil, temporalmente huérfana (los padres no aparecen jamás y jamás son localizables a través del teléfono móvil) queda empequeñecida por los gigantescos dispositivos de un espacio devorador. No estamos ante uno de los consabidos relatos nórdicos de *angst* en el que unos personajes en conflicto consigo mismos devienen, en mitad de un paisaje de bienestar y confort, sombras sobre el paraíso nórdico; de hecho, no se detecta en *Play* paraíso por parte alguna. Antes bien, la ciudad postulada por la película tiene algo de infernal, como si en un momento indeterminado los personajes protagonistas hubieran dado un paso en falso y transitado a un más allá extrañamente próximo, puro *heimlich*, en el que lo familiar queda eclipsado por el surgimiento de una ciudad concebida como implacable dispositivo inhóspito: una verdadera ciudad de los muertos. Östlund termina revelándose, así pues, como un autor vinculado al grupo de cineastas europeos tan justamente descritos por Domènec Font en su *Cuerpo a*

Cuerpo[43], quienes, encabezados por Michael Haneke, giran entorno a la figura fundacional de gran demiurgo de las formas del cine que fue Kubrick. Si los espacios abiertos de *Play* evocan paradójicamente un mundo subterráneo, si la odisea de esos niños los aleja cada vez más de casa, cada vez más distantes, cada vez más solos (al tiempo que tejen invisibles hilos de empatía con sus sutiles raptores), es porque Östlund pertenece a la estirpe del maestro británico, creador de dispositivos espaciales y a la vez cartógrafo de soterradas violencias latentes. Con la esencial diferencia de que el mundo de Östlund se mantiene a flote mediante un humor y una fraternidad indefinible que mantiene activa la electricidad de lo humano y une, pese a todo, a la comunidad protagonista.

Como sus propios protagonistas, *Play* teje una sofisticada trampa retórica en la que el espectador no puede dejar de caer, razón por la cual ha causado tantas controversias al presentar en apariencia a los inmigrantes como grupo hostil que protagoniza un abuso de poder contra inocentes nativos suecos. Lo que en realidad importa en *Play*, sin embargo, es la categoría laberíntica de esos espacios sin centro, el modo en que dibuja lo que Domènec Font denominaría una *topografía del límite*, una puerta de acceso al laberinto del mundo[44]. Lejos de toda tentación dionisíaca o desaforada (como las del propio Haneke o, en otro registro, Lars von Trier), la sutil red de presiones y tensiones desplegada por Östlund como mucho desemboca en una calculada contención histérica que da pie a gags tan afortunados como el de la cuna abandonada en la plataforma del vagón del tren, objeto de continuos avisos por parte de la megafonía interna del vehículo y erigida en microcosmos que pone a prueba todo una tradición de civilidad, con las paradojas y absurdos que ésta arrastra. Es esa Suecia en la que "nunca pasa nada", y no sus adolescentes inmigrantes, la verdadera diana de este lacerante recorrido por el mundo de los muertos en que se ha convertido la ciudad contemporánea gracias a la cámara de Östlund.

Deslumbrante *tour de force* de noventa minutos, planteado con media docena de niños no profesionales y reforzado por un hábil uso de la incorrección política como ambigua arma arrojadiza al corazón del espectador, *Play* es cine indudablemente político: ahí está esa prolongada y kafkiana escena en el tranvía en la que uno de los niños protagonistas es hirientemente reprendido por un revisor adulto, invisible y *en off*, que repite mecánicamente

[43] Font, Domènec. ***Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo***. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2012.
[44] *Íbidem*.

las normas sin la menor atención hacia la humanidad de su pequeña víctima; la chaqueta azul del niño, y la mancha amarilla del fondo conforman, a lo lago de la prolongada escena, un inequívoco recuerdo de la bandera nacional de un país que parece incapaz de hacer otra cosa que lanzar consignas cívicas sin esperar respuesta por parte de sus pasivos ciudadanos. Edificado como un relato de múltiples abusos silenciosos sobre la infancia –desde la propia infancia y desde el mundo adulto-, *Play* ejemplifica de manera extrema ese eterno *coming of age* en peligro que habita el subconsciente del cine sueco. Y, ante esa mirada crítica sobre los desequilibrios de la sociedad en clave de suspense semidocumental, moralista pero libre de moralismos, *Play* podría leerse como una arriesgada e innovadora mutación del *thriller* en un marco geográfico –el sueco, el nórdico- donde dicho imaginario, el del *thriller*, posee desde luego una poderosa tradición sobre la que sostenerse.

'Nada es auténtico, nunca más'. El imaginario de los géneros en el cine sueco contemporáneo

No cabe duda que la novela negra ha sido, en las últimas décadas, uno de los terrenos más fértiles para el imaginario popular nórdico, especialmente el sueco. Por lo que cabe preguntarse: ante la desbordante proliferación del *swedish crime* en el terreno literario, ¿dónde se encuentra la traducción audiovisual contemporánea de tan riquísimo imaginario? El cine y, sobre todo, la televisión han dado nutrida réplica a todo el arsenal de escritores, poniendo en pantalla el lado menos gratificante del paraíso escandinavo, pero lo cierto es que la traslación a imágenes difícilmente ha adquirido el vigor y la altura estética de sus fuentes literarias. Los grandes detectives y los grandes ciclos de novelística criminal sueca han dado pie a verdaderas franquicias de carácter casi inagotable: las adaptaciones de dos clásicos como el comisario Martin Beck (obra de Maj Sjöwall y Per Wahlöö) y del celebérrimo inspector Kurt Wallander de Henning Mankell, por ejemplo, suman hoy 48 y 29 adaptaciones audiovisuales respectivamente. La artesanía telefílmica que late detrás de tan nutrida tradición es innegable, pero, como suele suceder en estos casos, resulta difícil trazar la frontera entre productos realizados para la televisión y aquellos cuyo campo de acción se encierra en lo específicamente cinematográfico. Los trasvases entre el formato *TV movie* y los estrenos en sala son continuos, y de ellos no se libra ni siquiera un fenómeno mediático masivo como Stieg Larsson, con su exitosa reescritura de la narrativa folletinesca

decimonónica en la trilogía *Millenium.* Nos encontramos, por tanto, ante un proliferante material genérico que fácilmente se trasvasa del producto de explotación al *prestige* en un incesante ir y venir, y donde una enorme parte de la producción queda para consumo interno.

Si los novelistas han sabido exprimir con eficacia el explosivo potencial que encierra una sociedad vocacionalmente empeñada en ser modélica como la sueca, atravesada por movimientos tectónicos en los entramados económicos y sociales, que la sacuden hasta estallar en brotes criminales, la sólida industria audiovisual que los ha traducido a imágenes se ha apoyado en una extensa nómina de directores y actores especializados. Por citar tan sólo algunos: directores como Stephan Apelgren o Anders Engström (serie Wallander), Kjell Sundvall (series del comisario Martin Beck y del detective Erik Bäckström, interpretado por Rolf Lassgård) o Daniel Alfredson, responsable de la adaptación sueca de la trilogía *Millennium* de Stieg Larsson, y actores como Krister Henriksson (que ha encarnado a Kurt Wallander en buena parte de los episodios de la serie) o el ya citado Rolf Lassgård (el otro Kurt Wallander, quizá el más célebre de los que lo han encarnado en Suecia). Pero como es de esperar en un entramado genérico tan específico, la exportación del *thriller* sueco al audiovisual fuera de sus fronteras ha sido comparativamente menor: no debe olvidarse que la encarnación más memorable de Wallander ha llegado de la británica mano de Kenneth Branagh.

La gran época del *thriller* cinematográfico sueco tuvo lugar en los setenta, con la figura de Bo Widerberg y su vigoroso sentido del pulso narrativo en películas como *Un hombre en el tejado* (*Mannen på taket, 1976*) *o El hombre de Mallorca* (*Mannen från Mallorca,* 1984). Pero encontrar en la actualidad la herencia de este cine seco y sin concesiones, que va directo al nervio y expone con crudo naturalismo el pulso social latente bajo los oropeles del bienestar, no resulta tan fácil, ya que la abundante producción actual generalmente se presenta bajo el rutinario disfraz de la *lingua franca* transnacional propia del telefilme policíaco al uso. Existe un provisional acuerdo tácito en otorgar la vacante del trono a la emergente figura de Mikel Marcimain, cuya miniserie de tres episodios *Lasermannen* (2005) narra, con sintético estilo verista, el relato basado en hechos reales de un asesino de inmigrantes, poniendo un sintomático dedo en la llaga de un tema acuciante en la sociedad del bienestar. Su fría y enfermiza atmósfera, recreada por uno de los directores de fotografía más versátiles y expresivos del cine sueco actual, Hoyte van Hoytema (esencial para el éxito

de *Déjame entrar*), constituye un inestimable bagaje para apoyar el áspero lenguaje visual que la caracteriza. Colaborador puntual en algunos episodios recientes de la serie *Wallander*, Marcimain fue también responsable en 2007 de una miniserie de ribetes documentales sobre el mundo del rock en los 60 y 70, *How soon is now?* (*Upp till kamp*), y en 2012 estrenó el *thriller Call girl*, basado en un escándalo político en la Suecia de 1977.

Como paradigma de las obras del *swedish neonoir* que puntualmente logran abrirse paso al mercado extranjero, destaca *Dinero fácil* (*Snabba cash*, 2010), dirigida por el chileno-sueco Daniel Espinosa, realizador curtido en televisión (serie del detective Sebastian Bergman). La película proporciona un ilustrativo ejemplo de la encrucijada estilística en que se encuentra hoy el género. Adaptación de una novela del popular Jens Lapidus (su estreno en salas extranjeras probablemente responde a la influencia del potente mercado editorial), *Dinero fácil* conjuga con funcional habilidad una trama centrada en el multiculturalismo de la marginalidad contemporánea con un lenguaje que busca el realismo en bruto, pero que difícilmente logra afilar adecuadamente sus aristas estéticas como conviene a un género cuya capacidad de incomodar y recrear atmósferas malsanas es consustancial a su proyecto sociopolítico[45].

Pero, pese al aplastante predominio cuantitativo del *thriller* policíaco en territorio sueco, ha sido en otros espacios genéricos como el fantástico o el cine de espías, a priori menos cultivados de forma literal en el país, donde los logros del cine sueco contemporáneo han llegado más lejos, dando pie por ejemplo a su más rotundo éxito internacional en las últimas décadas: *Déjame entrar* (2008), de Tomas Alfredson, adaptación de la novela homónima de John Ajvide Lindqvist. Recuperando desde un insólito ángulo vampírico el tema de la fragilidad de infancia caro a Bergman, y sin renunciar a los tropos bergmanianos (el uso del rostro y, sobre todo, de la mano como puntales expresivos recurrentes, la querencia por un inquietante intimismo en espacios cerrados), Alfredson erige una película única por lo insólito de su tono y de su plasmación en imágenes, a años luz de la sofisticación

[45] Como dato anecdótico debe señalarse que, en la actualidad, tras su largo periplo por Estados Unidos, el *exiliado* Lasse Hallström regresó en 2012 a su Suecia natal para dirigir justamente un thriller, *El hipnotista* (*Hypnotisören*), basado en un best-seller de Lars Kepler.

neogótica de sagas como *Crepúsculo* (*Twilight*)[46]. Cine de lo táctil, en el que captar la respiración del misterio de las cosas parece constituirse en la única razón de ser del plano, *Déjame entrar* conecta con el velo fantástico que a menudo recubría el mundo bergmaniano y tiende sólidos puentes entre el imaginario popular y el culto en una cinematografía donde semejante cruce es menos fácil de lo que parece. Y, como eje central de esta equívoca historia en la que bajo la mansedumbre se arrastra un arsenal de incómodos impulsos violentos que encuentran una salida hacia lo lírico, la figura –una vez más- de un niño sometido al acoso, en este caso un prototípico *bullying* escolar para el que sólo cabrá encontrar una simbólica respuesta en forma de fuga hacia la mitología del monstruo fantástico.

Tras realizar esta obra clave sobre los fantasmas de la infancia solitaria y sus latidos secretos, la marcha de Alfredson a Gran Bretaña para adaptar a John LeCarré en la posterior *El topo* (*Tinker Tailor Soldier Spy*, 2011), sólo puede leerse, en su acrobático salto genérico, como un inteligente movimiento: anexar a su universo estético, constituido por una intransferible sensibilidad melancólica, el denso imaginario crepuscular de los relatos de espías. Preside *El topo* la radical melancolía de descubrir el mundo como simulacro absoluto girando entorno al vacío, ejemplificado en la extraordinaria secuencia en la que uno de los protagonistas descubre, en un concurrido lugar público, que todos los que le rodean no son sino figurantes, de cuya escenografía cuidadosamente planteada él es el solitario y perplejo centro. El *"Nada es auténtico, nunca más"* que profiere uno de los avejentados protagonistas no puede ser más explícito: a través de la grave y distanciada paleta cromática elaborada por Hoyte van Hoytema (también responsable de las opresivas atmósferas de *Déjame entrar*), *El topo* es una película que parece replantearse todo un género a través de una reflexión estética sobre el hermanamiento conflictivo entre figura y fondo, esencia y primer motor de toda puesta en escena. Plagada de planos de nucas ante fondos borrosos, con el desenfoque y la intimidad como enigmas irresolubles, *El topo* logra que los secretos se respiren, se palpen quizá en su fantasmal estatismo. Una obra llena de sutiles desvelamientos que se abren en la profundidad del campo visual y convierten a cada paso el fondo del plano en un túnel del tiempo en cuyo seno siempre se respira el pasado, quizás la más soterradamente fantástica de

[46] Película *de manos* como pocas, *Déjame entrar* se ve recorrida, desde su primera imagen (el niño protagonista apoyando la mano en el cristal helado de la ventana de su apartamento en un inequívoco reflejo del inicio de *Persona*) a la última por el motivo visual de la mano. Mano-límite, apoyada en una frontera (cristal, muro, palma de la mano del Otro), mano expuesta como índice de deseo, mano palpadora de límites; mano, finalmente, cercenada por las fuerzas desencadenadas de lo fantástico. Para descubrir más matices en esa presencia, de inequívocas raíces bergmanianas, basta releer el capítulo "This is My Hand", dedicado por Egil Törnqvist al tema de las manos en Bergman. Tornqvist, Egil. ***Bergman's Muses: Aesthetic Versatility in Film, Theater, Television and Radio***. North Carolina: MacFarland, 2003.

todas las películas de espías contemporáneas.

No deja de ser significativo que para poder tejer su gran discurso sobre la melancolía del tránsito a la vejez, Alfredson optara por marcharse al extranjero, a Gran Bretaña (justo el mismo viaje que antes que él hizo el personaje de Wallander para encontrar, de la mano de Kenneth Branagh, una tierra en la que envejecer y reflexionar libremente sobre los estragos del tiempo). Es casi como si el director de *Déjame entrar* hubiera tomado consciencia de que la gran fuerza del imaginario del cine en su país reside hoy en otra parte, en la vigorosa revisitación de los mitos de la infancia y la adolescencia que él supo cifrar en doliente clave vampírica en *Déjame entrar*. Por todo ello, no puede ser casual que, en su regreso a su paisaje natal, Alfredson recupere de nuevo el tema de la infancia, pues actualmente prepara la adaptación de uno de los relatos infantiles clásicos de la literatura sueca, obra de la celebérrima Astrid Lindgren: *Los hermanos Corazón de León* (*Bröderna Lejonhjärta*). Un relato singular (para quien no esté habituado al peculiar imaginario sueco), en el que dos hermanos fallecidos casi simultáneamente -uno por enfermedad, el otro por accidente-, protagonizan diversas aventuras en un mítico ultramundo más allá de la vida…

Lejos de los campos del padre: naturalismo onírico y resurrección estética del neocine sueco

Si los modelos audiovisuales del *thriller* sueco no han sido tan exportables como sus homónimos literarios, cabe aventurar que sea porque el verdadero cuestionamiento de las llamadas "máquinas de la socialidad" (Estado, Tierra, Patria, Religión, Familia) –teórico gran objetivo del género criminal en sus múltiples encarnaciones- ha encontrado en el cine sueco otro territorio mucho más inmediato en el que encarnarse, sin necesidad de hacer explícita la violencia: el espacio de lo íntimo e, incluso, de lo micro, a través de la fragilidad de la figura adolescente. No es ningún secreto que el cine sueco más exportado en los últimos años (*Déjame entrar* aparte) lo constituyen una nutrida pléyade de cintas más o menos acomodables bajo el paraguas de *lo indie*, un cine que apuesta por lo cotidiano y que vive arrastrado por la locomotora del mito de lo joven y la juventud como sustento de su imaginario. El joven, sus descubrimientos, su nostalgia de la infancia, su rememoración de la adolescencia y de las mudas violencias experimentadas en esos períodos, son mitos claves

para consolidar el imaginario del cine sueco a principios del siglo XXI. Recuperamos, pues, bajo otra faceta, esa perenne estampa del *coming of age* como hilo conductor de las mejores energías creativas del cine sueco. Los síntomas de desintegración social que el *neonoir* se empeña en desvelar a través de la mímesis de modos de puesta en escena importados se reflejan con transparente facilidad en el frágil espejo de los cuerpos en formación: el niño, el adolescente, son esgrimidos como sismógrafos sobre los que leer el conflictivo desmontaje de una mitología social compartida por toda una colectividad.

Fue la crítica del periódico nacional *Dagens Nyheter* Helena Lindbland quien propuso la afortunada etiqueta de *naturalismo onírico* para definir la alquimia del joven cine sueco, afianzado en la realidad pero impregnado al tiempo de un particular sesgo epifánico[47]. Dicha tendencia, que como han señalado ya ciertos críticos, venía presagiada en obras como *Elvira Madigan* (Bo Widerberg, 1967) o la ya citada y cada vez más fundacional *A Swedish Love Story*, es deudora en parte de Bergman (o del sensualismo que crece en ciertos rincones de su obra primeriza, concretamente, el Bergman de en *Un verano con Mónica* [*Sommaren med Monika*, 1953], como señala Mónica M. Marinero)[48] pero con los ojos puestos en muchas más fuentes que el propio cine. Como observa Carlos Losilla, el cine sueco reciente bebe de múltiples influencias *("la música popular, la degradación urbana, los paisajes de la crisis"*)[49] y deja atrás la religión cinéfila en pos de un alud de referencias cruzadas.

Hemos dejado deliberadamente para el final la revisión de esta importante y reconocida tendencia, a sabiendas de que se trata de la más visible punta de lanza del cine sueco en la Europa contemporánea. En el estallido de esta exportable tendencia tenemos como primer motor al poeta reconvertido en cineasta Lukas Moodysson, cuya ópera prima *Fucking Åmal* (1998), crónica sentimental de un despertar lésbico entre adolescentes en el *ennui* de una ciudad de provincias, lo convirtió en figura de culto y modelo a seguir para toda una cinematografía. Las dotes de observación costumbrista, la frescura de las interpretaciones y la adscripción a una *koiné* cinematográfica de cine de repertorio, de calculada ligereza, ha servido a Moodysson para evocar ágilmente a lo largo de su filmografía toda clase de fantasmas familiares y generacionales, bajo el prisma de una estudiada desatención a los modelos clásicos de la cinematografía nacional. A día de hoy, y tras la aventura internacional

[47] Lindblad, Helena. "Nuevas visiones, nuevas energías". ***Ítem: Cahiers du Cinéma España***, octubre 2011, p. 6-10.
[48] Marinero, Mónica M. "Una cierta influencia en algunas películas suecas". En: ***Fuera de campo. El blog de Contrapicado***, 7 de noviembre de 2011. [en línea] <http://contrapicado.net/2011/11/una-cierta-influencia-en-algunas-peliculas-suecas/>
[49] Losilla, Carlos. "Escandinavia universalizada". ***Ítem: Cahiers du Cinéma España***, Especial nº 14, octubre 2011, p. 31.

que supuso *Mamut* (*Mammoth*, 2009), intento de conciliar el centrípeto universo de la familia –los niños una vez más en el centro del discurso- con una centrífuga trama internacional afín a determinado cine contemporáneo, Moodysson, tras un paréntesis literario en el que publicó la novela *Döden & Co.*, ha regresado al cine con el proyecto *Vi är bäst! (We are the best!)*, protagonizado por tres chicas de 12 y 13 años que montan una banda de *punk-rock* en el Estocolmo de 1982.

Tras el rodaje de *Fucking Åmal* en la ciudad de Trollhättan, situada al oeste de Suecia, ésta pasó a ser el nuevo centro cinematográfico *indie*, lejos de los tics de clase media del abundante cine comercial facturado en Estocolmo (el *Trollywood* en los primeros años 2000)[50]. En este contexto de producción (en el que constituyen capítulo aparte los modélicos gestos institucionales en pro de la igualdad de géneros, que han permitido la emergencia de un contingente cada vez más sólido de obras de directoras femeninas), la producción se ha diversificado en un amplio espectro de registros, más o menos alejados de los grandes modelos del clasicismo nórdico. Frente a un cine comercial realista que recorre diversos paisajes del intimismo de clase media, ya sea en clave cómica o trágica, se detecta pese a todo la omnipresente tendencia a focalizar la atención en la *terra incognita* que va de la infancia a la adolescencia. Entre las obras estrenadas en los últimos años, cabe citar desde cintas como *Miss Kicki* (2009), de Håkon Liu, crónica del despertar homosexual de un muchacho acompañado de una madre que no quiere madurar, a relatos de corte social como *Sebbe* (2010), del sueco-iraní Babak Najafi, acerca de un introvertido muchacho de quince años sin padre y con una madre problemática, asediado por problemas de acoso escolar (nuevamente) y que construye en la intimidad de su habitación una bomba con materiales robados en una cantera próxima, con la que terminará presentándose en el instituto. Se ilustra así de forma literal el tópico esbozado por Losilla al hablar del cine del norte de Europa como *"bomba de relojería encerrada en la apariencia de un glaciar"*[51]. El evidente uso de las grandes explosiones en la cantera como correlato objetivo de los movimientos internos del personaje sirve para hilar un sobrio a la vez que tierno retrato de un personaje al descubierto, en medio de una sociedad volcada en un bienestar que a menudo sume en el abandono a sus miembros más vulnerables.

[50] En Trollhättan radica la productora Film i Väst, responsable de muchas películas celebradas del nuevo cine sueco, e implicada también en algunos de los proyectos recientes de Lars von Trier (*Dogville* [2003], *Manderlay* [2005], *Antichrist* [2009], *Melancholia* [2011]).
[51] Losilla, Carlos. *Op. cit.*

Otros ejemplos de fijación en la figura del niño/adolescente van desde la comedia de costumbres tipo *Starring Maja* (*Prinsessa*, Teresa Fabik, 2009), sobre una chica con sobrepeso que quiere ser actriz, al sociologismo de films como *7X-This is Our Kids* (*7X - Lika Barn Leka Bäst*, Emil Jonsvik, 2010) que pone en escena a un adolescente víctima de *bullying* escolar que encuentra una pistola perdida por un policía, desencadenando un relato en el que el arma va pasando de mano en mano (el uso promocional de frases como *"7 children, 7 bullets, 1 gun"* o *"La película que deberían ver todos los padres"* no deja de evocar, dicho sea de paso, ciertas estrategias de la *european exploitation* de otras épocas). Por su parte, la celebrada *She Monkeys* (*Apflickorna*, 2011), ópera prima de la cineasta Lisa Aschan, escenifica la lucha de poder entre dos muchachas adolescentes en el contexto de una escuela de acrobacias a caballo, con un toque de *"western moderno"*, en palabras de su propia autora [52]. Y una película como la sueco-polaca *Between Two Fires* (2010), de Agnieszka Lukasiak, se centra en las relaciones entre una madre y una hija preadolescente como foco para lanzar un discurso crítico sobre las condiciones de vida de los refugiados bielorrusos en tierras suecas, aprovechando la experiencia de documentalista de su autora para construir un relato sobre las múltiples fragilidades de sus desarraigadas protagonistas.

Esta gradual transición, desde diferentes estéticas y discursos, del niño bergmaniano al adolescente en conflicto, aun siendo característica del cine sueco, no es, por supuesto, algo privativo de éste. El adolescente ha sido y es especialmente importante como icono en la época actual, tan preocupada por la identidad y sus procesos de formación, en tanto que signo de los procesos que conducen a la individuación y al trasvase de poderes entre el núcleo familiar y el núcleo de iguales, ya sea éste virtual o real. Pero resulta innegable que el cine sueco contemporáneo ha hecho evolucionar aquella metáfora bergmaniana hacia un espacio nuevo, arraigando en la idea de que el adolescente es la imagen misma de un momento privilegiado en la construcción de la identidad colectiva, casi su metáfora liminar, como una puesta a prueba de la sociedad en su conjunto.

De toda esta nutrida y heterogénea tendencia naturalista destaca una película que ha terminado por erigirse en pequeño gran mito dentro de la cinematografía sueca, un singular objeto artístico de resonancias extra-cinematográficas: *Falkenberg Farewell* (*Färval*

[52] Esta fijación por lo iniciático se traslada incluso al cine de animación: la figura más sólida de la animación sueca actual, Jonas Odell, realizó en 2006 el significativo corto *Never like the first time* (*Aldrig som första gången*, 2006), en el que cuatro personajes relatan su primera experiencia sexual.

Falkenberg, 2006), de Jesper Ganslandt. Una obra que, más que cualquiera de sus contemporáneas, hace plena justicia a esa etiqueta de *naturalismo onírico* a la que hacíamos alusión al principio de esta sección. A caballo entre la dislocada espontaneidad de lo *indie* (Van Sant en el horizonte) y un sosegado registro pansensualista, claramente heredero de una película "de piel" como *A Swedish Love Story*, *Falkenberg Farewell* ostenta la rara capacidad de reverberar en su espectador por su sinceridad, sin duda a causa del sustrato autobiográfico que la alimenta (pues su director Jesper Ganslandt es también uno de los protagonistas, y aparece en ella con su propio nombre). Ganslandt, en estado de gracia en ésta su ópera prima, tiene la habilidad de encontrar un melancólico equilibrio entre la ficción y el documental, donde el paisaje se funde y confunde en oleadas al ritmo de los estados de ánimo del grupo de jóvenes protagonistas (dotando a la narración de una textura propiamente mítica, que justifica la acertada referencia a Terrence Malick por parte de la crítica)[53]. Las resonancias se activan no sólo por la elocuencia del paisaje sino por el cromatismo feérico de sus imágenes y el uso de la voz en off de uno de los protagonistas como recurso para acompañar el desarrollo de la muy libre trama, en la que seguimos las evoluciones de un grupo de jóvenes en el fulgurante verano nórdico al término del instituto y en el umbral de integrarse en la sociedad.

Si, como proclamaba José Luis Brea, todo joven es el Mesías (algo ya palpable en el cartel con que se anuncia la película, que parece aunar el recuerdo de Kurt Cobain con la Ofelia prerrafaelita bajo los acordes de cristalina luz de una fotografía de Helen Van Meene), Ganslandt sumerge en el resplandor caramelizado de los veranos escandinavos su elegíaco canto, a modo de diario personal y despedida de la adolescencia. *Farewell Falkenberg* rescata motivos visuales de la tradición occidental con pasmosa frescura (la melancólica visión del adolescente ante el espejo, anegándose silenciosamente en él como la Ofelia hamletiana; y, en doliente contraste, el posterior plano del padre anciano frente al espejo, limpiándolo despacio y a conciencia con un trapo), y muestra la capacidad de su autor para filmar la distancia entre los cuerpos, y el espacio entre estos y la naturaleza con la que la planificación los asimila una y otra vez. Cine holístico, cuyas entrecortadas proclamas (*"He always wanted to come home. An exile from birth"*) cobran un raro timbre de verdad al ser lanzadas sobre las texturas de una banda sonora que *crea paisaje* en la misma medida que los planos de vegetación desenfocada. Hay algo de cine musical en ese fluido y heraclitiano mundo masculino recreado por Ganslandt, en el que los jóvenes deambulan sin anclaje fijo por los

[53] Marinero, Mónica M. *Op. cit.*

espacios de infancia, rememorando melancólicamente los viejos rituales mediante una voz en off que utiliza obsesivamente el tiempo verbal pasado para construir una realidad inaccesible para el ojo. Un cine que, significativamente, escenifica el abandono del yo a favor de la comunidad finalmente imposible de la adolescencia ("When I became you" es el significativo título de una de sus partes, en la que dos protagonistas usan setas alucinógenas para momentáneamente confundir los límites entre sus propias identidades).

"No more winters" es el título del último tramo de esta doliente reflexión sobre el paso del tiempo, el espejo de los padres y el propio nacimiento como fluctuante imagen revisitada en Super 8 antes de emprender el viaje hacia la madurez. "El último verano, no más inviernos" es el desesperado lema que acompaña el inevitable giro trágico final, que proporcionará otra imagen para el recuerdo y que merece abrirse un pequeño lugar dentro del mapa iconográfico europeo contemporáneo: el joven protagonista, roto por el dolor, emprende una larga carrera desde el salón de su casa hasta la orilla del mar, perseguido por una cámara temblorosa que apenas logra fijarlo en su agónica carrera hacia las olas. Una imagen que, no hace falta decirlo, remite a la fundacional del truffautiano Jean-Pierre Léaud y que aquí cierra todo un círculo. El cine europeo está aquí, en estado puro; tras el temblor, el joven protagonista queda convertido en un punto en las aguas, en un doliente y estático plano general que cristaliza lo irreversible en que se basa la fundación de toda identidad.

Destacada una y otra vez por los críticos, obra de un director novel que ha transitado terrenos muy distintos desde entonces[54], *Falkenberg Farewell* nos revela que, quizá más que la obra de un autor individual, sea la obra de un tiempo, de toda una cinematografía en marcha; una película *coyuntural* en el mejor sentido de la palabra (tal vez sea esa fusión de su autor con el espíritu de una época lo que pretende decir, en última instancia, ese "When I became You" que lanza su voz protagonista). Convertida en el canal por el que fluyen las energías de un tiempo y de una cinematografía, es un vibrante ejemplo de un cine que en sus mejores momentos constituye una conmovedora celebración de la intersticialidad, del tránsito. Los diferente rostros del cine sueco de hoy (su multiculturalismo tanto temático como de los propios autores que lo crean[55], la atención a las cuestiones de género, la

[54] Su posterior *El simio* (*Apan*, 2009) propone un inquietante recorrido por las interioridades en la vida de un psicópata, y en 2012 estrenó *Blondie*, un drama de costumbres de corte clásico en el que aborda por primera vez el universo femenino a través de la reunión tres hermanas en crisis.

[55] A las ya citadas *Sebbe* y *Between Two Fires*, pueden añadirse, en clave de comedia, las cintas de inmigrantes del popular autor de origen libanés Josef Fares.

identidad en sus diferentes aspectos dentro de una sociedad cambiante) convergen una y otra vez en la figura adolescente, que, más allá del tópico idealizado, es privilegiado campo de batalla para la semántica del sujeto contemporáneo y encarna, mejor que nadie, la idea de una identidad en proceso de formación, como la del propio cine sueco suspendido entre dos tiempos, entre tradición e innovación. Convengamos, finalmente, en que un joven es, como dejó escrito José Luis Brea, *"una relación precisa e inescrutable con su propia interioridad – algo que cualquiera como él es capaz de percibir, pero ninguna cámara podrá jamás narrar"*[56]. Saber fijar eso que en realidad es imposible de captar quizá sea la gran realización colectiva del cine sueco contemporáneo.

[56] Brea, José Luis, "Todas las fiestas del futuro. Cultura y juventud. (s 21)". ***Ítem: Exit #4. Un mundo adolescente***. Madrid, noviembre 2001-enero 2002.

Estaban allí, graves e invisibles[57]

Otros ecos británicos

Alfonso Crespo

> A los otros hombres *los encontré* en la dirección opuesta, *al no ir ya al odiado instituto sino al aprendizaje que me salvaría, al ir, contra toda sensatez, muy de mañana, no ya con el hijo del alto funcionario al centro de la ciudad por la Reichenhaller Strasse, sino con el oficial de cerrajero de la casa de al lado a la periferia [...].*
>
> **Thomas Bernhard. *El sótano*.[58]**

> *The muse of the moving image is a jealous mistress: all or nothing are her terms, the terms of any mistress worth having. I have wooed, but never feel I have won her: a night here and there, a long weekend.*
>
> **Michael Powell. "My Jealous Mistress".[59]**

Son estas unas notas para recular e ir un poco a la contra. También para salvar la legendaria andanada *godardiana*[60] (*los ingleses hicieron lo que siempre hacen en el cine: nada*), que no éramos capaces de dejar de compartir al revisar los títulos más recientes de esos nombres –Andrea Arnold, Lynne Ramsay, Shane Meadows, Steve McQueen, Paul Andrew Williams, entre otros– que pasan por ser los herederos de la así denominada "tradición realista británica", un concepto engordado por la habitual pereza de teóricos, historiadores, críticos y programadores de cine. Aquí hemos ensayado otro camino, sin duda más ambicioso, quizás igualmente fallido, regresando a las películas y confiando más en ellas que en las historias universales del cine, sobre las que hemos vertido pintura a la manera de John Latham.

Dos películas finiseculares y escasamente vistas o comentadas nos ayudaron a

[57] El autor agradece la amistad y generosidad de Manuel J. Lombardo, Santiago Gallego y Francisco Algarín Navarro, sin los que este artículo no hubiera sido posible.
[58] Bernhard, Thomas. ***El sótano***. Trad. Miguel Sáenz. Anagrama, Barcelona, 1984, p. 9.
[59] Powell, Michael. "My Jealous Mistress". ***Ítem: Sight & Sound***, vol. 15, nº 9, septiembre 2005, p. 26.
[60] Godard, Jean-Luc. ***Historia(s) del Cine***. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, p. 135.

empezar a pensar *de otra manera*, y en otra constelación de formas y temas que pudiera aglutinar a cineastas huidizos y solapados del pasado en diálogo con los más interesantes del presente. Se trató de *Thames Film* (William Raban, 1987) y *Blue Black Permanent* (Margaret Tait, 1992) y fue como volver a ver a viejos conocidos o, más exactamente, abrir la ventana a un extraño y denso aire de familia, reconocer en sus cuerpos, en sus latidos, los de otras películas que las anteceden y siguen en el tiempo. El Támesis de Raban, asaltado por el pasado filmado o por el que se estratifica en los residuos y huellas del presente, volvía a ser ese "*strong brown god*" sobre el que discurría Eliot –cuya voz aparece, nunca mejor dicho, en la banda de audio– en sus *Cuatro cuartetos*, un cristal de tiempo que recuerda nuestra caducidad y puede que la promesa de un eterno retorno. Imposible no acordarse de Terence Davies, cuya filmografía entera se eleva sobre estos poemas *eliotianos* y que en *Of Time and the City* (2008) había ocupado un parecido lugar de enunciación, el de un "yo" melancólico e inquisitivo ante lo que es y lo que pudo haber sido; o de Patrick Keiller y Robinson, su detective *flâneur* de ficción a partir de *London* (1994), donde el cine volvía a mirar de frente y con parsimonia al presente, uno en el que arquitectura y paisaje eran el objetivo de una reflexión intermitente y guadianesca pero de vocación perforadora: la atención puesta en el resto, el remanente, la sobra, el despojo, en todo lo que, apartado momentánea o definitivamente de la funcionalidad, era susceptible de abrirse a la revelación. Con el primer y último largometraje de la escocesa Margaret Tait las resonancias no eran menores, pues, como en el caso de Raban, estábamos ante un film-desembocadura, uno donde las experimentaciones y los hallazgos de décadas de exploración de lo real eran expuestos a una nueva luz, cristalizando en un modelo de ficción despojado, pregnante y singular que, no obstante, establecía sutiles correspondencias con los de otros cineastas. Así, la idea de una autobiografía decantada y de la formalización abstracta de la experiencia volvían a remitir a Terence Davies y, por supuesto, a Bill Douglas, otro escocés, muerto sólo un año antes, que también había logrado traducir y potenciar sus recuerdos gracias a un reconocimiento de los recursos fílmicos y cinematográficos que habían sido orillados tras años de convenciones "gramaticales". Y en los resquicios de la narración en abismo, a modo de delicadas bisagras, los planos que resumían el privilegiado idilio de la septuagenaria Tait con la naturaleza, los réditos de años de cotejo entre los secretos ritmos de lo real y los propios de la mecánica del cine; un aliento romántico que tanteaba con humildad lo invisible y del que no habían sido ajenos otros cineastas británicos de corte experimental como el propio Raban, Chris Welsby o Guy Sherwin. Tait, cineasta de los elementos, filmó como pocos el mar, al que en *Blue*

Black Permanent daba además un protagonismo capital, fuente de atracción y crisol de temporalidades. Casi contemporáneamente, desde el cine y la instalación museística, Tacita Dean, en trabajos como *Girl Stowaway* (1994) o *Disappearance at Sea* (1996), formulaba, a partir de su interés por los naufragios y la desorientación, una similar idea del mar como garante de una duración pura y directa frente al lugar común de lo progresivo y sucesivo.

Con los nombres que ya hemos invocado, se puede advertir que ésta será una historia, en cierta medida, de márgenes, la que han protagonizado y protagonizan hombres y mujeres que han mantenido distancias, a veces muy marcadas, con la industria y la institución "Cine"; una estirpe de minuciosos y obsesivos artesanos que, desde distintos lugares de procedencia (el documental, el cine doméstico, el ensayo audiovisual, el *avant-garde* estructuralista, fenomenológico y materialista, la televisión, la instalación, la *performance* o el cine de ficción), han desmenuzado el cine, explorando sus radicalidades más íntimas ante el convencimiento de que en esta excepcional coalición de máquinas de registro y proyección tiene lugar el perfeccionamiento de esa alquimia entre real y fantasma que gobierna la sensibilidad y el pensamiento humanos. Parece que necesiten filmar para comprender (a ellos y al mundo); parece que para ellos, como lo considerara Syberberg para sí mismo, el cine fue y es *"la gran compensación"*, el inesperado regalo y don de los años de vértigo, en muchos casos la única tabla de salvación de toda una vida. En cierta medida, y ahora siguiendo a Hollis Frampton, el cine, entonces, como "Last Machine". No caben, en esta lectura, ni imaginarios "realistas" o "verosímiles" ni guiones prietos de sociología, pues aquí, por fin, la estética y la ética, al decir de Wittgenstein, son una. Distintos, como decimos, en estilos, búsquedas y obsesiones, estos cineastas quedan como atravesados por un profundo parentesco, pues todos, a partir de modelos de cine a veces enfrentados, parecen haber llegado a conclusiones afines, las desprendidas de la consideración del medio como algo híbrido pero específico, de la reflexión sobre las bondades de la irrenunciable mediación tecnológica que filtra lo real y los convierte en demiurgos de lo espacio-temporal. Así, por ejemplo, cuando Raban, tras décadas explorando la posibilidad de una experiencia cubista en cine, desplegando pantallas y estableciendo dialécticas mediante *time lapse* (como en la famosa *River Yar*, 1972, junto a Welsby, o en *Thames barrier*, 1977), se enfrenta al Támesis, nos recuerda a Epstein frente al Etna, pues como el volcán o el caudaloso e inabordable río así puede ser el cine, origen de una inefable sublimidad que ya no es la de Kant o Burke, y

que viene ofrecida por su funcionamiento intrínseco[61]: si la primera pasión estructuralista de Raban lo puso en la senda de Vertov y de la máquina como complemento del ojo, en la madurez se centra en su potente poder analítico, la fuerza que puede desatar la colisión de tiempos que tiene lugar en su seno y ante cuyas implicaciones quedamos mudos. Es el cine como arte del presente resonante, de la duración asaltada por la memoria y la premonición; un regalo para los caídos en la temporalidad, podría decirse. Es lo que expresa ese puñado de versos de Eliot que tanto le gusta recitar a Terence Davies, cuya filmografía, inaugurada con *Children* (1976), *Death and Transfiguration* (1980) y *Madonna and Child* (1984) y, nació de una pareja asunción del cine más como arte de la asociación y la convivencia (de capas de tiempo, de emociones) que como modelo narrativo unívoco:

> *But only in time can the moment in the rose-garden,*
> *The moment in the arbour where the rain beat,*
> *The moment in the draughty church at smokefall*
> *Be remembered; involved with past and future.*
> *Only through time time is conquered.*[62]

Sólo en el tiempo se conquista el tiempo, y es desde la horizontalidad que se salta a la verticalidad; y por eso se hace o se acude al cine, tan cerca de nuestra manera de pensar y sentir, para completarnos.

Y algo parecido ocurría al penetrar en Tait, esa pieza perdida del puzle cinematográfico británico que explica tantas cosas, en sus bellos retratos filmados, *Portrait of Ga* (1955), *Hugh MacDiarmid. A Portrait* (1964), sus delicadas catas a la cotidianidad, como *Where I am is here* (1964) o *Place of Work* (1976), un cine mínimo entre el todo y la nada, el pasado y el presente, lo ancestral y lo azaroso. Tait, que estudió en el Centro Sperimentale di Cinematografia durante la eclosión neorrealista, defendió el ejercicio de la mirada para saber ver allí donde estamos acostumbrados a estar, en su caso entre el archipiélago Orkney y Edimburgo, una encrucijada de contrastes y pervivencias. *"Come and see this"*, reza, tan cerca de la filosofía de Jonas Mekas, uno de los intertítulos de *Where I am is here*, efecto de recrearse en los detalles y destellos de la realidad, en fulgurantes alianzas líricas de tonalidad

[61] Wild, Jennifer. "Distance is [Im]material: Epstein Versus Etna". En: Keller, Sarah y Paul, Jason N. (Ed.). ***Jean Epstein. Critical Essays and new Translations***. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p. 119.
[62] Eliot, T. S. ***Cuatro cuartetos***. Madrid: Cátedra, Letras Universales, 2009, p. 88.

melancólica. Y si Raban nos pareció un buen eslabón para relacionar cineastas más allá de las etiquetas, Tait, cuya vigencia reclama en sus entrevistas más recientes[63] el joven Ben Rivers, podía a su vez representar la pertinacia de una *revenant* de sensibilidad *lumièresca* que señalaría las imprudencias cometidas a la hora de escribir la historia del cine británico. Ella, que podría capitanear, junto a leyendas como Humphrey Jennings o Basil Wright, ese ejército de modestos francotiradores –pensamos en películas como *The Singing Street* (1952) de la amateur Norton Park Film Unit, en las de Michael Grigsby, como *Enginemen* (1959) o *Tomorrow's Saturday* (1962), Leslie Daiken, *One Potato Two Potato* (1957), John Krish, *The Elephant will never forget* (1953), *They took us to the Sea* (1961), o Anthony Simmons, *Sunday by the Sea* (1953)– que quedaron orillados por la consolidación del Free Cinema como industria de ficción y fuente principal del futuro prototipo "realista" británico, de tema social, tipos singulares y guiones tragicómicos.

Así que Raban, Tait, Davies, Douglas, Welsby, Keiller, Sherwin, Dean, Rivers... ¿Pero cómo darle coherencia teórica a esta extraña y abigarrada galaxia sin sancionarla únicamente por marcar diferencias con respecto a prácticas más tradicionales? Puede que la clave la ofreciera, allá por el año 1975, el teórico y cineasta Peter Wollen, cuando, analizando la pluralidad del cine *avant-garde* del momento en Reino Unido y EEUU a la luz de la propia evolución de estas prácticas desde los orígenes del cine, señalaba la ironía por la que cineastas y artistas en principio antagónicos (anti-ilusionistas y partidarios del registro de lo real) se habían ido emparejando al seguir sus férreos planteamientos ontológicos; algo así como una inopinada cohabitación entre Peter Gidal y André Bazin: "*We now have, so to speak, both an extroverted and an introverted ontology of film, one seeking the soul of cinema in the nature of the profilmic event, the other in the nature of the cinematic process, the cone of light or the grain of silver*"[64]. La igualación entre contrarios que Wollen señalaba como efecto paradójico de las estrecheces puristas del momento dentro del grupo de creadores que habían convergido en el cine desde las artes visuales, podría contemplarse ahora, gracias al paso del tiempo y a las profundas mutaciones y alquimias en la creación y el consumo del audiovisual, como una intuición clave, pues, aunque el teórico lo viera entonces como un corolario poco fértil, sería precisamente de ese paulatino mestizaje de fundamentos sólo en apariencia contradictorios, de la superación de diferencias y combinación de fuerzas,

[63] Adam, Cristóbal; Armas, Miguel; Queralt, Andrea. "Entrevista con Ben Rivers". ***Ítem: Lumière***, nº 4, p. 74.
[64] Wollen, Peter. "The two Avant-Gardes". En: O'Pray, Michel. ***The British Avant-Garde Film. 1926 to 1995***. Luton: University of Luton Press, 1996, p. 137. Originalmente publicado en *Studio International*, noviembre/diciembre 1975.

del que iba a salir buena parte de la producción cinematográfica más determinante de su país. Es ésta una idea que parece sancionar la que tal vez sea la obra (también película) más importante de un británico en lo que llevamos de siglo XXI, nos referimos a *FILM* (2011) de Tacita Dean, la instalación que la artista preparó para la Turbine Hall de la Tate's Modern.

Monumento al cine analógico como arte propio e irreducible ante los avances totalitarios de lo digital, *FILM* fue acto de resistencia y manifiesto conceptual, pero también un poderoso aglutinador retrospectivo de esfuerzos, un imponente altar desde el que obsequiar a aquellos que se acercaron al cine, a sus máquinas y a su material, la cinta de celuloide, con voluntad de sacarle partido a sus potencialidades exclusivas. Se trataba, en efecto, de un trabajo de recopilación, por un lado de ciertos motivos de una obra ya extensa, la de Dean, donde se celebra tanto la competencia del cine para registrar fenómenos huidizos como su capacidad de atribuir vida anímica a lo inerte o simplemente ausente (el cine como revitalizador de copresencias, como gestor de ese suplemento alegórico por el que el mundo, ante una temporalidad pura y no ya la propia de la linealidad, deviene en espacio de simultaneidad y cohabitación[65]); por otro de técnicas y procesos característicos de los orígenes del invento, manipulaciones artesanales de réditos mágicos y sorprendentes, y, al mismo tiempo, reminiscentes de las aventuras experimentales y *avant-garde* de tantos cineastas que acudieron a su estructura y materia primera para ensayar proyectos de *tabula rasa*. Y si al compendio añadimos las asociaciones a la etapa clásica del cine como arte narrativo (superficiales, como la referencia al Matterhorn, el origen natural del logo de la Paramount; o más profundas, en relación a una determinada fotogenia "de estudio"), podemos ir advirtiendo las dimensiones últimas del esfuerzo de Dean. Ante el advenimiento del digital como medio que pretende absorberlo todo, la artista ahonda en las irreconciliables diferencias tecnológicas que lo separan del film parpadeante –la respuesta a la luz, el grano, la profundidad de campo, el color o el contraste– para arribar a una disquisición más metafísica sobre las necesarias limitaciones y reglas del cine analógico, su naturaleza sensual, onírica y alegórica, y proponerlo como vasto y abarcador espacio de memoria. Pues si una película cualquiera puede, como demuestra la propia obra de Dean, establecer resonancias y correspondencias múltiples al hilo del convencimiento, caro al pensamiento de Proust, Bergson o Benjamin, de que "nada se pierde del todo", *FILM*, a fin de cuentas un retrato del cine, actuaba como fusor de sus prácticas perdidas, olvidadas o arrinconadas, un ejercicio

[65] Royoux, Jean-Christophe. "Cosmograms of the Present Tense". En: Royoux, Jean-Christophe; Warner, Marina; Greer, Germaine. ***Tacita Dean***. London: Phaidon, 2006.

menos de nostalgia que de reanimación. Auspiciada por la ocasión, Dean cambiaba por primera vez de los 16 a los 35 mm y, siguiendo de cerca en esto algunas precisas y preciosas reflexiones de Maya Deren[66], optaba por la presentación vertical del celuloide, de lo que se infería la búsqueda de una atenuación en las lecturas teleológicas sobre lo que las imágenes mostraban y la contemporánea asunción de que si el cine es susceptible de abrirse a algo parecido a la experiencia poética, esto siempre ocurre a partir de nuevas asociaciones sobre lo previamente disociado. Y no es extraño, de este modo, que en el formato de *FILM* se hayan visto referencias al *Empire* (1964) de Warhol o al monolito de *2001: Una odisea en el espacio* (*2001: A Space Odissey*, 1968) de Kubrick, es decir, tanto a la experiencia a partir de la cual lo figurativo deviene en tamiz donde vibra la emulsión camino de la abstracción como al delirio de fe según el cual concretamos símbolos sobre ese mismo cedazo. Como tampoco que a partir de esta instalación a Dean –que en su día, en la Slade School of Art, recibiera consejos de personalidades como Lis Rhodes– se la haya situado con mayor facilidad en el árbol genealógico del cine experimental británico, allí donde se nutre de la savia de la propia Rhodes, de otros miembros de la legendaria Film-makers' Co-operative o del trabajo de Anthony McCall y sus *solid light films*, con los que *FILM* comparte uno de sus objetivos esenciales, el de pensar y articular la actividad del espectador ante el despliegue espacio-temporal de la película. A su vez, McCall, o, por ejemplo, un fabuloso prestidigitador de instalaciones como Guy Sherwin –en *Paper Landscape* (1975) o *Man with Mirror* (1976), dos creaciones que establecen dialécticas en directo con el propio cuerpo del autor gracias al *décalage* temporal que éste introduce–, podrían señalarse además como productivas referencias con las que relacionar el *FILM* de Dean en tanto que experiencia de superación de la tradicional aridez anti-ilusionista a partir de prácticas intelectual y sensorialmente gozosas y exigentes.

FILM, en efecto, tiene algo de colofón, de coda, de remate, de cavidad desde la que se extiende un eco de supervivencias que conmemora precisamente esa condensación de experimentaciones, tanto con lo profílmico como desde lo fílmico, que señalábamos a partir de la referencia a Wollen. Y puede que éste sea el canon desde el que repensar la historia del cine británico, hacerlo a partir de una síntesis que vincula íntimamente a la heterogeneidad de cineastas y artistas que sin obviar las implicaciones de su impureza (la documentación de o el diálogo con otras artes), acudieron al cine por sus rasgos diferenciales, investigando la paleta

[66] Cullinan, Nicholas (Ed.). ***Tacita Dean. FILM***. London: Tate Publishing, 2011, p. 12-13.

de implicaciones (afectivas y mentales) que estos podían ejercer sobre una audiencia. No es éste, claro está, un mínimo común múltiplo exento de problemas de definición, pero no parece sensato seguir pensando una cinematografía a partir de los usos más espurios a los que se pueden reducir las máquinas concitadas en sus procesos de creación y recepción, sobre todo si, como es el caso, la nómina de aquellos que se han esforzado en profundizar y descifrar las potencialidades del cine es tan numerosa y excelsa. Después de tanto tiempo y tanta tinta vertida en preconizar lo contrario, es probable que donde el legado haya producido más destellos sea entre los que se preocuparon no por reflejar la vida, sino por refractarla (y le pedimos la frase prestada a Brodsky[67], quien advirtiera lo mismo en el proyecto poético de Ajmátova). Así, la obra de Dean, paradigma de esa integración de opuestos por la que imagen, sonido, cámara y proyector pueden conjurarse, como advertíamos más arriba, ya para el registro de lo fugitivo (*The Green Ray*, 2001), ya para proponer jeroglíficos espacio-temporales (*Sound Mirrors*, 1999), ya para el despliegue fenomenológico de la materialidad que los atraviesa (de *Noir et Blanc*, 2006, a *FILM*), resulta de la máxima relevancia para atender a ese aire de familia que venimos intentando presentar, ese que hace que no sintiéramos tan lejanos a Tait de Raban, Keiller o Davies, ese por el que *Line describing a Cone* (Anthony McCall 1973), *El largo día acaba* (*The Long Day closes*, Terence Davies, 1992), *My Childhood* (Bill Douglas, 1972), *Drift* (Chris Welsby, 1994), *Messages* (Guy Sherwin, 1981-84) o *Elephant* (Alan Clarke, 1989) parecen inefablemente conectados, y que, seguimos aventurando, tiene que ver con una concepción del específico fílmico-cinematográfico que trasciende diferencias. Es por eso que frente a estas películas e instalaciones se pueden apreciar profundas analogías, a saber, las que nacen de asimilar irrenunciables: que el celuloide es como la piel, que posee un pulso, un ritmo, que en la banda de imagen y sonido cohabitan lo concreto y lo abstracto, lo presente y lo ausente; y así uno puede ver y escuchar *Voces distantes* (*Distant Voices, Still Lives*, Terence Davies, 1988) como espectáculo de la textura física y emocional de imagen y sonido antes que como una historia familiar; o, al contrario, plantarse frente al careo de procesos naturales y mecánicos de la instalación *Sky light* (Chris Welsby, 1988) con la voluntad de experimentarla como protonarración sobre las consecuencias de la explosión de Chernobyl. Es evidente, al menos, que Davies y Welsby compartieron el mismo tipo de agonía, acudieron en cierta medida a ciegas al combate de las ideas con la materia, sin saber del todo lo que iban a obtener; de ahí la fragilidad de tales creaciones, de ahí su potencia al salir victoriosas.

[67] Brodsky, Joseph. “La musa quejumbrosa”. En: ***Menos que uno. Ensayos escogidos***. Madrid: Siruela, p. 39-54.

Y si de este inventario de bienes que es *FILM* de Dean, de este vivero al que se ha transplantado la llama de un cine y una memoria en peligro de extinción, se puede entresacar otra historia del cine británico, ésta tendrá que variar el signo de la vigente, ya que al perderse de vista el concepto de progresión por etapas en tanto que conflicto de modelos de representación (realista vs. irrealista) y proponerse otro basado en la provechosa coexistencia de radicalidades complementarias, los enlaces, las reuniones y las consonancias serán a la fuerza otros, a veces sorprendentes. De esta suerte, al escuchar a Dean hablar de la soledad en la mesa de montaje, cortando, compaginando y revitalizando lo previamente filmado, no es difícil pensar en Michael Powell, también frente a sus *rushes*, monologando tal y como recoge en un escrito pseudobiográfico[68] en el que poetiza la fusión biónica con el medio y reclama el papel todopoderoso del ensamblaje: "*I'm an eye*./ *I'm today's sunset and tomorrow's sunrise*./ *I'm that face in the crowd, the texture of that tree, the pattern of the pavement*./ *I'm Matisse*./ *I'm Daumier, Sidney Paget, Bruce Bairnsfather, Low, Giles*./ *I'm Giacometti, Rodin, Maillol, Isamu Noguchi, Frank Lloyd Wright*./ *I'm Bosch*./ *I'm an eye*". Historia de aislamiento, de retiro, de refugio y profundo amor al cine y su peculiar naturaleza. No muy lejos de aquí andan otros grandes autobiógrafos británicos, como Terence Davies y Bill Douglas, o Guy Sherwin, quien en *Messages* (1981-84), a partir de extractos de Piaget y de las frases de su propia hija, Maya, dejó uno de los más bellos documentos que se recuerden sobre el arte de filmar y componer, imbricando el nacimiento de Maya al mundo con el brote de las asociaciones entre imágenes, quedando atestiguado con ello que no hay puerta hacia la infancia del cine que no pase por la recuperación de la intimidad entre la cualidad material del soporte y aquello que está siendo filmado. Por su parte, qué han sido Davies y Douglas sino dos destinos rescatados por la máquina que supieron pronto –como el clarividente productor Mamoun Hassan al hacerlos debutar en la dirección, prácticamente sin experiencia, al ver que sus guiones respondían menos al conocimiento técnico que a la existencia de una mirada sobre el mundo– que filmarían para vivir, y que esta pasión no casaría bien con las presiones de la industria. Y admirando en *FILM* el exquisito y sufrido trabajo de Dean con las exposiciones múltiples, los espejos y cachés –no haciendo aquí sino extremar una importante vertiente de su obra (por ejemplo en *Disappearance at Sea*, 1996, o *Fernsehturm*, 2001) basado en la fricción entre la hipnosis escópica y la insinuación narrativa–, cómo no pensar en el entusiasmo arqueológico de Bill Douglas, apasionado

[68] Powell, Michael. "My Jealous Mistress". ***Ítem: Sight & Sound***, vol. 15, nº 9, septiembre 2005, p. 24-38.

coleccionista de juguetes estroboscópicos y otros dispositivos precinematográficos que tanto influyeron en la pureza de sus planos, en su naturaleza de "apariciones abrasivas" que deletrean la tensión entre lo fijo y lo móvil y fulminan las nociones habituales de jerarquía en el tamaño de las tomas. El cine, que en su infancia fuera el único color de su vida, parece en Douglas una alianza entre lo fotográfico y lo matemático, una amalgama de animismo y condensación narrativa atravesada por fugas hacia la abstracción. ¿Y no sería *Comrades* (1986), película de ficción, de gran presupuesto y sujeta a todo el estrés industrial imaginable, el gran y provechoso antecedente del vanguardista *FILM* de Dean? ¿No quiso el escocés, en lo que sería su despedida, incluirlo todo, los artilugios del pre-cine, la fotografía, la fantasmagoría junto a la vasta paleta emocional e intelectual que puede ofrecer un relato cinematográfico?

Otro recorrido distinto por esta veta acendrada, retraída y rigurosa quizás podría explicar también por qué Alan Clarke ha llegado con los años a ser un cineasta mucho más respetado que Ken Loach o Mike Leigh, sobresaliendo en la sustitución de la transparencia verosímil por un entramado acumulativo donde el conjunto de las secuencias (por ejemplo las de *Made in Britain* [1982], *Christine* [1987] o *Elephant* [1989]), sujetas a cerradas permutaciones que alejan cualquier idea de transformación o cambio, acaban por mostrar una idea de lo real mucho más compleja y productiva. Y es asimismo el film sujeto a valores rítmicos y paramétricos, es decir que aprovecha la lección estructuralista, el que en un momento determinado, a partir de una relajación del mecanismo, puede hacer al espectador afrontar un careo con lo real en su formulación más violenta y opaca, como ocurre por ejemplo en la coda de *The Firm* (Alan Clarke, 1989), cuando los hinchas de fútbol se explayan ante las cámaras de televisión (años antes, en la casi olvidada *Nighthawks* [1978] de Ron Peck, se seguía un parecido esquema de repetición/variación para fortalecer la revelación de un momento como robado a lo real, en este caso el de la secuencia en que los alumnos increpan a su profesor tras descubrir su homosexualidad). De Clarke y su facción de horadadores de la superficie realista podría llegarse, a través de la dramaturga Andrea Dunbar, autora de *Rita, Sue and Bob too!* (1987), hasta la reciente *The Arbor* (2010) de Clio Barnard, donde su semblanza es reconstruida a partir de un *collage* de diversas fuentes entre las que destaca una de intenso extrañamiento, en la que los actores ofrecen su cuerpo a las voces, previamente registradas, de los protagonistas reales de la vida de Dunbar.

Para acabar, y sin ánimo de agotar con ello todas las reflexiones que esta manera de renovar las vecindades y afinidades del cine británico puede excitar, no podíamos desaprovechar la ocasión de, regresando a Dean (aquí como hija putativa de otro indispensable del *avant-garde*, Malcolm LeGrice), apuntar otro trazo complementario a los ya advertidos y que sacaría partido estético de la latencia de imágenes y sonidos que, perdida la sujeción contextual, devienen en huellas inasibles que participan de una determinada pureza de lo visual y lo sonoro, un exceso de materia fílmica donde se clausura la retórica tradicional y las metáforas cuelgan suspendidas de la ambigüedad y la incredulidad. De nuevo la experimentación material se pone aquí al servicio de una narración quebradiza y tenue en la que real y fantástico forman un todo inextricable. Puede que el Herzog de *Fata Morgana* (1971) sea el referente más ilustre de algunos trabajos de Dean como *Banewl* (1999), *Bubble House* (1999) o *Teignmouth Electron* (2000) y, a eso íbamos, de buena parte de la obra del autor con el que cerramos este artículo, Ben Rivers, otro de los jóvenes cineastas británicos que continúan con el relevo de la doble experimentación fílmica y profílmica. Con él regresamos al principio, pues como Tait –de la que dice ser ferviente admirador y que indudablemente ha influido en sus particulares retratos, del que *Two Years at Sea* (2011) puede ser la versión más perfeccionada, y con la que a su vez comparte una similar inclinación por la poética de los elementos naturales– o Raban –también es éste un cine del entrecruzamiento espacio-temporal y en el que se exprimen todos los recursos tecnológicos que potencian, cautivan y desafían nuestra percepción–, Rivers es otra fuente de atracción y de integración de fuerzas complementarias. Así, su cine reincide en el equilibrio de la importancia de las bandas, de audio e imagen, canales donde todo, ruido y signo, tiene cabida (del sonido del proyector al tema musical; del arañazo y la mancha de luz a la promesa del relato incipiente), y por donde encauza la imaginación material de grandes experimentales como la propia Tait, Welsby, Raban o Sherwin hacia un terreno próximo a lo fantástico. En Rivers, y esto lo aproxima a los gestos políticos y humorísticos de otro británico a tener muy en cuenta, John Smith (de *The girl chewing gum* [1976] a *The Black Tower* [1985-87] o *Blight* [1994-96]), se trata de dar color, de teñir, del procedimiento según el cual una imagen ante un sonido o una palabra determinados (y viceversa) puede abrirse a las más sorprendentes derivas una vez que prima más la voluntad de desorientar y extrañar que la de desestructurar o iluminar. *Ah, Liberty!* (2008), *I know where I'm going* (2009), *Sack Barrow* (2011), *Slow Action* (2011), Rivers es una especie de operador Lumière posapocalíptico enfrentado a un mundo en trance de desaparecer o renacer. Residuos, huellas, restos, paisajes

rebeldes y sublimes, últimos testigos o primeras hordas, y, en paralelo, insólitos colores y texturas, bocetos narrativos que emergen de filmar la cotidianidad de manera que resulte fantástica, y lo fantástico para que pase como ordinario. Mal enterrada, la historia del cine también regresa a estos parajes de ciencia ficción, y son sus voces fantasmas –las de *Vampyr* (Carl T. Dreyer, 1932), *Te amo, te amo* (*Je t'aime, je t'aime*, Alain Resnais, 1968), *El semen del hombre* (*Il seme dell'uomo*, Marco Ferreri, 1969) o *El valle* (*La vallée*, Barbet Schroeder, 1972)– las que en *Slow Action* (2011) contaminan y refrenan la utopía de un mundo nuevo y desmemoriado.

¿Existe el cine portugués contemporáneo?

Historia y fantasma entre imágenes[69]

Fran Benavente / Glòria Salvadó Corretger

Modos temporales

Empecemos por algunos hechos. Portugal, un país intervenido desde 2011, arruinado económica y moralmente, pone su destino en manos del directorio europeo. La gente sale a la calle pero, siendo un país pequeño, poco relevante a nivel político, resulta una nota a pie de página perdida entre el desastre griego y la amenaza del naufragio español. ¿Cómo vive el cine en estas condiciones? ¿Vive? Sin fondos públicos, con los subsidios suprimidos provisionalmente por el gobierno y una ley del cine diferida, pendiente de aplicación[70]. Sin Fernando Lopes, fallecido, que deja a Paulo Rocha como último superviviente de la renovación moderna del cine portugués (con Oliveira, que los antecede a todos y a todo). Eso sí, finalmente con Academia propia y unos premios, los Sophia, para entregar a la profesión. Y sin embargo, existe. ¿Existe?

A esa pregunta daba respuesta, hace algunos años, João Bénard da Costa en *O Cinema Português nunca existiu*[71]. Nos parece adecuado convocar a João Bénard da Costa, figura capital de la historia del cine portugués desde su posición al frente de la Cinemateca (y de la sección cinematográfica de la Fundación Calouste Gulbenkian en los 70, cuando acompañó el florecimiento de los primeros mejores años de esa cinematografía), y en su condición de crítico e historiador (lo más parecido a un Henri Langlois del cine luso). Por así decir, fue la voz que dio réplica durante muchos años a la otra pieza maestra del cine portugués, Manoel de Oliveira. Así lo vio Rita Azevedo Gomes en *A 15ª pedra* (2007), cuando filmó en una sala del Museu Nacional de Arte Antiga una conversación entre ambos, sentados frente a una

---

[69] Este artículo se publicó originalmente como Salvadó-Corretger, Glòria; Benavente, Fran: "¿Existe el cine portugués contemporáneo? Historia y fantasma entre imágenes", *Archivos de la Filmoteca*, nº 71, 2013, pp. 97-116.

[70] En 2012 se cortaron todas las líneas de subvención a películas. Mientras tanto, la nueva ley del cine sufría numerosas dilaciones. Aprobada en julio y publicada en el Diario de la República en septiembre, no puede aplicarse, sin embargo, hasta que no se haga público el decreto gubernamental que la regula. Este hecho, que compromete la convocatoria de ayudas para 2013, prevista para enero, ha movido a un grupo de cineastas a promover el manifiesto "Cinema português bloqueado!".

[71] Da Costa, João Bénard. ***O Cinema Português nunca existiu***. Lisboa: CTT Correos, 1996.

Anunciación. La imagen del misterio preside una conversación sobre el misterio de la imagen. Prosigamos por ese camino.

João Bénard da Costa realizaba un juego de palabras irónico en el título de su libro que invocaba otro título de uno de los grandes filósofos portugueses vivos: *O fascismo nunca existiu*. Y bien, Eduardo Lourenço puede ser otro de los pilares en los que cimentar nuestra exploración del cine portugués. Tomemos por ejemplo, a modo de inicio, algunas notas de su *Mitología da Saudade*[72].

Escribe Lourenço[73] que la larga historia de Portugal es la historia de una deriva y una fuga sin fin; una huida, de incierto retorno, del pequeño rectángulo portugués. El mundo portugués, dice Lourenço, se dedica a la pura ausencia como forma suprema de presencia. Ello encontraría su figura emblemática en el Rey Don Sebastião, *O Desejado*, el mesías cuyo retorno es esperado mientras se sueña con la vida pasada. Así acontece en el poema *Mensagem* de Fernando Pessoa. De aquí derivaría la saudade, una especie de nostalgia sin objeto, relacionada con el destino de pueblo marítimo, viajero, separado de sí mismo por las aguas del mar y del tiempo.

La saudade, la nostalgia o la melancolía son modos de relación con el tiempo. Estos modos temporales son diferentes del tiempo abstracto, universal, de la sucesión irreversible de instantes. Solo el tiempo humano, fruto de la memoria y fuente de ella, permite la inversión, la suspensión narrativa del tiempo irreversible que origina una emoción no parangonable a ninguna otra. En ese caso la saudade reivindicada por los portugueses como propia se identifica con una dimensión universal del "tiempo humano".

Se plantean en la obra de Lourenço términos muy notables que debemos recordar: la idea de deriva, la huida y el retorno a un mundo pequeño y encerrado, asfixiante; sobre todo, la indagación en las formas de hacer presente aquello que está ausente. La saudade se entiende en esta formulación no en el sentido folklórico sino como una especie de melancolía, como relación con una determinada forma de tiempo que pasa por la idea subjetiva de la memoria y por la invención como ficción.

[72] Lourenço, Eduardo. ***Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade***. Lisboa: Gradiva, 1999.
[73] Lourenço, Eduardo. ***Mitologia della saudade***. Napoli: Orientexpress, 2006, p. 30-33.

Quedémonos con alguna de esas ideas con el objetivo de arrojar alguna luz sobre cierto cine portugués contemporáneo. Para ello hemos escogido los conceptos de historia y fantasma; éste en el sentido de la etimología griega de la palabra (phainein): imagen, aparición, espectro; esto es en el sentido de lo fantástico. Son dos formas transversales de recorrer algunas singularidades del cine portugués actual desde el patronazgo de los nombres citados anteriormente y especialmente tomando a Oliveira como hilo conductor.

La "escuela" portuguesa

Debemos delimitar bien ese territorio que nunca existió, o quizás sí, pero sólo entendido desde un afuera, como un polo de imantación, tal como dejó escrito Serge Daney en 1981[74]. En el texto de Daney se caracteriza un polo portugués en el que coinciden cineastas del descentramiento y exiliados como Oliveira, Raul Ruiz o Wim Wenders. No se trata de un centro de producción –Portugal, con su escasa producción y su inexistente mercado, no podría serlo-, sino más bien de un atractor magnético en el que convergen líneas de fuga, escribe Daney. Tiene una figura principal que atraviesa el tiempo y las edades: Manoel de Oliveira. Y sentencia: se trata de un mercado dominado por lo americano, de historia complicada, cuyo cine más destacado siempre ha sido el de los francotiradores (Antonio Reis Oliveira).

Seguimos con Serge Daney: *"Le point commun aux bons cinéastes portugais (de Oliveira à Reis, Paulo Rocha ou un noveau venu comme João Botelho) c'est leur intégrité d'artiste, au sens le plus romantique du mot. C'est aussi, un certain rapport qu'ils entretiennent avec l'histoire du Portugal, un rapport de deuil, archéologique, fort et sourd. Si les cineastes portugais n'ont pas bien su parler de l'après-25 avril à chaud (puisque le meilleur document sur cette époque –Torre Bela– est dû à un étranger, Thomas Harlan), ils son en train de réussir à parler du passé avec les moyens de l'art le plus moderne"*[75]. Y añade: *"Les Portugais, artisans maniaques et hyper-cultivés, se payent le luxe de fabriquer le*

[74] Daney, Serge. "Le pôle portugais". En: ***La maison cinéma et le monde. 1. Le temps des Cahiers***. Paris: P.O.L, 2001.
[75] *Íbidem*, p. 517.

cinéma le plus lent du monde, ils ne cessent de faire revenir le passé étrange et glorieux du Portugal de très loin avec une intensité d'archéologues amoureux"[76].

Encontramos aquí un punto de inicio. Una relación con la historia, no sólo de Portugal sino del propio cine. Una cita con el pasado que se reactiva en el presente en forma de anacronismo o de retorno, como si de un espectro se tratara. Una vocación arqueológica.

Hallamos también las bases de una posible polémica, aquella que promueven los que impugnan la identificación de todo el cine portugués bajo unos estilemas reconocibles para afirmar su variedad y constante transformación. Aquí no negamos su absoluta pluralidad, ni pretendemos ninguna esencialidad excluyente del cine portugués contemporáneo. Simplemente buscamos nuestros ejes para tratar de establecer relaciones que nos permitan entender mejor las películas y el diálogo generacional entre los cineastas.

En cuanto a la caracterización de una cierta "escuela portuguesa" –un grupo de cineastas presente de forma regular en festivales internacionales-, Jacques Lemière constata la existencia de una "singularidad portuguesa", basada en un cine de invención formal heredero de la modernidad, absolutamente libre con respecto a los estándares de producción y en el que prima la reflexión sobre la cuestión nacional[77]. Por su parte, João Bénard da Costa habló del cine portugués como género en sí mismo, caracterizado por imágenes solipsistas y retratos de ausencia[78]. Eso se traduciría en el malestar de los personajes, incapaces de adaptarse al entorno social. De ello se derivaría el predominio de narrativas elípticas, parcas en acontecimientos, el recurso a la teatralidad, el antinaturalismo, y el uso de la palabra como elemento central de la representación; también un rechazo de la puesta en escena convencional e invisible. Esta no convencionalidad pasa con frecuencia por la hibridación entre formas documentales y de ficción. Finalmente, una figura tutelar de la cinematografía lusa, Paulo Rocha, apostillaba: *"Não há censura, não há modelos, cada filme é uma aventura solitária, laboriosa, obsessiva. Neste ambiente nascem obras inesperadas, mais líricas do que dramáticas, hesitando entre os fantasmas do passado e as tentações da arte moderna"*[79].

[76] Daney, Serge. "Les inclassables". En: ***La maison cinéma et le monde. 2. Les Annés Libé 1981-1985***. Paris: P.O.L, 2002, p. 589.
[77] Lemière, Jacques. "Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974". ***Ítem: Matériaux pour l'histoire de notre temps***, nº 80, 2005, p. 48-60 y "Um centro na margem: o caso do cinema português". ***Ítem: Análise Social XLI***, nº 180, 2006, p. 731-765.
[78] Costa, João Bénard da. ***Histórias do cinema***. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.
[79] Citado en: Lemière, Jacques. "Um centro na margem: o caso do cinema português". *Op. cit.*

Por otra parte, una serie de críticos como Vasco Cámara o Augusto M. Seabra señalaron un giro en los años noventa, con obras como las de Pedro Costa, Teresa Villaverde o João Canijo, en las que la historia parecía desvanecerse a favor de la rápida reacción a los hechos de la realidad: una predisposición al encuentro con el otro que explicaría, de igual modo, el creciente interés por el documental. Se señaló también la floración de un cine diverso, apolítico y despreocupado, sin raíces en la tradición portuguesa, cuyo emblema sería Miguel Gomes[80].

Digamos que el mito del sebastianismo, presente en cineastas como Manoel de Oliveira y João Botelho hasta sus últimos filmes[81], se vuelve contra ellos mismos. En ese sentido, son comunes una serie de tópicos contra cierto cine portugués, acusado de alejamiento de la realidad o de obsesión con la propia identidad. Se habla, en algunos medios (también portugueses), de un exotismo oportunista, adecuado al gusto de los festivales internacionales pero ajeno al del "público". Frente a estas afirmaciones, Lemière opone la persistente relación del cine portugués con lo real pero no a través de las formas del naturalismo, sino a través de la desfiguración poética, la teatralidad o la bufonería burlesca.

Sea como fuere, estas cuestiones afectan ya no a cuatro generaciones trabajando simultáneamente, como detectaba Jacques Parsi en 1999[82], sino a cinco y quizás seis. Debemos contar con los cineastas del 2000: Miguel Gomes, Sandro Aguilar, João Nicolau, João Pedro Rodrigues; e incluso deberíamos hablar de los más jóvenes como Gonçalo Tocha, José Filipe Rocha o Gabriel Abrantes, que empiezan a filmar después de 2005 pero obtienen sus primeros frutos maduros a la entrada de la segunda década del siglo XXI.

---

[80] Si bien existen diferencias apreciables entre las diversas generaciones de cineastas, es posible trazar un fondo específico que enlaza sus imaginarios. La última película de Miguel Gomes, *Tabú* (2012), es instructiva al respecto. La cuestión colonial resulta central. El director declara: *"En 1974, j'avais 2 ans. Je pense du coup pouvoir regarder les choses avec un peu de recul. D'une manière qui parai□tra peut-e□tre contradictoire à certains, mais qui ne l'est pas à moi. J'ai essayé d'aborder la période d'une fac□on très ironique –le paradis perdu qui n'en est pas vraiment un–, et en me□me temps sans me poser en juge, sans me moquer des personnages. J'étais avec eux, pour construire un mélodrame"*. Igualmente se inscribe en una tradición común de cineastas portugueses: *"A chaque nouvelle génération, des cinéastes talentueux ont su profiter de cette liberté pour faire des films très libres. Ils ont su soutenir cette chose que l'on appelle cinéma portugais, et à laquelle je suis très fier d'appartenir"*. Cfr. "Miguel Gomes: 'Entre l'Afrique réelle et une Afrique de cinéma'". ***Ítem: Le Monde***, 4 de diciembre de 2012. [en línea] <http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/12/04/miguel-gomes-entre-l-afrique-reelle-et-une-afrique-de-cinema_1799162_3246.html> Sobre esta cuestión véase: Salvadó Corretger, Glòria. ***Espectres del cinema português contemporani. Història i fantasma en les imatges***. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner, 2012.

[81] En el caso de Oliveira es cierto hasta tal punto que uno de sus actores, Ricardo Trepa, preguntado sobre la relación que establece entre el personaje que interpreta en la última película del director, *Gebo et l'ombre* (2012), y sus personajes anteriores, declara: *"L'aura du personnage de João me fait penser au roi Dom Sebastiem, peut-être parce que tous les deux sont condamnés a l'ombre"*. Cfr. *Gebo et l'ombre*. ***Ítem: Dossier de presse***. Epicentre Films, 2012.

[82] Parsi, Jacques. "Cinémas Portugais". ***Ítem: Trafic***, nº 32, invierno 1999, p. 65-74.

Ruinas

Proponemos buscar, a través de las nociones de huella y ausencia, una contraforma, una imagen-matriz diferente, en la que la huella supone la vivificación de un resto, espectro o figura ausente que se hace presente a través de la imagen. Esta imagen se construye como tiempo condensado, pervivencia de la historia y prueba de una cierta genealogía. De esta forma, podemos articular una contrahistoria de las imágenes del cine portugués que nos permita partir, precisamente, de la idea de contraplano. Se trata de un contraplano que en su aspecto límite es un contraplano con la muerte, tal como lo definimos en otro lugar[83]: aquello que cerca el plano, un vacío que resuena y deja ecos, un abismo vertiginoso declinado en forma de historia, de trayecto, de imagen-tiempo y otras modalidades que evocan una cierta antropología portuguesa, aquella que podríamos conectar con el saudosismo y sus relecturas críticas desde Eduardo Lourenço.

Un documental o ensayo fílmico singular trabaja sobre estas coordenadas. *Ruínas* (2008), de Manuel Mozos, puede servirnos como película emblema[84]. El cineasta filma series de ruinas recientes, lugares a punto de desaparecer, que cobijan los fantasmas de una historia, la de Portugal. Se trata de lugares (des)habitados (en el sentido espectral del término), revividos desde sus restos por fragmentos narrados –el fantasma del relato-, ficción resistente que los devuelve a la vida. La palabra sostiene el relato, indistintamente de naturaleza documental o ficticia, llegado de tiempos diferentes. Las imágenes muestran la materialidad del resto. Entre la palabra creadora de historias y el resto como poso de la Historia se juega la tercera imagen, la que importa, que surge en la mente y en el cuerpo del espectador. Se trata de un procedimiento poético, un tránsito a lo fantástico como modo de resistencia frente al vacío de la muerte. De una región a otra se excava en la memoria y sale a la luz lo más profundo del imaginario portugués.

El filme empieza con la demolición de unas torres de Torralta, una localidad costera, y sigue con imágenes del Prado do Repouso, el cementerio de Porto, donde un grupo de

[83] Salvadó Corretger, Glòria. *Op. cit.*
[84] Recientemente, el cine de Manuel Mozos fue objeto de reconocimiento en la Viennale austríaca (2012). El programa de la retrospectiva fue concebido por su amigo Miguel Gomes. El título escogido es bien significativo: “The Ghost of Cinema”.

personas visita la tumba de una tal Henriqueta de Souza. Se nos narran las peripecias vitales de esta heroína romántica del siglo XIX, su amistad o amor inquebrantable con Etelvina, también llamada Teresa María de Jesús, y cómo, tras la muerte de ésta, levanta un mausoleo en el cementerio, presidido por la imagen de Francisco de Asís, donde traslada los restos. Sin embargo, corta la cabeza de la fallecida y la conserva en alcohol. El culto a la memoria se levanta sobre los restos corporales de un ser perdido. Aquí se invoca la veneración a la reliquia, (perversa) tradición católica que pone en contacto el universo espiritual y el corporal en el camino del acceso a lo sagrado. Entre el fragmento de cuerpo y el fantasma, entonces, pero siempre afirmando la continuidad de la comunidad de los vivos y de lo muertos en un solo camino hacia la vida eterna.

De la voladura inicial nada quedará, ningún vestigio. Frente a esa desaparición absoluta, la ruina se ofrece como hueco temporal reactivado por la memoria y dispuesto a ser habitado por la palabra. Como escriben Cyril Neyrat, Antoine Thirion y Eugenio Renzi, se trata de percibir la fuerza revolucionaria del pasado en el presente, de buscar, en los márgenes de la catástrofe, del lado de los fantasmas, la energía para permanecer firme. Hacer hablar a las ruinas, poblarlas de historias (experiencias), significa inventar otra Portugal contra la destrucción del país: "*Mozos invente un pays, un Portugal fantastique. Le geste est politique dans un pays hanté par l'échec d'une révolution*"[85].

Otro punto de referencia posible es el principio de *Balaou* (2008), la primera película de Gonçalo Tocha, cineasta que apunta como la nueva lanza de la cinematografía lusa. Nos interesa la presencia del mar desde el primer plano y la condición insular de San Miguel de las Azores, el lugar donde habita la familia materna del cineasta; también la estructura de travesía marítima (como correlato de una travesía identitaria e histórica) que se articula sobre el modo de la ausencia, de aquello que sólo se hace presente en su falta, a través de un diálogo entre el cineasta y la madre fallecida, en el contraplano con la muerte. A partir de ahí, en forma ensayo o diario, todo un mundo se revela. Aquello que nace, las nuevas generaciones, se dibuja sobre los gestos y la presencia ancestral de la tía abuela. El abismo marítimo y el de la muerte perfilan un horizonte lejano que se conjuga desde la cercanía de la intimidad y la familiaridad; la deriva se vive como emergencia del pasado; la historia surge no como reconstrucción sino como brote de memoria provocado por una *stimmung*

[85] Neyrat, Cyril; Thirion, Antoine; Renzi, Eugenio. "RUINAS de Manuel Mozos". ***Ítem: Independencia***, 2009. [en línea] <http://www.independencia.fr/FESTIVALS/FID_Ruinas_Manuel_Mozos.html>

emocional particular. La tía abuela se prepara para la muerte (que sucederá al final del film); todo un universo se aboca a la desaparición y la memoria del cineasta lo registra, lo preserva, lo revive. La fotografía, con sus variables temporales, comparece y tiene una importancia en el film. Vemos gestos compartidos entre los niños y la tía abuela, una forma de transmisión ancestral que funda una comunidad y una cultura. La influencia de Antonio Reis, salvando las distancias, se intuye en el fondo. ¿No podemos recordar, de nuevo, a Eduardo Lourenço, quien a la salida de una proyección de *Trás-Os-Montes* (Margarida Cordeiro y António Reis, 1976) dirá: *"Es increíble hasta qué punto nuestros cineastas hacen un cine enraizado en la temática de la muerte, el duelo, el recuerdo o la memoria. Somos un pueblo sin tradición filosófica pero en el cual los cineastas y los poetas son muy filósofos, muy atentos al tiempo. Padecemos de una imagen orgullosamente feliz. No somos un pueblo orgullosamente feliz."*?

La secuencia de *Balaou* en que se rememora la muerte de la madre es significativa. La playa con sus cuerpos fantasmales, apenas movimiento de flujo y reflujo. La mirada frente al mar, el tránsito al sueño. Y un día ese sueño se convierte en liberación, las olas se llevan a la madre. El paso a la muerte, como desaparición, como reino de la ausencia que deja huellas en la memoria cinematográfica. Lo nuevo debe nacer sobre el lugar del muerto. Se trata de buscar algo, indagar, y hacerlo frente a la imagen del mar y la de la ausencia: el fantasma de la madre.

En su cuna céltica, dirá Eduardo Lourenço, la saudade se relaciona con la modulación universal y el ritmo del mar. Se descubre, aún sin saberlo, que la eternidad está hecha de tiempo y el tiempo de eternidad. Todo está allí, pasado y presente al mismo tiempo. Esta música externa devendrá en música del alma. Nada de trágico en ello. La saudade implica una mirada al pasado o una adhesión afectiva al presente que tiene que ver más con la esfera del sueño que con la real[86].

Desde la travesía, desde el barco, se inicia el último filme de Gonçalo Tocha, *É na Terra não é na Lua* (2011), en el que filma a modo de diario de descubrimiento los habitantes y los parajes de Corvo, la isla más remota de las Azores, ligada a unas formas de vida tradicionales que entran en contraste con los planes de modernización de la Unión Europea. Un lugar aislado, encerrado y, a su vez, habitado por las historias del mar. Esta dialéctica,

[86] Lourenço, Eduardo. *Op. cit.*, p. 34.

sostenida por otras, y entre ellas la fundamental que articula la imagen como registro y la voz como relato (a su vez desdoblada musicalmente entre el director y el sonidista, Dídio Pestana, el oído contrapunto al ojo del cineasta), nos devuelve de forma pregnante al nudo portugués (en relación con el imaginario histórico y el concepto de memoria) tal como lo plantea Lourenço: la deriva sin fin, la abertura al mar, y la vuelta al rectángulo encerrado. O bien un contraplano de ausencia que deja sus huellas, que se cierne sobre el espacio (en)cerrado. ¿No es esta también la historia de *Gebo et l'ombre* (Manoel de Oliveira, 2012)? ¿Y no es Oliveira el primero entre los cineastas portugueses que entiende que la palabra articula esta relación?

Anacronismos

Podemos detenernos, entonces, en el problema de la relación de la imagen y la muerte tal como aparece en el cine de Manoel de Oliveira. La figura del anacronismo y la idea de fantasma (presente en toda su filmografía) resultan centrales en *El extraño caso de Angélica* (*O estranho caso de Angélica*, 2010), su penúltimo largometraje[87], que privilegia una tonalidad fantástica. En ella la relación arqueológica del cine portugués con su pasado se trama en el propio pasado de Oliveira como cineasta *epocal* y adquiere dimensiones autobiográficas. Oliveira es un cineasta con gusto por el palimpsesto en su propia obra. Como se sabe, *El extraño caso de Angélica* es un viejo guión escrito por Oliveira en los años 50, que filma sesenta años más tarde para hacer la película actual. Lo extraño es que Isaac, el personaje protagonista, parece salido de ese mundo de hace 50 años y lo mismo vale para Angélica y su familia. En cambio, el tránsito constante de camiones al pie de la pensión donde vive Isaac y otros detalles (como el coche que le lleva a la pensión) resitúan la acción en la época actual. Se pueden localizar, por tanto, varias capas de tiempo que corresponden a la historia de su producción: un proyecto de los años 50 (una historia que además recogía elementos de otro guión anterior, de los años 30) y su reactivación en la actualidad. Marcos Uzal, en un artículo en *Trafic*[88], interpreta este uso del anacronismo en dos direcciones. De un lado estaría la cuestión de la imagen y la materia, crucial en Oliveira, y del otro la articulación autobiográfica, que se relacionaría con la primera cuestión. El film nace de una experiencia personal del director ocurrida tras fotografiar el cuerpo presente de una prima. Como se sabe, *El extraño caso de Angélica* es la historia de un fotógrafo de ascendencia judía

[87] Aunque ya se encuentra en fase de rodaje de una nueva película, *A igreja do diabo*, según texto de Machado de Assis.
[88] Uzal, Marcos."Nouvelles de l'au-delà". ***Ítem: Trafic***, nº 78, été 2011.

(llegado de las tierras del petróleo) que es llamado de urgencia para tomar la fotografía de una fallecida y que, en el momento de hacerlo, ve revivir el cadáver, la muerta se anima, cobra vida en una imagen evanescente que sonríe al fotógrafo. Así, Isaac (Ricardo Trepa) se obsesionará con Angélica y deseará atrapar esa imagen.

Evidentemente aquí se plantea la cuestión del cine, lo que la imagen cinematográfica es y puede, el deseo que suscita y la creencia que desencadena. Isaac persigue una imagen animada por el cine del cuerpo fijado por la muerte-fotográfica. Aparece aquí un motivo habitual del cine de Oliveira –la creencia en la imagen ideal de la mujer que desata la pasión y la obsesión– que se puede rastrear desde la Teresa de Alburquerque de *Amor de Perdiçao* (1979) a la Piedade de *O convento* (1995), la Suzy de *Inquietud* (*Inquietude*, 1998) o la imagen fascinante, y al cabo decepcionante, de la *rapariga loura de Singularidades de una chica rubia* (*Singularidades de uma rapariga loura*, 2009). Sabemos que uno de los grandes temas de Oliveira es la expresión de un tipo de pasión amorosa que relaciona con algo característico del alma portuguesa. Y, en este caso, se trata también de una prolongación de la tetralogía de los amores frustrados, donde los amantes sólo se pueden reunir más allá de la muerte, en la inmaterialidad trascendente, en la noche, en la tumba o en la imagen (como Simão y Teresa Alburquerque en *Amor de perdição*). Podemos rememorar aquí también a Vanda, la protagonista de *O passado e o presente* (1972), que sólo ama a sus maridos una vez han muerto y han quedado reducidos a imagen memorable. Se trata de un amor por lo inaccesible. Como en *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), el aspecto fantástico pasa por un principio de inquietud y otro de incertidumbre, conjugados entre lo animado y lo inanimado. Lo explica Mathias Lavin[89], cada uno de los tres actos de la pieza empieza por un plano fijo que refuta el movimiento de aquello que debería ser móvil (la naturaleza fotografiada, la naturaleza muerta o la madre muerta). Existe una relación entre este procedimiento y la estética de *tableaux vivant*, de largos planos fijos, que propone el filme. Por una parte, las imágenes plantean la necesidad de sustraerse al efecto de inercia en el cinematógrafo, una suspensión del flujo móvil (que muestra la artificialidad del dispositivo, la ruptura con el naturalismo), y por otra se acentúan los índices de duda sobre la movilidad de lo que se creía inmóvil (la vasija de flores, el cristo). Este procedimiento está en la base de películas como *Una película hablada* (*Um filme falado*, 2003) con su dispositivo para activar las imágenes de la historia sobre los tópicos monumentales y la inercia del cliché.

[89] Lavin, Mathias. ***La parole et le lieu. Le cinéma selon Manoel de Oliveira***. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 136-138.

Antero Queral, Teixeira de Pascoais y José Regio son las figuras literarias que parecen inspirar *El extraño caso de Angélica*. Teixeira, precisamente, define la saudade (surgida del maridaje del cristianismo judaico y el paganismo grecorromano) como el deseo de una cosa o criatura amada convertido en doloroso por la ausencia. Diríamos que así se podría definir la situación de Isaac respecto a Angélica. La influencia de Teixeira aparece contrapesada por la invocación de José Regio, que desde su primer libro de poemas, *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), se entrega a la escenografía del individuo atrapado en el dualismo, entre materia y espíritu, yo y el otro, bien y mal, convocando una sucesión de disfraces y máscaras. Su obra es también una expresión de conciencia religiosa torturada (un poco como el camino de Isaac). El cruce del mito y lo cotidiano, en sintonía con la cuestión metafísica, es característica de la producción teatral de José Regio. Así es, al menos, en *Benilde ou a Virgem Mãe* (1947) o *El rei Sebastião* (1949), las obras que adapta Oliveira.

En todo caso la imagen se superpone o vence a la muerte. Se sitúa en su lugar y articula un tiempo de supervivencia. Para luchar contra la desaparición de las cosas, la humanidad ha necesitado rehacer aquello que importa, dotarse del cine como medio capaz de fijar la vida pero también de devolver la vida a aquello muerto. En *Inquietud* (1998), los tres segmentos articulan ese mismo tema, la victoria contra la muerte, la búsqueda de la inmortalidad: por la voluntad de dejar una imagen no degradada, por idealización retrospectiva de la imagen de la mujer (el personaje que interpreta Diogo Doria con Suzy, de la cual construye una especie de imagen sagrada tras su muerte), por la magia y el arrancamiento a las leyes naturales (lo fantástico). Un mismo tema y tres variaciones.

Igualmente, *El extraño caso de Angélica* está atravesada, como todo el cine de Oliveira, por un cuestionamiento de los modos de representación. Esta idea se refuerza en las composiciones y movimientos horizontales que caligrafían el plano a la manera del discurrir del celuloide. Así ocurre desde el inicio nocturno con las luces flotando en la oscuridad, hasta la circulación de vehículos al pie de la pensión, pasando por la composición de las fotografías secándose en el umbral del balcón de la habitación. Para Oliveira la diferencia entre cine y fotografía, planteada en el filme, no pasa por el movimiento añadido en el plano sino más bien por el movimiento entre planos o el contexto (que en la fotografía se incluye en la propia fotografía). De hecho es el sonido (o la palabra) y no la imagen lo que se liga al movimiento.

Cineasta fotógrafo (cuando trabaja el plano secuencia estático) y montador (composición de las imágenes de los trabajadores y la de la muerta), piensa que el cine debe mostrar contrastes, indagar en las formas de comunicar entre la realidad y su reverso (como en las parejas de *El principio de incertidumbre* [*O princípio da incerteza*, 2002])[90]. Basta penetrar los misterios del cine y la fotografía para alcanzar los de la antimateria, la sustancia invisible que esclarecería muchos de los misterios del universo. De ella hablan el Ingeniero (Luís Miguel Cintra) y el Dr. Matías (José Miguel Mendes) en la pensión. Esto ocurre también en *Benilde ou a Virgem Mãe*, película habitada por el misterio de una muchacha encinta de la providencia que el espectador puede asimilar alternativamente a una santa, una loca o incluso a una farsante.

En Oliveira el presente está habitado por el pasado, lo cotidiano por lo mítico, la vida por la muerte. En *El extraño caso de Angélica* vemos la realidad y su envés fantástico. Eugène Green, hablando sobre el cine de José Alvaro Morais[91], el fallecido director de *O Bobo* (1987), señalaba el mecanismo de tránsito constante entre realidad y ficción, presente y pasado, que acaba constituyendo una misma esfera de existencia y crea una impresión de movimiento incesante, del mismo orden que la que devuelve a la vida a Angélica. La relación metafísica entre ficción y realidad, apunta Green, determina la identidad portuguesa. Generalmente esta relación puede pasar por el campo y su fuera de campo o sus bordes. Este procedimiento se ve ejemplarmente en *Benilde ou a Virgem Mãe*, película encerrada como un relicario y a la vez sacudida por el viento inquietante y los aullidos de un loco[92].

Encontramos también una cuestión teológica característica de Oliveira. Marcos Uzal entiende el film como una especie de camino del judaísmo (Isaac es judío), con su *dictum* iconoclasta, hacia el cristianismo y su devoción por la imagen (la Virgen es una figura recurrente en el cine de Oliveira, desde *Benilde* a *Espelho Mágico* [2005]), hasta llegar a la resurrección de Isaac en el espíritu para poder vivir una segunda vida en compañía del ángel Angélica. Ya en *Acto de primavera* (1963), escribe Víctor Erice, Oliveira respeta lo esencial de la representación de la Pasión de Cristo en Curalha, que proviene del siglo XVI, pero altera el final (que coincidía con la muerte de Cristo) para mostrar, con imágenes de la

[90] Sobre esta idea véase: Bourgois, Guillaume. "Out on Highway 61". ***Ítem: Independencia***, miércoles 23 de marzo de 2011. [en línea] <http://www.independencia.fr/revue/spip.php?article198>.
[91] Green, Eugène. "Lost and Found: O Bobo". ***Ítem: Sight and Sound***. [en línea] <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49690>.
[92] En este sentido, *Gebo et l'ombre* no está lejos de *Benilde*.

primavera, la idea de Resurrección. *"Fantasma y, a la vez, redentor de la realidad, capaz de resucitar a los muertos: en esa dialéctica se han movido, desde entonces, las películas de Oliveira. Lo vio, con gran lucidez, ese magnífico cineasta, recientemente fallecido, que fue João César Monteiro: 'Manoel de Oliveira forma parte de un pequeño grupo de directores católicos portugueses para quienes el acto de filmar implica la conciencia de una trasgresión. Filmar supone una violencia del mirar, una profanación de lo real que tiene como objeto la restitución de una imagen de lo sagrado'"*[93]. O la imagen llegará en el tiempo de las flores (¿no podrá escribir Miguel Blanco que *El extraño caso de Angélica* se entiende alrededor de una flor?)[94]. De ese modo comparece el cine en aquella película.

Al hilo de esto se entendería también la idea autobiográfica de un Oliveira de raíces judías (el judío converso) que mira desde la vejez a su juventud (la del proyecto de Angélica) a través del personaje de Isaac y su idealismo (que puede resultar peligroso o decepcionante, como le ocurre a Macario, en *Singularidades de una chica rubia*, cuando descubre la mundanidad de su mujer ideal). Isaac sería el Oliveira joven, el idealista que cree y se enamora de la imagen. Los viejos de la pensión, por su parte, recuperarían al Oliveira más sardónico, que confía más en los datos de la ciencia que en la trascendencia. Por otra parte, la cuestión de la imagen no sólo se concentra sobre el fantasma de Angélica y sus seducciones, sino que presenta, como es habitual en Oliveira, la otra cara, la imagen de la memoria y los gestos que la imagen fija frente a su destrucción por acción del tiempo. La imagen como seducción, como epifanía, pero también como resto, como huella de aquello que desaparece y que tiene que ver con lo popular, con lo tradicional. Así entendemos la extraordinaria secuencia en la que Isaac fotografía a los trabajadores de la vendimia tradicional en las terrazas del Duero: cuerpos rústicos con gestos y cantos memoriales que son vestigios de una práctica llamada a la desaparición (o, de hecho, desaparecida). Son los *Gigantes do Douro*, el retorno del trabajo de los vendimiadores de los márgenes del río que Oliveira quiso filmar en los 30 (en el año 34, concretamente) a modo de testimonio en el instante de su desaparición. La imagen, y el mismo Ricardo Trepa, parecen el contraplano o lo que corresponde a la imagen del joven Oliveira escribiendo el guión de aquel film en el Café Majestic de *Porto da minha infância* (2001). Al fondo, al otro lado del río, el tránsito incesante de camiones, nos habla de la velocidad de un mundo y de una lógica de comercio que arrasa con estas

[93] Erice, Víctor. "De la incierta naturaleza del cine". ***Ítem: El Cultural***, 6 de marzo de 2003.
[94] Blanco Hortas, Miguel. "Visión Poética". ***Ítem: Lumière***, nº 4. [en línea]
<http://www.elumiere.net/numero4/o_estranho_caso_de_angelica.php>

prácticas. De este modo, como ocurre en *Acto de Primavera*, el cine superpone capas de tiempo, juega con el anacronismo, y se sitúa como lugar de una revelación. Una imagen aparece de forma epifánica (como la epifanía cristiana) y, a la vez, se fija como emergencia de la persistencia memorial de prácticas y gestos antiguos. Algo que el cine puede hacer por su capacidad de articulación temporal.

En su texto, Erice recuerda la carta póstuma de Oliveira a Serge Daney: "*Cuando apareció el cine, éste ya existía desde siempre, no como máquina o invención de la técnica, sino como cinema. Por eso decimos que el cine escapa al tiempo, puesto que es fruto del espíritu que anima a todas las artes… En una palabra, el cine no ha sido, más aún, ni siquiera ha comenzado. El cine es. Y es porque ya era, y era porque guardaba dentro de sí el espíritu de las cosas; y así, como siempre fue, será"*. El cine, apunta Erice, surge en Oliveira entre la naturaleza cambiante y la atemporalidad, entre la vida y su fijación. La imagen emblema sería la del río Duero, aquello que es y no es siempre lo mismo, que preside su filmografía desde su primera hasta su penúltima película.

Sombras, dobles

Todavía desde Oliveira podemos tratar de ver el enlace entre el patriarca fundacional y las últimas generaciones, las de aquellos que, si hemos de creer a críticos como Agusto Seabra o Vasco Cámara[95], hacen un cine despolitizado y desinteresado por la cuestión portuguesa. Consideremos, entonces, a Manoel de Oliveira y Miguel Gomes como los extremos brillantes del hilo de transmisión entre las generaciones del cine portugués.

Esta es la cuestión: la nueva película de Oliveira es una adaptación de la obra de teatro de Raul Brandâo, *O Gebo e a sombra*, y la produce O som e a furia, la productora habitual de Miguel Gomes, la "familia" que simboliza lo mejor del nuevo cine portugués. De manera que el enlace se produce de forma clara y material. Oliveira vierte el texto portugués al francés –coproducción y actores obligan– aunque no parece muy claro que haya tránsito de escenario. Por otra parte, Brandão es uno de los autores de preferencia de Oliveira desde

[95] Sobre la cuestión de las "nuevas generaciones", véase: Ribas, Daniel. "Último cine portugués: experimentación formal y narrativa". ***Ítem: A Cuarta Parede***, 1 de febrero de 2011. [en línea] <http://www.acuartaparede.com/ultimo-cinema-portugues/?lang=es>

siempre según apunta Jacques Parsi. Esta adaptación prosigue con el velado retrato del mundo en crisis, que se inició en *Singularidades de una chica rubia* (las penalidades de Macario para hacer fortuna y las apreturas que pasa por contravenir la voluntad de su tío) y que prosigue, en sordina, en *El extraño caso de Angélica*. Gebo (Michael Lonsdale) es un cobrador honrado que encubre a su hijo, João (Ricardo Trepa), que es un ladrón. En la obra, Gebo sufre escarnio público y va a prisión por el robo del dinero de los cobros. Lo hace, sobre todo, para preservar la imagen ideal que de su hijo tiene la madre, Dorotea (Claudia Cardinale), que vive en el engaño. En prisión aprende que nadie se arrepiente de sus actos. La riqueza nada quiere saber de la justicia. El film, en cambio, acaba cuando la policía acude a buscar al ladrón y Gebo decide asumir la culpa, alzándose frente a la autoridad y el pueblo acusador. Se trata de un gesto suspendido (congelado al final) del personaje que enlaza con otros finales de Oliveira (notablemente con el de *Una película hablada*). La decisión ética del personaje se anuda con la cinematográfica en la interrupción y suspensión del movimiento, y también con la opción por la sustracción del final de la obra en un acto de ambigüación dialéctica irresuelta.

Lo que plantea Brandâo en su obra es precisamente la necesidad de entender la vida como sacrificio con sentido (un acto religioso) o como un acto estúpido e inútil. Exactamente la dualidad entre la angustia frente a la muerte y el sentido trascendente que se plantea, desde la incertidumbre, en la conversación final entre Gebo y Sofía (Leonor Silveira), su nuera, y en la propia existencia de Gebo (honrado y sufridor hasta el final) y João, algo así como la sombra que se cierne sobre esta existencia. Emerge aquí el problema de la muerte como amenaza, como sombra, o bien como contraplano (el contraplano con la muerte)[96]. En este sentido, y enlazando con lo que proponemos en un texto reciente[97], la única imagen abierta a un horizonte de un filme encerrado entre cuatro paredes y, en contadas ocasiones, algunas casas, es el magnético plano inicial que presenta a João, la sombra, frente a un barco en una zona portuaria, con el mar al fondo. De algún modo, el plano inicial resuena en su suspensión como contraplano al gesto final.

Gebo y su vida de sacrificios inútiles es la expresión más acabada del pesimismo de Brandão. A través de la metafísica del sufrimiento pretende vislumbrar el conflicto creado

[96] *"C'est un beau film sur la mort"* afirma Jean Douchet tras ver por primera vez la película. Cfr. Renzi, Eugenio; Douchet, Jean. "Le fantastique interieur". ***Ítem: Independencia***. Octubre 2012. [en línea] <http://www.independencia.fr/revue/spip.php?article670>

[97] Salvadó Corretger, Glòria. *Op. cit.*

por la contradicción entre el mundo idealizado y el mundo real. La imagen ideal y lo material (el mito y el dinero). Ya hemos visto hasta qué punto esta cuestión de la imagen y la materia está en el corazón de la obra de Oliveira. En *Benilde ou a Virgem Mãe*, por ejemplo, podemos recordar el inicio entre las estructuras del decorado cinematográfico que reproduce la casa de José Regio (que Oliveira pensaba que era la casa en la cual se había inspirado el autor para su obra) y el paso en un solo plano a la escena, encerrada, asfixiante y frontal, teatral, de la casa de la joven que afirma haber sido fecundada por un Ángel de Dios. En Oliveira siempre hay esta voluntad de romper con el naturalismo, de subrayar el aspecto fabricado del cine y de la representación. En *Gebo et l'ombre*, desde el primer plano, notamos la naturaleza del decorado reconstruido en estudio, en ningún caso se rehúye el eco teatral y el paso al espacio encerrado, asfixiante (véase João y su necesidad de abrir la ventana), es del mismo orden. Como Brandão, la verdad que busca Oliveira a través del cine es algo superior, no la de las apariencias. Todas sus películas son, en cierto modo, reflexiones sobre el propio cine como imagen de una determinada realidad, del mundo y de la condición humana.

En el otro extremo de la cadena generacional podemos tomar la última película de Miguel Gomes. El film se titula *Tabú*, pero en su primera versión el guión llevaba como título *Aurora*, el nombre de la protagonista de la película[98]. Evidentemente, se trata de una película habitada por el espíritu de Murnau, que plantea un desvío a lo fantástico como afirmación mágica del poder del imaginario frente a las leyes materiales. Como de costumbre en Miguel Gomes se trata de un film desdoblado, con una parte que sucede en la Lisboa actual y otra que sucede en el pasado, en una colonia africana, aunque, tal como se indica en el guión, no hay elementos para asimilar de forma clara y naturalista esa representación a una colonia africana concreta. La colonia se muestra desde la perspectiva del cine de aventuras y el imaginario cinematográfico. Se pone sobre la mesa, igualmente, el tema del anacronismo y la superposición de capas de la historia, tanto de Portugal como del cine, de forma dilemática (el paraíso rememorado y perdido). El presente reclama el pasado. Esto ya sucedía, en la temporalidad del mito y la leyenda, en *Aquele querido mes de agosto* (Miguel Gomes, 2008), donde se articulaba la ficción en el marco de las bandas de baile y las músicas populares y la parte documental sobre la preparación del film.

[98] De hecho el cambio obedece a la existencia de otro film contemporáneo con el mismo título: *Aurora* (Cristi Puiu, 2011).

La densidad histórica, que trabaja el presente como fantasma, como resto, como depósito de historias, está presente en el cine de Gomes desde el cortometraje *31* (2001), y se articula de forma inseparable con la idea del cuento, la leyenda o con el imaginario infantil: la cuestión de la imaginación está relacionada con un concepto de la historia vivo, emergente. Es cierto que en ese cortometraje se plantea la necesidad de encontrar otro camino, diferente al de la lucha de clases que se dibuja al principio, con el enfrentamiento entre los *betinhos* que juegan a tenis y los chicos de la calle que les roban. Después de eso hay una especie de fuga anarquizante, libre, donde el cine funciona por otras reglas, las del territorio de la fantasía y el descubrimiento fascinante, las del juego de niños que preludia la vuelta a casa (la idea de identidad portuguesa). En cierto modo, el cortometraje marca una cierta ruptura, sugiere buscar otro camino para abordar el tradicional problema del imaginario propio (recordemos que el tema, aparentemente aplazado en el cine de Gomes, retorna con fuerza en *Tabú* [2012]). Eso no quiere decir que no se conserve un determinado movimiento, una deriva, aunque ésta aparezca ironizada o despojada ya de cualquier referencia mítica.

Por otra parte la noción de fantasma entra en el universo de Gomes a través de aquello que no está en la escena pero puede ser oído, los sonidos fantasmas que el cineasta reprocha a Vasco Pimentel haber registrado en *Aquele querido mes de agosto*. Se trata de buscar las cosas bellas y hacerlas visibles, o más bien audibles, pues el objetivo consiste en alcanzar una música (la música y lo musical como acceso a lo mágico, a lo extraordinario) del mundo contrapuesta a la banda sonora de la televisión, el espectáculo deportivo, la destrucción de la utopía o el fin de la aventura.

Este factor musical de encantamiento entendido como paso al territorio de la fantasía está presente en João Nicolau (incluso en forma de ciencia-ficción, con el *plutex*) y en João Pedro Rodrigues a partir de la óptica del misterio y del melodrama. La clave, de nuevo, la puede ofrecer Miguel Gomes, que afirma a propósito de la estructura de *Tabú*: "*Je ne suis pas un cinéaste réaliste, je n'aime pas me contenter de reproduire la réalité, je préfère inventer un autre monde mais avec des connections au nôtre. Les deux parties de Tabou viennent peut-être du* Magicien d'Oz*, un film que j'aime beaucoup: à un moment on vit dans un monde organisé selon certains règles, ensuite on entre dans un monde régi par d'autres*

règles. Le vrai film, c'est la 3e partie, qui n'existe que dans la tête du spectateur, c'est celle qui résulte de l'assemblage des deux premières"[99].

El mago de Oz (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) aparece como la cifra que permite entender el desvío a otros mundos que transfiguran "lo real", el lazo que anuda la filmografía de Gomes desde *31* –que reelabora explícitamente el trayecto de Dorothy– a *Tabú*, pasando por *A cara que mereces* (2004). Esta película abre un agujero cinematográfico hacia un universo regido por las coordenadas del cuento fantástico y la lógica lúdica infantil, que absorbe el relato melancólico de una maduración en una poética de resistencia.

Este partido por los territorios suspensivos, entre lo real y la fantasía, entre la ficción huidiza y el registro documental, entre la imagen y el cuerpo, entre la materia y el espíritu, señala lo mejor del cine de João Pedro Rodrigues. Una de las escenas de mayor voltaje lírico del cine portugués reciente se levanta como centro misterioso del film *Morrer como um homem* (2009). En un mundo cercado por la muerte y la violencia (el crepúsculo de los espectáculos de transformistas y de la noche lisboeta, la dependencia de la droga, el fin de la vida), los protagonistas, Tonia (una vieja travestí que duda en operarse, tal como solicita su joven amante) y Rosario (el joven heroinómano hijo-amante de Tonia), realizan un viaje al campo en una fuga exterior que traduce una lucha interior (la de Tonia, cuya fe le impide culminar el cambio de sexo y, en consecuencia, la transformación de su cuerpo). En el camino conocen a un personaje enigmático, Maria Bakker, una especie de aristócrata depositaria de saberes que atraviesan el tiempo. En ese interludio, se organiza una "partida de campo". En ella, la alusión a los "gambusinos", misteriosas criaturas, y la búsqueda del perro de Tonia (que es una especie de vector de paso entre universos, como el cachorro de Dorothy), suscitan un momento de revelación en forma de epifanía fantástico-musical suspendida en un baño de luz rosácea. Todo la película relee el melodrama desde este costado musical y vislumbra el momento trascendente como transfiguración fantástica, interrupción de la narración y construcción de un continente encantado en el que los personajes pueden refugiarse del relato. Finalmente, el amor entre hombres se ofrece como contraplano a la muerte y la fantasía boscosa como lugar de una transformación cinematográfica de "lo real".

[99] Frodon, Jean-Michel. "A la place des elephants. Paroles de Miguel Gomes". ***Blog: Projection-Publique***, 2012 [en línea] <http://blog.slate.fr/projection-publique/2012/12/06/paroles-de-miguel-gome/>

En su último largometraje, *A última vez que vi Macau* (2012), Rodrigues acompaña a João Rui Guerra Da Mata, su amante y pareja creativa, en su "Aventura en Macao". En esta caso el trabajo sobre las figuraciones del límite se construye de forma más abierta en la conflagración de tiempos y capas tectónicas de la historia. Si *Morrer como um homem* se concebía como un filme de guerra –un personaje en lucha contra la muerte y contra sí mismo-, *A última vez que vi Macau*, se entiende como película criminal. En ambos casos la sombra de la muerte, un peligro constante, se cierne sobre los personajes, que construyen su trayecto cinematográfico como afirmación de la vida, en una especie de camino de salvación revelador, donde la pulsión aventurera y el clima sobrenatural tienden a transformar lo real hasta deformarlo. Este último largometraje, sin embargo, muestra de forma más abierta el trabajo de "reescritura" y espaciamiento que determina el cine de Rodrigues (y de Guerra da Mata). El filme se abre postulando la clave musical que lo determina, entre sombras dominantes y espacios de luz perfilados, afirmando el fuera de campo como figura organizadora del relato. Un travestí –quizás la única imagen de Candy, la heroína de este relato– interpreta un número musical frente a los tigres de un circo. Su cuerpo, híbrido de hombre-mujer se compone en la imagen como hombre-mujer-animal, imagen-actual e imagen-recuerdo, en diálogo con la Jane Russell que interpreta la canción en el film de Josef Von Sternberg y Nicholas Ray (*Una aventura en Macao* [*Macao*, 1952]), cuya voz oímos en playback. De modo que la película se abre por la puerta de los intervalos que la conforman, a empezar por la relación del retorno de Guerra da Mata a Macao, treinta años después en la película en marcha, con la reescritura del clásico de Von Sternberg y Nicholas Ray. Esta dialéctica se declina en otras tantas para trenzar la riqueza del film: una ficción criminal en fuera de campo construida desde la banda sonora y el registro documental de una antigua colonia portuguesa, ahora región asociada a china, que encripta sus tradiciones y misterios en una superficie de banalidad, juego y turismo; una indagación en los restos de la historia portuguesa desde la activación de la memoria y el retorno a los lugares de la infancia; voces desencarnadas, cuerpos y lugares espectrales; humanos y animales; un fin inminente y la necesidad de reencontrar un origen; y, al cabo, lo real contaminado y determinado por el imaginario y sus figuras. La película escoge vivir en el espacio de la vacilación, allá donde se difuminan los dominios de lo verificable.

La conexión y la afirmación del citado desvío de lo real se completa en el primer largometraje de João Nicolau, *A Espada e a Rosa* (2010), que plantea la existencia de una

especie de grupo de conjurados de estilo rivettiano –piratas modernos embarcados en una travesía marítima que los conduce por el Atlántico[100]– entretenido en planes secretos, robos, seducciones, juegos, canciones y todo tipo de rituales, hasta que vuelven a Portugal al encuentro de un misterioso personaje-demiurgo, la Rosa (al encuentro del mago de Oz, quizás). Una manera de revisitar de forma lúdica e inadvertida, en el contexto de un pseudofilme de aventuras, la travesía histórica de los navegantes portugueses, releída como forma de huida, como paso a otro mundo, con otras reglas y obediencias, que muestra la propia idea de un cine funcionando bajo otras reglas.

Parece como si Nicolau, responsable de un precioso libro de la Cinemateca Portuguesa sobre Monteiro, hubiera hecho chocar su universo, el de la fuga del mundo homogéneo a través de la lógica del fantástico y del musical, el del ritual teatral y las conjuras como modo de existencia, con otro importado de Monteiro. No es descabellado ver *A Espada e a Rosa* como contraplano del enigma de *A flor do mar* (João César Monteiro, 1986). En aquel film, Robert Jordan, un misterioso personaje, aparentemente relacionado con ciertos actos de contrabando y terrorismo, aparece en una isla y mantiene una relación con una mujer, Laura Rossellini. Al principio y al final del film, el Ángelus, un velero que remite inexorablemente al barco en el que Hitu, el hechicero maléfico de *Tabú*, surca los océanos, cruza el plano. Intuimos que en él viajan Jordan y sus compinches, aunque nada sabemos con seguridad. El contraplano de la mirada es una especie de velero fantasma. La opción de Nicolau es situarse en el otro punto de vista, el de la sociedad secreta del juego y la fiesta (luego altamente política y subversiva en los tiempos de contrición y austeridad), cuyo trayecto desemboca en los dominios del personaje-demiurgo (al estilo Joâo de Deus) entregado a una vida de placeres mundanos y a una estricta obediencia ritual de esos placeres. Apartarse del mundo, desprenderse de lo aprendido, para ensayar los gestos comunitarios del placer de la vida; de eso se trata. Y después seguir el camino una vez las nuevas reglas se han agotado o reducido al absurdo. En cierto modo, el horizonte incierto del fondo del bosque, el seguir en camino, más allá de la Rosa, mapa en mano, señala el contraplano del horizonte que se abre en el rostro de Manuel, el protagonista, en el plano inmediatamente anterior. El plano final convoca muchas de las cuestiones del imaginario portugués ligadas a una desorientación sobre el camino a seguir. En esta película la tradición marítima y aventurera se encuentra con Camões. Se conectan los temas del imaginario portugués con la modernidad tecnológica,

[100] La alusión al imaginario pirata aparece también en *A última vez que vi Macau*.

creando una especie de anacronismo productivo. Como en *Tabú*, asistimos a una especie de exilio mítico, histórico y cinematográfico en un movimiento de descentramiento. Se trata de remontar el océano hacia el pasado de la civilización, de Portugal y del propio cine.

En la historia de fantasmas que nos proponíamos pensar, en un contraplano abismal, figura de un vacío infigurable, emergen los principales espectros. Imágenes de un pasado latente, desaparecido, a veces brutal. Como dirá Didi-Huberman: *"Estamos ante un tiempo que no es el tiempo de las fechas. Ese tiempo que no es exactamente el pasado tiene un nombre: es la memoria"*[101]. Una obertura temporal y oceánica que provoca la emergencia de una experiencia histórica, generalmente en el marco de una reimaginación crítica de esa tradición, de interrogación sobre la identidad de un país que ha hecho una revolución saliendo de una dictadura de muchos años y de un largo proceso colonial.

En estas condiciones, de nuevo, la imagen suspendida (el estatismo fotográfico) o fijada en el discurso histórico cobra nueva vida a través de la escucha, el relato de la memoria. El título de la película de Susana de Sousa Dias, *Natureza morta* (2005), y los procedimientos que emplea en ella, resultan significativos. En realidad el trabajo sobre el archivo (fotográfico, cinematográfico) consiste en indagar en una imagen-memoria para hallar la semilla de un relato escondido, un fantasma, y el trabajo a contrapelo resulta en la construcción de un contraarchivo crítico[102]. *48* (Susana de Sousa Dias, 2009) triunfa en ese terreno a partir del escrutinio del registro fotográfico de los presos políticos de la PIDE, la policía política del salazarismo, y la evocación memorial del contraplano a través de sus relatos. La palabra hace emerger una historia viva sobre las ruinas de un cuerpo brutalizado, los restos de un pasado que llega al presente. Construye el momento de legibilidad de una imagen contra su función represiva y de control. El procedimiento cifra la vocación política a través del trabajo de "montaje" sobre el archivo de imágenes.

De hecho, el film documental portugués se hace fuerte en el terreno político a partir de esta exploración sistemática de los "documentos" de la historia y su reconsideración desde el presente. Del mismo modo que el trabajo de Susana de Sousa Dias investiga de forma constante los materiales documentales que perfilan los territorios más oscuros del salazarismo

[101] Didi-Huberman, Georges. ***Ante el tiempo*.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, p. 40.
[102] Sobre esta noción en relación a Susana de Sousa Dias véase: Ledo, Ramiro. ***Filmar la historia a partir de Peter Weiss***. Trabajo de investigación. UPF, 2011.

(guerras, colonialismo, represión política), José Filipe Costa necesita volver al film emblemático de una época para filmar la "historia" de los sueños truncados de la Revolución de los Claveles (o de los capitanes). *Linha vermelha* (2012) se alinea con los procedimientos de un cine documental que articula lo que, en otro lugar, hemos denominado "la política como fantasma" a propósito del trabajo de Joaquín Jordá en *Veinte años no es nada* (2004)[103]. Es decir, la elaboración de las imágenes memoriales de un pasado perdido, depósito desbordante de energía política, cuyo fuego revulsivo quedó fijado en un film militante y rabioso: en este caso *Torre Bela* (Thomas Harlan, 1975)[104]. El retorno a los lugares y el reencuentro con los protagonistas del film pasado, el "retomar" la imagen, cifra un diferencial entre la revolución y su sombra, su fantasma, para intentar responder a la pregunta ¿Qué queda de aquella energía? O bien para ver hasta qué punto las imágenes revolucionarias respondían a una "realidad" o construían la ficción de un deseo.

El laberinto de la saudade

La saudade no recupera el pasado como paraíso, escribe Eduardo Lourenço, lo inventa. Es una refutación no tanto de la realidad, como del orden del tiempo en tanto que río sin retorno[105]. Miguel Gomes construye un film a partir de este principio. Para Oliveira también la historia pertenece a la ficción o, más bien, una inteligibilidad histórica es posible gracias a procedimientos ficcionales. El pasado no existe como tal, no hay memoria que no sea objeto de reconstitución, de reescritura. Sin esta posibilidad el presente parece condenado (de ahí su fidelidad a los documentos, materiales literarios o históricos en los que se basa).

En la saudade hay algo de la aventura de Orfeo, de descenso al laberinto del tiempo sepultado para resurgir y sorprender la luz no extinta, al mismo tiempo espectral e insistente, de la felicidad pasada. Podemos volver a Angélica y recordar la flor que, siguiendo a Novalis, es la puerta del viaje al fondo de la noche para Isaac. ¿No es allí, descendiendo a lo más profundo del abismo de la muerte, de donde se rescata la figura de la amada como imagen salvada? ¿No es eso lo que finalmente puede hacer el cine?

[103] Benavente, Fran. "La política como fantasma: sobre *Veinte años no es nada*". En: Crespo, Alfonso (Coord.) ***El batallón de las sombras: nuevas formas documentales del cine español***. Sevilla: GPS, 2006.
[104] Recordemos que Daney consideraba esta como la única película que había sabido filmar la revolución en "caliente".
[105] Lourenço, Eduardo. *Op. cit.*, p. 33.

El concepto de saudade, tal como aquí lo entendemos, subtiende obviamente el concepto de memoria. Es una memoria como presente suspendido acompañado de un sentimiento de irrealidad. Una memoria que coincide con la fantasía y la imaginación, que ofrece lo pasado como presente, lo no existente según un modo de existencia. Inscrita en la poética del tiempo como abismo, en el contraplano con la muerte, la saudade revela la cara de la angustia o la inquietud pero también muestra la fuerza de un imaginario que refuta la nada. Como concluye Eduardo Lourenço[106], es una luz solitaria que brilla en el corazón de todas las ausencias.

[106] *Íbidem*, p. 37.

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[107], 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 relativizar 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 generacional, no hay duda que la libertad expresiva de

107 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.

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[108].

Más vinculación con el imaginario propio, en este caso catalán, se plantea la excelente serie cinematográfica *Rec* (2007, 2009, 2012)[109], 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*[110] 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 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

[108] 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.

[109] 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*.

[110] Cuyo *remake* americano, *Quarantine* (John Erick Dowdle, 2008) no tuvo trascendencia.

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.

Artes y televisión

De la imagen performática a la performatividad del yo

Ingrid Guardiola

Este texto aborda cómo los artistas que han trabajado en televisión se han anticipado a la mayoría de transformaciones estéticas de la última década y hace una aproximación a las derivas que han tomado estas experiencias iniciales.

Introducción

Neil Postman, en su libro *Divertirse hasta morir*, nos indica que cada medio, *"como la lengua misma, hace posible un modo de discurso único al proporcionar una nueva orientación para el pensamiento, para la expresión y para la sensibilidad"*[111]. De este modo, el paso de la era tipográfica a la era de la televisión ha cambiado las ideas que pueden ser transmitidas y el rol que las imágenes juegan en nuestra sociedad: *"A medida que mengua la influencia de la imprenta, el contenido de la política, la religión, la educación y cualquier otra cosa que comprenda asuntos públicos tiene que cambiar y se tiene que rehacer en términos más adecuados a la televisión"*[112]. Y la televisión, como nos recuerda, ha tenido que traducir el "discurso leído" a "discurso en imágenes", y nos ha llevado a convertirnos en "grandes abreviadores", esto es, a practicar una reducción del grueso semántico de los enunciados, de la capacidad simbólica y de la complejidad conceptual del discurso a través del cual se vehicula la cultura; esta "abreviación" proviene de la limitación temporal de sus programas, donde cada minuto viene determinado por los índices de audiencia, el barómetro a partir del cual los anunciantes deciden donde invierten su dinero. De aquí que, de la afirmación de Postman de que *"hay una conexión entre las formas de comunicación humana y la calidad de una cultura"*[113], podamos deducir que la calidad de nuestra cultura se ve mermada debido a las relaciones objetivas del propio medio, que, como decía Bourdieu, nos

[111] Postman, N. ***Divertim-nos fins a morir, el discurs públic a l'era del show-business***. Barcelona: Llibres de l'Índex, 1990, p.17.
[112] *Íbidem*, p.15.
[113] *Íbidem*, p.16.

ha convertido a todos en *fast-thinkers*[114] y ha hecho derivar todo el contenido simbólico hacia la pura apariencia visual (*What you see is what you get*). Régis Debray distingue, en *Vida y muerte de la imagen*[115], tres edades de la mirada: la logosfera, la grafosfera y la videosfera. Según él, hemos pasado de una época en que la imagen tenía carácter de ídolo (hasta el s. XV), a una en la que la imagen pertenecía al régimen del arte (siglos XV-XIX), hasta llegar a la tercera etapa (después del s. XIX) en la que la imagen ha pasado a formar parte del régimen visual. Esto implica pasar de concebir la imagen como presencia simbólica que responde ante la mirada mágica y protege al hombre de la muerte (logosfera), a una imagen que es una representación, donde la imagen cautiva y encarna el tiempo histórico a través de su estetización y donde el museo representaría su destino básico y trágico (grafosfera), hasta llegar a una imagen que es una señal, una huella, donde la mirada del hombre es económica, donde el objeto de culto es lo nuevo, donde el principio de autoridad lo da la máquina, donde la imagen y la realidad se hacen indiscernibles en el seno del espectáculo y en donde el "yo veo" ha sustituido al "yo comprendo" (videosfera). Postman y Debray nos recuerdan que vivimos en una época en la que el valor de la existencia pasa por instaurarse en un régimen de visibilidad, y este régimen de visibilidad viene determinado por el propio funcionamiento y estructura de los medios. El presente artículo quiere reflexionar sobre cómo afecta este nuevo estatuto de la imagen al arte, cómo el arte ha sabido dialogar con la televisión y cómo los artistas han ido anticipándose a las transformaciones estéticas y formales del medio.

Nam June Paik y el 'zapping' televisivo

Nam June Paik y Wolf Vostell fueron los primeros artistas que usaron el vídeo y la televisión, respectivamente, como apoyo de sus obras y que, además, lo usaban icónicamente. Solo hay que ver los *TV Décollages* (1963) de Vostell (que en uno de sus *happening* enterró un televisor encendido –*TV Burial*– y en la galería Parnass de Wuppertal fusiló un televisor) y las esculturas televisivas de Paik –*TV Clock, TV Bed, TV Chair, TV Bra* o la mítica *Buddha TV*, entre otras–) que decía que su trabajo era *"la crítica de la televisión pura, como*

[114] *"Si la televisión privilegia a un cierto número de* fast-thinkers *que ofrecen* fast-food *cultural, una alimentación cultural predigerida, prepensada, no es solo porque circula una agenda de direcciones, por otro lado siempre la misma"*. Bourdieu, P. **Sobre la televisió**. Barcelona: Edicions 62, 1997, p. 33.
[115] Debray, R. ***Vida y muerte de la imagen***. Barcelona: Paidós, 1994.

Kant"[116]. Cuando Paik hizo el *TV Thinker* (1976), donde *El pensador* de Rodin quedaba atrapado por su imagen a través de un canal CTV, nos enseñaba que, desde entonces, nos enfrentábamos a un mundo de imágenes que no podían remitir más que a su propia imagen, que toda forma de comunicación pasaba por ellas y quedaba atrapada en ellas, incluso las imágenes del pasado. Paik empezó a trabajar para las televisiones regionales norteamericanas (KQED, WNET, WGBH) que disfrutaban de la subvención Rockefeller para que las televisiones acogieran programas de artistas en residencia, *workshops* que giraban alrededor de figuras como Fred Barzyk o Russell Connor o, simplemente, pudieran emitir obras y programas dedicados a los videoartistas del momento. En aquella época, los artistas veían en la televisión, pero sobre todo en el vídeo[117], una posibilidad de creación y difusión de sus obras. Es muy ilustrativo el caso de Gerry Schum con su "Galería Televisiva", según Schum: *"La galería televisiva solo existe a través de una serie de transmisiones televisivas; es decir, la galería televisiva es una intuición más bien mental, que solo existe en realidad en el momento de la transmisión televisiva"*[118]**.** Es decir, la obra artística se desmaterializa en la imagen y fluye por el tubo catódico como en una cueva platoniana cuya realidad comenzase y acabase en las sombras proyectadas en la pared. Paik conocía el medio a la perfección y revolucionó su estética cuando empezó a construir y utilizar sus propios videosintetizadores a partir de 1970 (junto con el ingeniero Shuya Abe), pero, sobre todo, cuando decidió hacer programas emitidos vía satélite que partían del *zapping* televisivo. La pantalla de televisión se convertía de golpe en un marco que reencuadraba las imágenes, una especie de protomatriz de imágenes simultáneas, anticipándose a la estética de la mayoría de programas de *zapping* y a la naturaleza multipantalla de internet. Esto lo podemos encontrar de una forma embrionaria en *Global Groove* (1973), pero sobre todo en *Good Morning Mr. Orwell* (1984), en *Bye Bye Kipling* (1986) y en *Wrap around the World* (1988). En *Good Morning Mr. Orwell*, emitido el 1 de enero de 1984 en homenaje a George Orwell y a su "Gran Hermano", invitaba a diferentes artistas (John Cage, Laurie Anderson, Merce Cunningham, Peter Gabriel, Allen Ginsberg, Salvador Dalí, Beuys…) a hacer una serie de actuaciones en directo. Según Baigorri, *"fue el primer* zapping *televisivo entre imágenes de Oriente y Occidente porque Paik estructuró la cinta como un collage de imágenes: en la pantalla se sobreponían fragmentos de cine de vanguardia –de autores como Robert Breer y Jonas Mekas- con anuncios japoneses de Pepsi-Cola, se podía ver a Allan Ginsberg tocando unos platos*

[116] Citado en Baigorri, L. ***Vídeo: Primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70***. Madrid: Brumaria, 2007.
[117] Se resumía con la expresión "VT is not TV" ("El vídeo no es televisión").
[118] Bonet, E.; Dols, J.; Mercader, A.; Muntadas, A. ***En torno al vídeo***. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980, p.127.

tibetanos mientras recita una oración budista, seguido de actuaciones en el Living Theatre, el rostro distorsionado de Nixon, algunas performance *de John Cage, fragmentos de informativos televisivos, danzas populares coreanas y música rock"*[119]. El programa fue una coproducción entre el Pompidou y la WNET y se emitió vía satélite entre San Francisco, París y Nueva York. Se incluyeron algunas licencias, tales como interferencias en la emisión, un texto en pantalla en el cual se invitaba a los espectadores a que permanecieran alerta, etc. Paik creía que la televisión sería la clave de la comunicación intercontinental, algo muy cercano al concepto de la "aldea global" propuesto por McLuhan, pero aun así, sus programas no estaban exentos de ironía sobre el propio medio. La emisión consiguió una audiencia mundial de 25 millones de espectadores. Con el programa, según Laura James, *"Paik desafiaba la aparente dicotomía entre cultura de élite y popular; la televisión, posiblemente la forma más baja de entre lo bajo, queda liberada para convertirse en aquello contrario a lo anterior, en un mecanismo de comunicación intelectual, literaria y estética"*[120]. De todos modos, unos cuantos años antes de Paik, Stan Van der Beek creó un collage multipantalla llamado *Panels for the walls of the World*, una obra comisionada por la CBS para ser emitida por televisión en 1962 (a pesar de que algunas fuentes como Lightcone la datan de 1967). Está considerada la primera obra televisiva que usa *found footage* y que utiliza la técnica (y la estética) del multipantalla. Paik y Der Beek compartían la visión irónica del medio, por su carácter totalitario (el hecho de que la televisión había usurpado la esfera social y pública), de hecho, el título de las dos obras (*Good morning Mr. Orwell* y *Panels for the walls of the World*) lo hacen explícito. *Bye Bye Kipling* vinculaba Oriente y Occidente (Japón, Corea y Estados Unidos) a través del escenario global de la televisión para refutar, como nos recuerda Laura James, los versos de Kipling según los cuales el Este y el Oeste nunca llegarían a encontrarse: *"Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet"*. Finalmente, con *Wrap around the World*, Paik aprovechó para *"crear un vínculo que involucrara todo el mundo"*[121]. Conectó las audiencias de Norteamérica, Suramérica, Europa y Asia y los trabajos de la Art Orchestra de Viena, Merce Cunningham, Ryuichi Sakamoto, David Bowie, una carrera de coches o un partido de fútbol entre elefantes en Tailandia. La herencia de estos *zapping* televisivos la encontramos recogida en los programas de la primera generación de MTV como *Buzz* (1990), una idea de Mark Pellington desarrollada por Jon Klein en coproducción con Channel 4. En el primer capítulo de la serie se abordaba, entre

[119] Baigorri, L. "Paik: homenaje a un mongol visionario". En: ***La televisión no lo filma***. Sevilla: Zemos98, 2006.
[120] James, L. "Nam June Paik", En: Sichel, Berta (Ed.). ***Primera Generación, Arte e imagen en movimiento***. Madrid: Museo de Arte Reina Sofía, 2006, p. 288.
[121] Kac, E. "Satellite Art: An Interview with Nam June Paik". ***Ítem: O Globo***, Río de Janeiro, 10 de julio de 1988, p.78.

muchos asuntos, el tema del futuro, se abría una encuesta popular con personas de todo el mundo que expresaban sus opiniones en forma de breves comentarios, dado que la forma del relato audiovisual era la del *collage*, como si de una partitura visual basada en la *scratch* se tratara; de hecho, uno de los temas que tocan es como el pasado siempre ha servido de fuente del presente y lo ejemplifican con la influencia que tuvo Telemann por Bach, o los Africanos por Picasso, justificando la práctica del *sampleo* (*sampling*) como elemento connatural a la cultura. El programa no solo lo toma como asunto, sino también como medio, apropiándose de imágenes ajenas para crear un *zapping* formal y de sentido del discurso, trayendo a la práctica las declaraciones de Schum que nos vaticinaban que su galería era una institución mental formada por un catálogo cada vez más extenso de obras videográficas. A partir de la técnica del *cut-up* (instaurada por William S. Burroughs) y de la apropiación, las imágenes son ensartadas una detrás de otra provocando un juego de asociaciones permanente, siendo el *scratch* el equivalente audiovisual a la sintaxis del discurso, una sintaxis, sin embargo, que abre nuevas posibilidades semánticas a este mismo discurso. En la actualidad, estos experimentos formales han abocado en programas como *APM?*, *zapping* no sobre las imágenes que nos hacemos del mundo, sino sobre las imágenes que genera la propia televisión en un discurso meta-reflexivo sobre el valor y, a menudo, la falta de sentido, de las imágenes televisivas, cogiendo el humor como libro de estilo que imprime el tono del programa. En este sentido podríamos decir que todavía nos encontramos en aquella fase que ya analizó Umberto Eco[122], la de la neotelevisión, donde la televisión ya no es una ventana abierta a la realidad del mundo, sino una puerta cerrada a sí misma.

‘Zapping’ con la historia

Esta yuxtaposición de imágenes de diferente naturaleza que hacía Paik ha encontrado un relevo gracias a la incorporación de los procesos de edición no lineal y a la digitalización de las fuentes cinematográficas, televisivas y videográficas, de finales de los 80 y principios de los 90. Son muchos los nombres de los realizadores de televisión que han optado para utilizar las imágenes de nuestro “pasado imaginado y llevado a imagen” para incorporarlos a discursos sobre el mundo presente. Es el caso de las *Histoires du Cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard, las obras de los alemanes Harun Farocki o Alexander Kluge, los

[122] Eco, U. ***La estrategia de la ilusión***. Barcelona: Lumen, 1986.

exhaustivos trabajos arqueológicos del británico Adam Curtis (que empezó a finales de los 80 y que continúa en la actualidad) o los programas de Andrés Hispano y Fèlix Pérez-Hita, desde *Boing Boing Buddha* (1997-2003, BTV), hasta *Soy Cámara* (una coproducción del CCCB con TVE que comenzó en 2010). Estos realizadores en activo incorporan la lógica del *cine-détournement* de Guy Debord como método para realizar piezas –algunas de ellas, a nivel formal, están más próximas a los *zapping* de Paik que a obras de apropiación de Debord como *La sociedad del espectáculo* (1973) o *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978).

'Zapping' interactivo

En 1971, el artista Douglas Davis realizó *Electronic Hokkadim*, el primer programa bidireccional, el primer *telecast* participativo producido por la WTOP-TV (una filial de la CBS) y la Corcoran Gallery of Art con el apoyo del National Endowment for the Arts. Los sonidos y las imágenes del programa los elaboraban los espectadores en casa con sonidos que afectaban a las imágenes de la televisión, al tiempo que en el escenario artistas como Nam June Paik modificaban las imágenes en directo con un videosintetizador, mientras se desplegaban un conjunto de artistas para hacer sus *performance* (Fred Barzyk, Peter Campus, Global Village, Allan Kaprow, Bruce Nauman o la Raindance Corporation, entre otros[123]). El mismo Davis hizo *The Austrian Tapes*, donde espectador y presentador (él mismo) iban compartiendo instrucciones corporales. Eugeni Bonet[124] nos recuerda que también Robin Page hizo algo similar con *Standing in my own head* (1972), invitando a los espectadores a dibujar su retrato mientras permanecía en pantalla y a enviarlo por correo, cosa que hicieron 3.000 espectadores. A cambio, Page les ofreció un dibujo del espectador realizado simultáneamente, pero lo que se encontraron los espectadores era el retrato de la cámara de televisión que encuadraba a Page, poniendo énfasis en la idea de imagen tecnológicamente mediada. En una obra anterior, *Backward Television Set* (1971), Page animó a los espectadores a rebelarse contra el televisor y la televisión (como el personaje de *Network* de Sidney Lumet) con un discurso que acababa con la siguiente declaración: *"Hemos mirado la televisión desde el otro lado todo el santo día. Llevamos años mirándola así. Hemos llegado al final del día y es hora de darle la vuelta a la televisión. Querría pedirles que me acompañen en un experimento, una meditación, una* performance *que puede llevarse a cabo*

[123] Ver: <http://iasl.uni-muenchen.de/links/NARSe.html>
[124] Bonet, E.; Dols, J.; Mercader, A.; Muntadas, A. ***En torno al vídeo***. *Op. Cit.*, p.132.

en toda la ciudad. Primero tiene que levantarse de la butaca, ir hasta el televisor y girarlo hacia la pared. El segundo paso es buscar un canal sin programación, sin imágenes y subir el volumen del mismo lentamente, cada vez más fuerte. Por último, apague todas las luces de la habitación. Vuelva a la butaca, medite y mire durante horas y descubrirá qué nos dice la televisión desde el otro lado". En cierto modo, Davis se avanza a Paik en la idea del *zapping* y aporta un nuevo componente que será determinante para ver la evolución estética y ética de la televisión: el público. *Electronic Hokkadim* entiende el público como un cocreador de la obra televisiva que puede interferir desde su casa, saliendo de la pasividad prefijada que le había otorgado la televisión, un ritual que paralelamente existía en el terreno del arte a través de los *happening* y las *performance*. Esta incorporación cada vez más notoria del público a los programas televisivos, también forma parte de las características que Umberto Eco atribuye a la neotelevisión, que brinda al espectador la falsa ilusión de participar del espectáculo televisivo [125]. Lo que inicialmente eran experimentos artísticos para abrir circuitos de comunicación bidireccionales (un posicionamiento muy político de las posibilidades democratizadoras del medio en la creación colectiva de la opinión pública), acabó usándose por los medios para fidelizar a la audiencia. La participación se acabó reduciendo a la posibilidad de los espectadores de llamar, asistir al plató o, actualmente, enviar mensajes de móvil o tweets, para manifestar su opinión o participar en las secciones de "concurso" de los programas. El uso que se hace de la participación ciudadana, pues, se puede resumir en tres directrices: en primer lugar los espectadores envían sus opiniones o dan sus respuestas o votaciones a cambio de pagar el coste del mensaje a las teleoperadoras implicadas, en segundo lugar los espectadores opinan en las redes sociales vinculadas con los programas haciendo crecer corrientes de opinión sobre los mismos, con lo cual, los espectadores se convierten en altavoces directos del programa, anunciadores; y en tercer lugar, los espectadores pueden enviar sus imágenes en un pseudoproceso de *crowdsourcing*, como vemos con los programas meteorológicos o con la continuidad de la temporada de verano de TV3, sin otro *feedback* que el hecho de que las imágenes (algunas de ellas) provistas por los espectadores sean emitidas en pantalla. Esta "ilusión de participación" es a la que se refería Umberto Eco, la muerte del sueño de Nam June Paik y otros artistas de la década de los 70 que esperaban que los medios de comunicación a escala global apostaran por un arte conversacional y la creación de foros de comunicación bidireccional. Sin embargo, esta simplificación comercial de los procesos participativos, actualmente encuentra

[125] Ver: "La transparencia perdida". En: Eco, U. ***La estrategia de la ilusión***. *Op. Cit*.

algunas excepciones en programas como *Who's in who's out* (2011) de la cadena holandesa BNN, donde el público se convierte en coguionista del programa, o en proyectos transmedia donde el espectador vive una experiencia en 360º del programa, es decir, donde el espectador participa a través de algunas plataformas paralelas (internet, videojuegos, llamamientos abiertos…) que implican los proyectos transmedia y transforma su experiencia en una continuación natural de la narración.

Las interrupciones televisivas y los 'ad-clips'

En la década de los 70 una serie de artistas decidieron apuntar al público, pero no para que participara, sino simplemente por apuntarlo, convirtiendo así la televisión en una especie de índice permanente, de dedo señalador de los propios mecanismos discursivos de la televisión, discurso en el que el espectador ocupa un lugar primordial. Según Peirce, el índice mantiene una relación fáctica con el objeto que designa; del mismo modo que la veleta es un índice (según Peirce[126]) de la dirección del viento, las intervenciones televisivas de estos artistas son un índice de la naturaleza estructural y funcional del medio televisivo. Uno de los primeros ejemplos lo encontramos con las *TV Interruptions* de David Hall, emitido por la televisión escocesa en 1971 durante la celebración del Festival de Edimburgo. Las diez breves piezas de Hall eran, por ejemplo, una televisión ardiendo en medio del campo (*Burning TV*), o la pantalla de televisión convertida en un grifo (*Tap*). Aparecían en medio de la programación habitual sin previo aviso, rompiendo con la noción de Raymond Williams de "flujo" televisivo. Según Williams, la programación televisiva es un flujo ininterrumpido que da una uniformidad de lectura a todas las imágenes que emite. Estas interrupciones hacen conscientes a los espectadores de la necesidad de tener una recepción atenta respecto a las imágenes que emite la televisión y el hecho de que tienen que saber discernir qué es relevante del que no lo es. Peter Weibel, en *Endless sandwich* (1969), una pieza para la televisión austríaca, mostraba a un hombre contemplando tranquilamente un monitor en el que la misma situación aparecía repetida varias veces en el túnel de monitores provocado por un simple sistema de circuito cerrado. El espectador es invitado a apagar la televisión y abandonar provisionalmente su función de observador. En *TV News* (1970), Weibel juega con el formato de las noticias: él, como si fuera el presentador de un telediario, lee las noticias mientras se

[126] Ver: <http://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html>

fuma un puro y la televisión se llena de humo como si fuera una caja (lo curioso es que los espectadores empezaron a llamar alertados por el humo, pero no por el hecho que las noticias que leía fuesen del mes anterior). También sin previo aviso, en la WDR-3 mostraron la obra *Self-burial* (1969) de Keith Arnatt, una serie de imágenes fijas que mostraban el entierro del artista. El enigma, que no tenía ni contexto ni explicación, se resolvía al final de la semana con una entrevista al artista. Todas estas interrupciones convertían a sus protagonistas en ausencias, poniendo en crisis el estatuto ontológico de toda figura televisiva. En 1969 Gerry Schum, ideólogo de la Fernseh-Galerie, fue el comisario de una obra que ridiculizaba a la televisión como objeto, como tótem del hogar. Fue el proyecto de Jan Dibbets *TV as a fireplace*, que convertía la televisión en un hogar con lumbre, con una imagen en plano fijo de un hogar cualquiera con el fuego como si de una chimenea se tratara. El vídeo se mostró en el tercer canal de la WDR sin comentario. Lo mismo pasó con *Identifications* (1970) de Daniel Buren, donde el artista colocaba en pantalla durante un minuto el cartel con la palabra *Störung* (avería). O Fred Forest en 1972 con *60 segundos de vacío* en las televisiones francesa y brasileña, dejando la pantalla en blanco durante un minuto mientras una voz en off iba repitiendo: "vuestro receptor de televisión no está estropeado". Estas piezas son un ejemplo de cómo crear espacio vaciándolo de su contenido, interrumpiendo las emisiones naturales, este silencio imposible del medio televisivo.

Otro ejercicio de algunos artistas, fue el de retratar a los propios telespectadores, de tal modo que la audiencia, lo que veía en pantalla, era a gente mirando a la televisión, resultando los hogares de los espectadores el contracampo de este circuito de miradas: no solo desaparecía el artista, sino también la obra, y lo que aparecía era el público (entendido como obra), la televisión ya no era una ventana abierta al mundo, sino, como decía Umberto Eco, una puerta cerrada a sí misma, la inversión del sistema panóptico. Aquí la televisión miraba al mismo espectador, devolviéndole la mirada con una pasividad irritante y clarificadora. Lo vemos en *Facing a family* (1971) de Valei Export, *This is a TV receiver* (1976) de David Hall o años después con *Reverse Television-Portrait of Viewers* (1983) de Bill Viola. Chris Burden también decidió encarar frontalmente a la televisión y sus estructuras, pero en lugar de re-representar al espectador en su férrea inmovilidad, lo hizo saltar de su silla con *TV Hijack* (1970) donde el artista secuestraba a la entrevistadora en directo y amenazaba con matarla si cortaban la emisión. En aquellos años, Burden decidió usar la misma estrategia que la publicidad haciendo sus propios anuncios. En *Through the*

Nights Softly, el artista aparecía ante la pantalla, atado, arrastrándose por encima de vidrios, apuntando a nuestro papel de espectadores, convocados a diario en la problemática ceremonia de los violentos relatos que nos brindan las noticias televisivas. En *Promo* (1975), Burden ponía cinco nombres de grandes artistas de la historia del arte seleccionados por el público norteamericano (Leonardo, Michelangelo, Rembrandt, Van Gogh, Picasso) y acababa con su nombre, poniéndose a la altura, no de su arte, sino de su popularidad. En *Full Financial Disclosure* se ve al artista identificado textualmente en pantalla como tal, sentado ante una bandera norteamericana, haciendo un monólogo, tal como lo haría un político, revelando la información de unos gráficos con sus ganancias anuales, gastos y beneficios. Esta idea la desarrollaría unos años después en una intervención radiofónica llamada *Send me your money*, en la que pedía dinero a la audiencia. También el artista Las Levine hizo spots publicitarios en 1976 bajo el título de *Disposable Monument*, que fueron transmitidos durante todo un mes al principio de cada hora de programación. Según el artista, dado que los anuncios publicitarios pueden usarse para vender detergente, por qué no usarlos para vender ideas artísticas a la audiencia. Así los usó Joan Logue haciendo sus TV *Commercials for artists* (1986), spots de 30 segundos en los que promocionaba a sus propios compañeros artistas. Estas interrupciones, ya sea bajo la forma de interferencias del flujo televisivo, ya sea bajo la imitación de los spots televisivos para dar un contraefecto al mensaje publicitario, nacen fruto de la misma estructura de los mensajes televisivos, basados en la anomia (porque no consiguen vehicular ideas ni conceptos ni promover ninguna duda sobre lo que pasa en pantalla), y el *fast-thinking* (por el hecho de que, como decía Bourdieu, en la televisión la velocidad de los mensajes impide cualquier forma de pensamiento, cualquier dosis de verdadera comunicación). La información sufre la dictadura de la actualidad y la compresión de los mensajes a la manera de eslóganes publicidades, que solo sirven para vender productos o generar lo que Imbert denomina una *"oferta de realidad"*[127]. Lo que queda en medio de los eslóganes es un ruido de fondo persistente, una redundancia de los mensajes en una especie de "habla común". De aquí que buena parte de este formato publicitario se haya heredado, pero perdiendo su componente crítica y satírica. ¿Cuál ha sido la herencia? En primer lugar encontramos una afección sobre las programas artísticos. Actualmente, muchos intelectuales o artistas aparecen en televisión para vender su última obra y, normalmente, impulsados por la marca que hay detrás (sea un grupo editorial, un grupo mediático o una institución

[127] Imbert, G. "La hipervisibilidad televisiva: Nuevos imaginarios/nuevos rituales comunicativos". **Ítem: *DeSignis. Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica***, nº 9 ("Mitos y ritos en las sociedades contemporáneas"), 2006, p.125-135.

cultural). Esto ha afectado estética e ideológicamente a la televisión en el sentido de que ha convertido la mayoría de los "anunciados sobre" en "promoción de". En segundo lugar encontramos una afección en la presentación de los contenidos de todos los programas televisivos que han dilatado los interludios publicitarios y han incluido la lógica mercantilista dentro del programa, extendiendo la noción de *product placement* incluso a la articulación de los guiones de los programas, condicionados por las marcas que pagan los contenidos.

Sin embargo, todavía hay propuestas que basculan entre la intervención artística, el *ad-clip* y el vídeo-musical, y que intentan aprovechar la naturaleza del formato para ofrecer microdosis de creatividad. Es el caso de *Televisió Espai Expositiu* (Premio Laus 2012) de la XTVL, una propuesta de continuidad televisiva hecha por diferentes artistas y producida por Miniature. *Televisió Espai Expositiu* parte de la transformación, tanto de la noción de "cubo blanco" (en el terreno del arte), como de caja oscura y tonta (en el terreno de la televisión) y aprovecha una sala de Hangar para que los artistas hagan sus intervenciones artísticas a partir de ideas minimalistas y resolutivas que acaban convirtiendo la pantalla de televisión en aquella *"caja de magia y sueño"* que nos intentaba inculcar Jean-Christophe Averty hace más de cincuenta años. Otro ejemplo lo encontramos en el programa *ZZZ* (2011) de TVE, microcápsulas diarias que marcaban la franja de media noche y que consistían en resolver en menos de dos minutos un "cuento para antes de ir a dormir". Cada día pasaban artistas, músicos (con las canciones de cuna particulares), realizadores diferentes, llenando estos microespacios de ideas y talento a partes iguales. Un formato que, directa o indirectamente, partía de la serie *One minute to midnight* (2006), programado por la televisión pública australiana, piezas de animación de un minuto donde diferentes testigos relataban, a través de la *voz en off*, viejos recuerdos, historias y experiencias.

El magacín divulgativo: programas contenedor

La práctica artística, actualmente, aparece en televisión casi únicamente a través de los informativos (reducida a píldoras de actualidad) y de los magacines culturales, un formato que se ha impuesto por encima de los otros. Aun así, existen y han existido en la última década programas monográficos sobre las artes, documentales o programas más especializados, o incluso sigue vigente la emisión en directo de algunas manifestaciones

artísticas, pero son casos minoritarios. Lo que impera es el magacín, un formado contenedor que acoge una gran variedad de contenidos. Inicialmente los magacines culturales se basaban en las entrevistas, como podía ser el caso de *Warhol TV*, pero actualmente lo que impera es el multirreportaje estructurado como si de una *road-movie* se tratara, lo vemos con *Bestiari Il·lustrat* (2010-2012), con *Mapa Sonoro* (desde 2010) o con *La mitad invisible* (desde 2009). En estos casos los invitados se convierten en actores al servicio de la estructura del formato, el contenido acaba pasando a un segundo nivel de lectura. Mauro Wolf ya lo analizaba a mediados de los años 80, cuando diagnosticaba una victoria de la televisión de géneros por encima de un modelo televisivo basado en los contenidos. Según Lombezzi, esta mutación se da en tres líneas: la contaminación entre contenidos y géneros, la contigüidad de contenidos diversos en el mismo género, y la contigüidad de géneros para un mismo contenido[128]. Wolf lo ejemplifica con la tendencia a tratar temas históricos en clave periodística, a la espectacularización de la información, la inclusión de la información en un programa-contenedor de variedades o a través de las reconstrucciones ficcionadas de personajes históricos.

La fabricación del artista en directo y el narcisismo del medio

Rosalind Krauss[129] nos explica aquellos casos en los que el vídeo ha servido para enfatizar *"el estadio del espejo"* (cogiendo la terminología lacaniana) del artista, y aquellos que aprovechan *"el efecto reflexivo"* para criticar el medio desde dentro, para agredir físicamente al mecanismo del vídeo con el fin de liberarse de su influencia psicológica, como una subespecie de la pintura o la escultura. Los primeros videoartistas usaban el vídeo como un espejo, poniendo en primer plano el narcisismo del artista y, al final, del medio, pero revelando a la vez, la cosificación que hace la imagen del ser "imagenado" como dice Krauss, "un '*yo*' *entendido como algo sin pasado y, de la misma manera, sin conexión con ningún tipo de objeto ajeno a ese* '*yo*'. *Pues el doble que aparece en el monitor no puede definirse como objeto externo real; se trata, más bien, de un desplazamiento del* '*yo*' *que tiene el efecto –como la voz de Holt en* Boomerang*– de transformar la subjetividad del* performer *en*

[128] Citado en Wolf, M. "Géneros y televisión". ***Ítem: Anàlisi***, nº 9, 1984, p.189-198.
[129] Krauss, Rosalind. "Videoarte: la estética del narcisismo". En: Sichel, Berta (Ed.). ***Primera Generación, Arte e imagen en movimiento***. Madrid: Museo de Arte Reina Sofía, 2006.

otro objeto, en un reflejo"[130]. En la separación que se da entre el artista y su imagen, se borra, *"como un ilusionista, la diferencia entre sujeto y objeto"*[131]. El problema surge cuando el medio y los artistas que trabajan desde el medio borran la conciencia de este efecto ilusionista, que es lo que ha pasado en los últimos veinte años con el auge de concursos de tele-realidad, programas de talento artístico donde el artista es el resultado del efecto que los medios hacen sobre él (la construcción del artista como un "efecto de realidad"), multiplicado por la percepción pública que la audiencia muestra sobre él (la recepción del público). Y tal como dijo Postman, *"cuando un pueblo deviene un público y sus asuntos públicos un vodevil, entonces la muerte de la cultura es una posibilidad real"*[132]. Los artistas se construyen en el plató y, al mismo tiempo, el mercado del arte se ha convertido en un plató gigante donde se abren concursos para que la gente vote a los mejores artistas, como en el programa televisivo *Art Jury* (2005) de la televisión pública finlandesa (YLE) en una influencia recíproca sin precedentes, como se puede ver con el proyecto *Youtube Play*, una propuesta del Guggenheim junto con Youtube y HP. Concursos de tele-realidad como *Pop Idol, Tú sí que vales, Operación Triunfo, La voz, American Idol, Fama*… han roto la separación que había entre el artista y su reflejo, y han traído el arte del lado del mero espectáculo o, como decía Debord, han traído el arte al seno de una sociedad cuyas relaciones sociales son mediatizadas a través de las imágenes que, a su vez, no son más que puras mercancías. Por eso escenas como la del final del primer episodio de la miniserie televisiva de Charlie Brooker, *Black Mirror*, ya no nos sorprenden – aquella en la que un premio Turner (el premio artístico más valorado en Inglaterra) hace su última *performance* mediante la creación de un "acontecimiento mediático" muy polémico, con graves repercusiones políticas y con una crítica feroz sobre el papel que desempeñan los medios de comunicación de masas (en concreto la televisión) en el desarrollo de los acontecimientos presentes.

Elige tu aventura: narrativas transmediáticas

No podemos terminar un texto sobre la evolución estética de la televisión a partir del diálogo que han mantenido con ella los artistas sin mencionar proyectos que utilizan los nuevos soportes tecnológicos. Si Google, con el *Google Arts Project*, está llevando a la

[130] *Íbidem*.
[131] *Íbidem*.
[132] Postman, Neil. ***Divertim-nos fins a morir, el discurs públic a l'era del show-business***. *Op. Cit.*, p. 198.

práctica el sueño que proyectaba Aby Warburg con *Mnemosine*, el de hacer un archivo universal de las imágenes de la historia del arte, ¿cuál puede ser el vínculo actual que todavía puede tener la televisión respeto el arte y los artistas? Una de las respuestas pasa por proyectos *transmedia* como *The Spiral* (2012), una serie participativa de cinco capítulos que financian y desarrollan seis televisiones públicas europeas (V3 Puls, SVT, YLE, ÉEN, VARA y ARTE) y seis grandes museos y que se asienta sobre la trama del robo por parte de seis artistas de seis grandes obras de arte (un Munch, un Eckersberg, un Larsson, un Picasso, un Rubens y un Schjerfbeck). La historia se desarrolla paralelamente a través de la serie televisiva, Internet y un *reality game* que consiste en encontrar las obras robadas. Se pueden consultar las páginas web para entender la compleja naturaleza de proyectos como *The Spiral*: http://www.thespiral.eu/ o bien http://www.thespiraltheseries.com/. En este caso la televisión nos aproxima a las viejas figuras del arte y a los museos a través de la ficción y el juego intermediático que tiene su correlato físico cómo si de un auténtico acontecimiento se tratara, haciendo pasar al espectador del sofá a la pantalla del televisor, de la pantalla del ordenador a la calle.

El presente a modo de conclusión

Los artistas, por su capacidad de experimentar con las nuevas tecnologías (algunas de ellas, como el vídeo y la televisión, ya viejas), han ido anticipándose a las múltiples renovaciones formales y estéticas de la televisión, desde los años sesenta hasta la actualidad. Estos experimentos iniciales, que a menudo mostraban un punto de vista crítico o reflexivo sobre las propias posibilidades o límites del medio, han sido integrados por la industria televisiva para hacer más atractivos sus contenidos, para fidelizar a las audiencias y para encontrar nuevas ventanas de explotación de sus productos. A la vez, el mundo del arte se ha visto afectado por la lógica mediática y ha acabado incorporando sus mecanismos estéticos y funcionales. Si los artistas actuales practican el servilismo y la necesidad de incorporar modelos de negocio a sus obras tal como se pide desde las instituciones o desde los patrocinadores, ¿cuál será su papel en la televisión en concreto y en los medios de comunicación en general? En un contexto cultural como el nuestro, en pleno capitalismo cognitivo, la creatividad se ha filtrado en el mercado como un criterio válido para cualquier tipo de producto, se ha vinculado a la capacidad de renovar las formas y los mensajes con el

único objetivo de presentar “novedades”, es decir, aquello que en un momento determinado crea tendencia y, por lo tanto, encuentra nuevos nichos de mercado que explotar (mientras antes los artistas exploraban, ahora son explotados). De este modo, si dentro de diez años analizamos qué transformaciones estéticas ha habido en el mundo de la televisión y del arte (entendiendo la recíproca influencia que ejercen los dos campos), lo que podremos constatar es qué marcas han conseguido, gracias a la creatividad aplicada y a las estrategias de promoción y de posicionamiento del producto, ubicar sus productos en un lugar destacado del mercado, sea una obra de arte, un programa de televisión o un objeto cualquiera, y la “necesidad de la rentabilidad inmediata” del producto, sustituirá a la necesidad artística o epistemológica o crítica que había acompañado a la obra del artista y a aquellos programas de televisión que dialogaban con el gremio. El arte pervivirá, pero no donde se lo esperaba, y la televisión tendrá que encontrar espacios donde la dictadura de la audiencia no sea un imperativo si quiere seguir transformando el medio estética, estructural y funcionalmente.

Las políticas europeas y nacionales de apoyo al cine en Europa

Marc López

En un entorno dominado por la inquietud generalizada por los recortes en el gasto de todas las administraciones a causa de una crisis financiera global que ha dejado tiritando, en mayor o menor proporción, las arcas públicas de todos los estados, es quizás un buen momento para debatir y analizar el complejo panorama europeo y mundial en lo que se refiere al sistema de fomento público de la industria audiovisual. Una visión histórica y crítica del fenómeno puede ayudarnos a corregir errores y valorar el trabajo llevado a cabo. Una visión más cínica puede llevarnos a contemplar la tarea casi como proto-arqueológica, dado el negro futuro que se vislumbra para la industria, al menos en España. En cualquier caso, vamos a ello.

Las primeras intervenciones estatales en la industria del cine en Europa coincidieron con el ascenso y consolidación de regímenes totalitarios: la nacionalización de la industria del cine en la Unión Soviética (1920) y la instalación de sistemas de ayudas directas a la producción bajo la Italia de Mussolini (1931), la Alemania de Hitler (1933), la España de Franco (1938) y la administración de Vichy en la Francia ocupada (1940). Naturalmente, esta primera oleada de ayuda a la industria cinematográfica tenía una intención claramente propagandística. Sin embargo, debe reconocerse que puso los cimientos de un sector industrial en estos países que posibilitó los primeros trabajos y el desarrollo profesional de directores como Eisenstein, Rossellini o Fritz Lang.[133]

Después de la II Guerra Mundial, en el marco de una Europa en reconstrucción física y moral, los sistemas de ayudas no fueron cercenados sino potenciados, y se extendieron por la mayoría de estados democráticos de Europa. El enemigo seguía siendo el mismo, la omnipresente industria americana, pero los motivos ya no eran ideológicos (al menos no explícitamente) sino industriales. La intervención pública era la única defensa para las cinematografías nacionales de la nueva Europa ante la emergencia cinematográfica del amigo

[133] Newman-Baudais, Susan. ***Public Funding for Film and Audiovisual Works in Europe. 2011 Edition***. Observatorio Europeo del Audiovisual, 2011, p 131-140.

americano.

En 1946, se fundaba el Centre National de la Cinématographie (CNC) en Francia, institución aún existente y que ha dirigido los designios de la industria cinematográfica francesa –y, en buena parte, de la europea– hasta la actualidad. En 1951, fue Reino Unido quien puso en marcha su sistema de ayudas para el cine y algunos *länder* alemanes iniciaban su actividad en ese campo en 1952. A inicios de los años 70, más o menos, todos los países de la Europa Occidental tenían un sistema de ayudas a la cinematografía en algunas de las diferentes modalidades que se desarrollaron y que posteriormente estudiaremos en el presente artículo.

Como se ha observado, la evolución de la intervención estatal en la industria audiovisual está inevitablemente ligada a la evolución de la historia política de Europa. Por lo tanto, después del panorama más o menos estable que había quedado dibujado en los años 70, la caída del muro y los consiguientes cambios políticos en los países del este supusieron la creación de nuevos organismos, sistemas de apoyo y leyes estatales de regulación de la industria audiovisual en países como Rumanía, Letonia, Lituania, Bulgaria, Albania, Hungría y Polonia.

El proyecto europeo

Un rápido repaso al nacimiento y evolución de los sistemas de ayuda a la industria audiovisual en Europa permite ver que su desarrollo global se ha hecho desde la óptica de los estados. La inmensa mayoría de los sistemas de subvenciones se gestionan directamente –o indirectamente– a través de agencias autónomas, desde los Ministerios de Cultura de los correspondientes países. Sin embargo, como no puede olvidarse la importancia de Europa como sujeto en el panorama político del siglo XX, tampoco puede desdeñarse en el asunto que nos atañe.

El principal papel de la Unión Europea en el panorama de las ayudas públicas a la industria audiovisual es el de regulador y diseñador de las reglas del juego entre los estados. Antes que nada, la UE es un proyecto económico que busca crear un mercado único basado

en la competencia y el libre mercado. Naturalmente, las ayudas directas a la industria no son compatibles con dicha ortodoxia. Sin embargo, los sucesivos Tratados de Roma (1960) y Maastricht (1992) dispusieron, de un modo u otro, excepciones a las ayudas a la promoción y conservación del patrimonio cultural de los países siempre que no afectaran a las condiciones de comercio y competencia.

Naturalmente, tal equilibrio es difícil de evaluar y llevar a cabo. A nivel práctico, los sistemas de ayuda a la producción deben ser comunicados a la Comisión Europea y aprobados por esta como compatibles con el funcionamiento de la UE. Los principales criterios para su aceptación son básicamente el hecho de que las ayudas sólo puedan concederse a proyectos considerados como culturales, la prohibición de requerir al productor el gasto de más del 80% del presupuesto en un territorio concreto como condición de la ayuda y la limitación de la ayuda al 50% del presupuesto de un film excepto en casos justificados como obras con problemas para su acceso al mercado (films experimentales o en lenguas minoritarias).

Estos criterios se encuentran actualmente en revisión y la Comisión tiene preparada una nueva comunicación pendiente de publicación [134]. El principal objetivo de la comunicación será reforzar el carácter cultural de las ayudas y limitar la exigencia de inversión en territorio. De este modo, la Comisión quiere acabar con el carácter competitivo de muchos sistemas de ayudas que tienen como objetivo principal atraer grandes inversiones de producciones americanas. Se considera que esta competencia para la atracción de *blockbusters* es una política de tipo puramente económico y que acaba beneficiando a la industria americana.

Otra característica fuente de debate y controversia es la definición de contenido cultural. La Comisión Europea se ha negado repetidamente a definir qué es cultura y qué no lo es, dejando esta definición a los estados en nombre del llamado principio de subsidiaridad. Este hecho ha generalizado los llamados "test culturales" como requisito para la obtención de las ayudas. En algunos casos, por ejemplo en Reino Unido, sirven para asegurar el carácter nacional de las obras; en otros casos, son meros trámites administrativos para salvar el escollo de la aprobación europea, léase España. En cualquier caso, las definiciones son

[134] El estado de la consulta pública se puede consultar en la página web de la Comisión Europea: <http://ec.europa.eu/competition/consultations/2012_state_aid_films/index_en.html>

suficientemente amplias como para que *blockbusters* de capital americano como *James Bond* o *Harry Potter* puedan considerarse europeos o *Torrente* como proyecto cultural.

Además de su carácter regulador, las instituciones europeas han promovido la configuración de instituciones y programas de ayuda directa a la industria audiovisual. Se trata de programas supranacionales, es decir, aquellos sistemas de apoyo cuyo ámbito de actuación sobrepasa los límites de los estados. Los más importantes son –por tradición, cuantía económica e impacto industrial– el programa MEDIA (organizado por la Comisión Europea) y Eurimages (a cargo del Consejo de Europa). Cabe señalar que existen otros programas supranacionales con participación europea que buscan promover la coproducción y la cooperación entre países con raíces culturales comunes, como Ibermedia (con la participación de España y la mayoría de países de América Latina) o el Nordisk Film & TV Fond.

El programa MEDIA nació en 1991 y se estructura en programas de duración limitada. Además del lógico objetivo del fortalecimiento de la industria europea, el programa MEDIA se centra en brindar apoyo a los distintos estadios de la cadena de valor del sector, más abandonados por los sistemas de apoyo nacionales y regionales. El desarrollo, la circulación de obras europeas en el continente, la formación en el audiovisual y el fomento de la exhibición de obras europeas, a través de la iniciativa Europa Cinemas, son las principales acciones de MEDIA. El programa en curso (2007-2013) tiene un presupuesto total de 755 millones de euros.

Si MEDIA es la apuesta de la UE, Eurimages es el fondo de apoyo al audiovisual del Consejo de Europa. Este fondo, con sede en Estrasburgo, tiene como objetivo la cooperación entre las distintas industrias estatales. El programa estrella de Eurimages es el fondo de apoyo a la coproducción cuyo principal requisito es la participación de dos o más países en la producción del film. En consecuencia, MEDIA y Eurimages actúan como herramientas complementarias y si la primera tiene como objetivo la circulación transfronteriza de obras europeas, la segunda persigue la coproducción internacional. Ambos propósitos al servicio de un proyecto político común: la creación de un mercado/imaginario europeo único, según hablemos en términos económicos o culturales.

El ascenso de las regiones

Hasta el momento, hemos analizado la conformación del panorama general europeo de sistemas de apoyo a la industria audiovisual desde la óptica estatal y supranacional. Sin embargo, a partir del inicio del siglo XXI se ha identificado un fuerte desarrollo de sistemas de apoyo a la industria audiovisual de carácter subnacional. Bajo tal definición se incluyen fondos regionales, *film comissions* de ciudades importantes, o comunidades lingüísticas como el caso de Bélgica que casi podría considerarse un país partido por la mitad en materia cultural.

Naturalmente, la naturaleza de estos sistemas depende en gran medida de los sistemas de organización de los estados. En Reino Unido y Alemania, el gasto a nivel nacional es casi equivalente al gasto decidido desde las diversas regiones (las naciones que conforman el Reino Unido y los *länder* en Alemania). Francia, el país con mayor tradición centralista de Europa, está en un proceso de derivación de poder a las regiones, con mención a parte para París y la Île-de-France, cuya *film comission* cuenta con un presupuesto que ronda los 14 millones de euros anuales. En España debe destacarse la existencia del ICEC (Instituta Català de les Empreses Culturals), que con unos fondos anuales dedicados a la producción audiovisual de alrededor 12 millones de euros anuales, se convierte en uno de los fondos subnacionales más importantes de Europa.

Desde 2003 existe una organización que representa a los fondos regionales más importantes a nivel europeo, Cine-Regio. Bajo su paraguas se agrupan 37 fondos regionales pertenecientes a 12 estados de la UE. Además de la organización de foros de coproducción y de intercambio de conocimiento, Cine-Regio se ha convertido en un lobby europeo que combate la hegemonía de los estados en el día a día de la política europea en lo referente al audiovisual.

Para poner en perspectiva la importancia de cada uno de estos tipos de fondos, veamos unas cuantas cifras. Se calcula que, tomando como referencia el año 2009, en Europa se destinan a ayudas para el cine un total de 2.070 millones de euros anuales, de los cuales un 70% pertenecen a fondos estatales, un 23% a fondos subnacionales y un 7% a fondos supranacionales.

En general, un 65% del total de las ayudas se dedicaron a la producción audiovisual. El resto se repartió entre escritura de guión y desarrollo de proyectos (4%), apoyo a la distribución (8,4%) y a la exhibición (6,1%). El resto se divide entre promoción de la cultura cinematográfica, conservación, desarrollo empresarial y formación audiovisual. Los fondos subnacionales invierten más, en proporción, en producción y obras para televisión.[135]

El papel de los operadores de televisión

Al margen de la contribución de los fondos de apoyo públicos, la legislación europea reserva un papel muy importante a los operadores de servicios audiovisuales en el fomento de la industria audiovisual. La conocida directiva Televisión sin Fronteras[136] vio su origen en 1989 y ha tenido diversas revisiones –incluso en su nombre ya que desde 2011 se llama Directiva de servicios audiovisuales debido a la entrada en el panorama de los operadores de los mismos, otras formas de consumo audiovisual ligadas a la evolución de la tecnologías de la información y la comunicación-. En tal directiva, el ordenamiento europeo obliga a los operadores de servicios audiovisuales a invertir una parte de su facturación en la producción de obras audiovisuales europeas.

Posteriormente, los estados miembros trasponen la directiva europea a su propio ordenamiento y los distintos órganos reguladores vigilan por su estricto cumplimiento. Por ejemplo en España, la Ley General de la Comunicación Audiovisual dicta las normas que deben cumplir los operadores en España y la Comisión del Mercado de las Telecomunicaciones vela por su cumplimiento. Igualmente ocurre con el Consell de l'Audiovisual de Catalunya en el ámbito autonómico.

La inclusión de este apartado aquí puede resultar confusa. Las televisiones compran derechos de emisión de films europeos o los coproducen en función de un interés mercantil. Pasan esos films por televisión y a cambio reciben cuantiosos ingresos en concepto de

[135] Los datos utilizados en este artículo pueden extraerse de la base de datos del Observatorio Europeo del Audiovisual dedicada a los fondos destinados al cine en Europa (KORDA), así como de la publicación de Susan Newman-Baudais del Observatorio previamente referenciada.
[136] Tal directiva y sus sucesivas evoluciones son consultables en línea:
<http://europa.eu/legislation_summaries/audiovisual+and+media/I24101_en.html>

publicidad o, en el caso de los servicios de pago (suscripción o *pay-per-view*), una contraprestación económica más directa. Por tanto, considerar esas compras como una forma de apoyo puede parecer erróneo. Sin embargo, la existencia de leyes que obligan a los operadores a invertir parte de sus ingresos en audiovisual europeo y la inclusión en esas obligaciones de las televisiones públicas, deben hacer replantear tal posición.

Las feroces negociaciones[137] que se dan cada vez que se ha modificado la directiva europea o su trasposición al ordenamiento español, por parte de los respectivos gobiernos y los operadores de servicios audiovisuales de carácter comercial, invitan a considerar tal legislación como otra forma de apoyo estatal al audiovisual ya que da toda la impresión de que sin esa imposición legal por parte del poder público, difícilmente los operadores audiovisuales invertirían en producción europea en la proporción en la que lo hacen.

La forma en que se canaliza esa inversión al sector audiovisual merece otro análisis, ya que según cual sea ese canal, los resultados pueden ser distintos. La principal y más intuitiva forma es la relación directa entre sector de producción independiente y operadores. De esta forma, principalmente canales de televisión públicos y privados, invierten según sus criterios de cadena en la compra de derechos de antena y coproducciones de obras audiovisuales de origen europeo. En segundo lugar, está la participación de dichos operadores en la financiación de los fondos públicos mencionados anteriormente. Y finalmente, existe una opción mixta que es el acuerdo entre operadores y fondos para la inversión conjunta en determinadas obras audiovisuales. Naturalmente, cada una de las tres opciones representa una distribución de poder sobre el producto final que más adelante analizaremos.

La fiscalidad del cine

De importancia creciente en los últimos años, los incentivos fiscales para el fomento de la producción audiovisual son en el momento actual una fuente importante de recursos para el sector. Su funcionamiento puede tener infinitas complicaciones técnicas y jurídicas pero conceptualmente es sencillo. El estado ofrece una rebaja en los impuestos que espera

[137] Los comunicados de prensa del *lobby* que reúne los intereses de la televisiones privadas, UTECA, dan una idea del esa oposición. Por ejemplo, "UTECA no apoya esta ley del cine", del 20 de diciembre de 2007, poco después de la aprobación de la Ley del Cine 55/2007. Disponible en línea en: <http://www.uteca.com>.

percibir de aquellos que decidan invertir dinero en producción cinematográfica. A partir de una premisa tan sencilla, la cosa puede llegar a complicarse hasta la extenuación.[138]

Tal complicación genera lo que en economía se llama "costes de agencia". Esto es, por ejemplo, si en el marco de las subvenciones clásicas la empresa productora necesitaba de un administrativo que llenara los formularios para solicitarla, para optar a un incentivo fiscal seguramente necesitará contratar los servicios de un abogado especializado en industria audiovisual para redactar los contratos y entender el complicado sistema de financiación. La diferencia entre el sueldo del administrativo y los emolumentos del abogado serían en este simple modelo los costes de agencia.

Aunque pueda parecer un tema sin importancia, en algunos casos, esos costes pueden hacer que el modelo no resulte atractivo. Por ejemplo, la introducción de los incentivos fiscales en España a través de la Ley 55/2007 no ha sido un éxito rotundo, ya que exige un gasto adicional que reduce el atractivo de la inversión. De hecho, raramente se utiliza ese sistema para producciones con un presupuesto inferior a los tres millones de euros.

Naturalmente, el sistema de exenciones fiscales tiene como único objetivo la recuperación de la inversión y la maximización de los beneficios por parte de quien invierte. Por su parte, la intervención del estado se limita a hacer más atractiva la inversión a priori para el que destina parte de su dinero a la producción cinematográfica, e impone una serie de reglas para aceptar esa inversión que raramente se fijan en cuestiones culturales o artísticas y, casi siempre, se preocupan de que la mayor parte del dinero sea gastado en su territorio. El resultado es que proyectos nacidos en los despachos de los grandes estudios de Hollywood encuentran financiación con estos incentivos mediante empresas radicadas en el territorio y a condición de invertir en él la mayoría del presupuesto.

Resulta interesante estudiar el caso de Reino Unido, que aplica desde 2007 su actual sistema de incentivo fiscal. Para obtener tal ayuda, los films deben pasar previamente un test de elegibilidad basado en criterios culturales relacionados con la identidad británica. Casualidad o no, desde la introducción del llamado test cultural, ha habido un cierto resurgir de la cultura británica en el consumo cultural de masas (*Narnia*, *James Bond*, *Harry Potter*,

[138] Newman-Baudais, Susan. *Op. Cit.*, p. 43-48.

Game of Thrones, etc) frente al sistema anterior que sólo exigía gasto en el Reino Unido para obtener el incentivo. Por tanto, pese a que el sistema conduzca a priori a un determinado resultado, existen medidas para encauzarlo según las preferencias del legislador.

Conclusiones

A lo largo del presente artículo hemos observado distintas formas de intervención pública para la financiación del cine. La mayor parte del mismo, ha sido ocupada por las subvenciones directas aportadas por los estados para el fomento del sector cinematográfico. Paralelamente, hemos mencionado el papel de las televisiones y otros operadores de medios audiovisuales y los incentivos fiscales, que aunque no puedan considerarse como ayudas, sí suponen una intervención estatal en beneficio de la financiación del sector. Tres fuentes de financiación que responden a tres modelos diferentes con consecuencias económicas, sociales y, consiguientemente, políticas.

El objetivo de cualquier intervención pública en un sector económico, como es la industria cinematográfica, es el de solventar un fallo de mercado. En este caso se supone que sin la intervención estatal no existiría una industria cinematográfica en Europa, o al menos una industria cinematográfica óptima socialmente. Por este motivo, los distintos estamentos políticos europeos, desde la Unión Europea a numerosos ayuntamientos y gobiernos locales, pasando por los poderosos estados, han puesto en marcha distintos sistemas de apoyo, como se ha visto previamente.

Las subvenciones públicas suponen la asunción por parte de los distintos gobiernos de la decisión de las políticas y, por ende, de los proyectos que recibirán tal apoyo. Por consiguiente, la intervención toma su sentido más clásico, ya que el mismo ente que identifica el fallo de mercado, y pone la herramienta para solventarlo decide dónde dirigir la política en cuestión. Naturalmente, tales gobiernos estarán guiados por sus agendas políticas. Teniendo en cuenta que el presente artículo pone su foco en Europa, estamos hablando en todos los casos relevantes de economías de mercado y democracias liberales. Por tanto, tales decisiones tendrán una legitimación democrática a pesar de los cientos de pasos intermedios que hay entre un sufragio directo y la elección de una subvención por parte de un estamento.

La financiación proveniente de las televisiones tiene su fundamento en una cierta retroalimentación del sistema audiovisual. Los operadores de televisión mueven una importante cifra de negocio, entre otras cosas fruto de la emisión de cine por sus canales y oponiendo una competencia al propio sector. Consiguientemente, el poder público obliga a los operadores a revertir parte de sus beneficios para proteger el cine. Si además de la obligación de inversión, se deja en manos de los operadores de televisión la elección de los productos en los que invertir, es posible que el centro de decisión de qué películas se produzcan pase de los gobiernos a los canales de televisión.

Muchos defienden ese traspaso de decisión entre poder político y televisión. Se aduce que la televisión tiene un mejor conocimiento del público o, mejor dicho, de la audiencia. Sin embargo, es necesario señalar los riesgos de un cine dominado por los canales de televisión. A pesar de que existen innegables puntos en común, el cine no es televisión como el público de cine no es el de la pequeña pantalla. Si, como en el caso de España, se deja en manos de la televisión la elección de qué cine se hace y no se hace, se corre el riesgo de caer en una cinematografía sin riesgo, adocenada, sin la innovación que siempre ha caracterizado el lenguaje cinematográfico.

Finalmente, están los incentivos fiscales. Este sistema pone la elección del cine que se puede y no se puede producir en manos del propio mercado y evita un excesivo sometimiento del cine que se haga al dictado de la agenda política del gobierno que otorgue la subvención, sin mencionar las posibles corruptelas que ese poder pueda generar. Sin embargo, tal intervención reduce la volatilidad y por tanto el riesgo financiero del cine en general pero no de cualquier cine. Un sistema como este difícilmente servirá para financiar cine de autor o el cine más arriesgado e innovador. Teniendo en cuenta los mencionados costes de agencia que genera este sistema, el trabajo exclusivo con medios fiscales para la financiación de una cinematografía excluye casi completamente a un cierto tipo de cine.

Llegados a este punto se hace casi imposible decidir la virtud o no de un sistema u otro. Casi todos los países de Europa disponen de un sistema mixto con más o menos acento en cada una de sus fuentes. Lo que sí se puede decir es que las distintas vías para financiar el cine no son neutras y tienen un efecto en el resultado. La evaluación de los resultados no

forma parte de los objetivos de este artículo pero sí establecer que los sistemas cinematográficos corresponden a sistemas de financiación en mayor o menor medida. Los éxitos o los fracasos, casi nunca, obedecen a la casualidad.

La producción audiovisual en Europa

Sin cambios significativos, todavía

Joan M. Corbella

Si es posible considerar que hay una actividad dentro de la industria audiovisual que en los últimos tiempos ha mantenido unas estructuras bastante estables en comparación con el conjunto, ha sido sin duda el segmento de la producción. Mientras en los circuitos de distribución y acceso a los contenidos ha habido un notable aumento de posibilidades, dando entrada paulatinamente a más y más agentes, el mapa de la producción ha sido bastante más impermeable al cambio hasta la actualidad, de forma que las empresas y grupos de los mismos países siguen aportando la parte principal de las obras que se realizan, y en cuanto al volumen, sobre todo en cine, no se registran novedades. No obstante, se detectan cambios cercanos más allá de la entrada de algunas nuevas productoras y las alianzas empresariales que se vienen produciendo.

En este artículo se presentan los grandes rasgos de la producción de cine y televisión en Europa, con especial referencia a España, se apuntan algunas explicaciones del por qué de la situación actual, y se abordan algunas de las líneas de cambio que ya se empiezan a entrever, aunque muy tímidamente.

La producción de cine en Europa: sobre todo en los grandes estados, pero con algún movimiento

El paisaje actual de la producción de cine en Europa presenta una tendencia marcadamente continuista con los rasgos característicos del decenio anterior, aunque se pueden introducir algunos matices significativos respecto al peso de las industrias nacionales, en términos absolutos y en el conjunto:

- El número de películas de largometraje que se ruedan y se estrenan anualmente mantiene una línea de crecimiento lento pero constante, y esto trajo a doblar la cifra (de 614 el 1998 a

1.285 en 2011) en el conjunto de los estados de la Unión Europea (según datos del Observatorio Europeo del Audiovisual [OEA] sobre las que se basa este trabajo[139]). Esta tendencia contrasta con lo que viene sucediendo en Estados Unidos, donde se detecta un estancamiento relativo, con fluctuaciones anuales alrededor del intervalo de 700-800 producciones, puesto que no se puede afirmar que las 815 películas de 2011 signifiquen una tendencia de crecimiento de la producción de largometrajes.

- Del total europeo, los documentales (largometrajes) cada vez ocupan un espacio más importante. Así, han pasado de una cuota del 23% de los filmes producidos en la UE en 2007 (242 filmes) al 29% en 2011 (370 filmes). La ficción, no obstante, también crece, aunque en menor medida (de 804 a 915 filmes) en el mismo periodo.

- La geografía de la producción de cine se mantiene bastante estable, y sigue focalizada en los cinco grandes estados de Europa occidental (Alemania, España, Italia, Francia y Reino Unido), a pesar de los esfuerzos de las políticas audiovisuales de la Unión Europea (los sucesivos programas Media, Euroimages) para ampliar la cooperación entre países en busca de una industria de amplio alcance, y con la finalidad indirecta de consolidar industrias nacionales pero con fronteras abiertas. Así, aproximadamente y en conjunto, estos cinco estados mantienen año tras año una cuota del 75% de la producción de largometrajes de ficción en Europa, y del 40% en el campo del documental, si se imputan a cada país las películas íntegramente nacionales y las coproducciones en que sus empresas ostentan la mayoría140.

- Sin embargo, su importancia –y su evolución- entre los grandes países no es uniforme. Francia sigue año tras año aumentando el volumen de su producción de filmes (íntegramente

---

139 Fuentes del OAE usadas:
- European Audiovisual Observatory. ***Focus 2012. World Film Market Trends***. Strasbourg: Marché du Film, 2012.
- European Audiovisual Observatory. ***Statistical* Yearbook**. Anual. [en línea] <http://www.obs.coe.int/>
Otras fuentes complementarias:
- Centre National du Cinéma et de l'Image Animée. [en línea] <http://www.cnc.fr/web/fr/index>
- Ernst & Young i Forum d'Avignon. **Maîtriser le tempo: Orchestrer la relation entre le temps et la valeur dans l'industrie des Médias et du Divertissement**. Ernst & Young, 2012. [en línia] <http://www.forum-avignon.org/fr/etude-ernst-young-pour-le-forum-d-avignon-0>
- Lechevallier, Pascal. ***Blog: Digital Home Revolution***. [en línea] <http://www.zdnet.fr/blogs/digital-home-revolution/>

140 No es posible hacer una medida más exacta de esta magnitud, puesto que las series estadísticas del Observatorio Europeo del Audiovisual para algunos países son incompletas y en algunos casos no distinguen ficción y documental, y por otro lado porque Reino Unido modificó los criterios de elaboración de la estadística sobre cine, y en los últimos años excluye de los cómputos los filmes con un presupuesto inferior a las 500.000 libras, por lo cual su peso real en el conjunto queda distorsionado.

nacionales y coproducciones mayoritarias) y lidera el mercado europeo con el 20% del total de títulos anuales, a pesar de que pierde cuota en el terreno del documental (bajando hasta el 8%, por el aumento bastante generalizado de producciones en muchos países). Alemania, en cambio, aporta poco más del 10% de los títulos de ficción, y con una reducción significativa los últimos años, pero en cambio mantiene un peso superior al 20% en cuanto a los largometrajes documentales, y esto le otorga un peso importante en el conjunto de la industria europea. Italia (alrededor del 15%) y España (sobre el 19%), a pesar de la crisis económica que atraviesan, mantienen también su estabilidad en cuanto a la aportación a la industria europea del cine hasta el 2011. Finalmente, Reino Unido[141] mantiene una cuota alrededor del 10% del total europeo de títulos, con bastante estabilidad en el último periodo. Pero hay que tener en cuenta, el peso en este país de las producciones de bajo presupuesto, no contabilizadas (ver nota 1) y de las producciones vinculadas a Estados Unidos pero industrialmente y estadísticamente británicas.

- En cuanto a los otros países considerados por la OEA, la distancia de sus industrias de cine respecto a los cinco grandes es enorme, como lo atestigua que prácticamente en ningún caso se superan los 40 títulos de ficción anuales de producción nacional o coproducción mayoritaria. A pesar de todo, los últimos años han aumentado su capacidad industrial (número total de títulos en los que han participado) sobre todo Turquía, Suiza, Holanda, Austria y Hungría, por el aumento de las producciones de ficción íntegramente y mayoritariamente nacionales, pero según los casos también por la actividad minoritaria en ficción o por la actividad en el documental. Hay que destacar también los casos de Noruega y –en menor medida- Polonia, donde la participación total no ha aumentado significativamente, pero sí han mejorado su capacidad de producción íntegramente o mayoritariamente nacional. Finalmente, si se tiene en cuenta únicamente como indicador cualquier forma de presencia en la producción (incluye, por lo tanto, las coproducciones minoritarias), otros países se añaden a la senda del crecimiento de su industria cinematográfica: la República Checa, Bélgica (a pesar de bajar en ficción nacional no minoritaria y documental), Finlandia, Estonia (a pesar de la bajada en ficción) y Luxemburgo. Desde la perspectiva inversa, los países que pierden peso dentro de Europa, por la reducción de actividad o estancamiento en varios ámbitos son Suecia, Irlanda, Eslovenia y, sobre todo, Grecia, con una reducción enorme de su actividad cinematográfica.

[141] British Film Institute. ***Statistical Yearbook***. Anual. [en línea] <http://statisticalyearbook11.ry.com/?id=82736>

- Es posible plantear un **mapa europeo de la actividad de producción de cine**, a la vista de la evolución de la participación y volumen de actividad de las industrias nacionales. Con este objetivo se han seleccionado tres indicadores que complementariamente ofrecen un retrato simple pero revelador del potencial de cada una: a) Número de títulos de ficción de producción nacional íntegra o mayoritaria (identifica la capacidad del sector de hacer proyectos con un presupuesto considerable); b) número de documentales en que ha participado la industria del país (en este caso, por su presupuesto inferior, se destaca la capacidad de intervenir en proyectos sin distinguir el grado de participación de la industria nacional), y c) participación total en proyectos de largometrajes, con independencia del grado de intervención (permite evaluar el grado de dinamismo de la industria, sobre todo para países pequeños). La combinación de los tres indicadores permite establecer la tipología siguiente, que no tiene en cuenta las dimensiones demográficas de cada país, sino únicamente su capacidad de producción.

Tipología de las industrias nacionales europeas de producción de cine

1. **Países con una gran industria de producción de cine.** Francia, Alemania, Reino Unido, España e Italia.

   Se trata de países con una participación totalmente o mayoritariamente nacional en más de 90 filmes de ficción, de media anual; que participan también en general en más de una treintena de documentales anuales, y en total se sitúan claramente por encima del centenar de producciones sumando todo tipo de participación.
2. **Países de industria de producción de cine mediana.** Países con una actividad de producción significativa en al menos dos de los indicadores utilizados.

   2.1. Industria mediana superior: Turquía y Suiza.

   Países con producción íntegramente o mayoritariamente nacional superior a 40 títulos anuales (Suiza no llega), intervención en más de 20 largometrajes documentales anuales e intervención en al menos 60 producciones en cualquier modalidad (incluida minoritaria) (en este último indicador hay que añadir las industrias de Bélgica y Holanda, que no cumplen los otros dos requisitos)

   2.2. Industria mediana: Bélgica, Holanda, República Checa, Suecia, Dinamarca, Hungría

y Polonia (excepto en documentales, los tres), Austria e Irlanda (excepto en ficción nacional).

Países con producción íntegramente o mayoritariamente nacional entre 20 y 40 títulos anuales, intervención en una cifra entre 10 y 20 largometrajes documentales anuales y entre 30 y 60 producciones en total, en cualquier modalidad (incluida minoritaria).

3. **Países de industria de producción de cine pequeña.** Finlandia, Grecia, Letonia, Noruega, Portugal, Rumanía.

   Se trata de países que cumplen dos de las condiciones siguientes: tienen una producción íntegramente o mayoritariamente nacional de entre 10 y 20 filmes anuales de media, participan en una cifra entre 5 y 10 documentales anuales, y la participación de cualquier forma de sus productoras en largometrajes se sitúa entre 15 y 30 títulos anuales.

4. **Países de industria de producción de cine débil.** Croacia, Lituania, Luxemburgo, Eslovaquia, Eslovenia, Bulgaria.

   Son países que tienen una industria que participa en menos de 10 largometrajes de ficción de forma mayoritaria o total, en menos de 5 documentales anuales y, en total, en menos de 15 títulos, de media.

5. **Países sin actividad continuada de producción de cine.** Chipre, Malta y Macedonia.

El sector de la producción de cine en Europa

De acuerdo con los datos de la OEA (procedentes de las estadísticas nacionales), los presupuestos de producción del cine europeo se mantienen muy bajos en comparación con lo que es habitual en Estados Unidos, a pesar de que en los últimos años han entrado con fuerza en el sector las productoras propiedad o vinculadas a los operadores de televisión, y a pesar del peso de las *majors* a través de sus filiales europeas (sobre todo en Reino Unido y, en menor medida, en Francia).

En el país líder de Europa en cine, Francia, la media de los presupuestos de producción de largometrajes se sitúa los últimos años en 5,5 millones de euros, y la mayoría de los títulos se sitúan alrededor de los 4 millones, una cifra que va subiendo los últimos años. Por el contrario, en Alemania los presupuestos medianos están estancados alrededor de los 4,1 millones por título. El mismo estancamiento se produce en España, pero con un

presupuesto inferior, de 2,5 millones (pero sin contar los filmes de bajo presupuesto en la muestra utilizada). En Italia, los presupuestos medianos se sitúan, también sin demasiadas variaciones, alrededor de los 3 millones de euros, pero con un rasgo importante: mientras en las producciones nacionales la media es de 2,2 millones, en las coproducciones internacionales el presupuesto se ha ido reduciendo hasta los 6,3 millones de media por título. Un caso aparte es el de Reino Unido, por su rol tradicional de factoría europea de la producción de Estados Unidos. Así, las películas vinculadas en estos países tienen los presupuestos más altos de la Unión Europea, con cifras entre 20 y 25 millones de euros por título, mientras que las coproducciones europeas –con presupuestos a la baja- se sitúan en el entorno de los 4 millones, y las estrictamente nacionales británicas –también a la baja- se acercan al presupuesto mediano de 1,4 millones.

En cuanto a la tipología de empresas que participan en la producción de cine en Europa, de la explotación que hace la OEA de la base de datos Lumière sobre los filmes de todos los países y los resultados económicos de las compañías de cada país, se desprenden algunos datos altamente significativos:

- La producción tiene un valor económico reducido en el conjunto de la actividad cinematográfica, como lo prueba que entre las 10 empresas con más ingresos, sólo hay la francesa Pathé que intervenga en producción, además de casi todo el abanico de negocios (exhibición, distribución, gestión de derechos, vídeo y televisión) y la filial cinematográfica de la televisiva BALSA italiana (que opera en los campos de la producción y de los derechos de cine). Si se amplía el alcance hasta las 40 primeras empresas, hay 16 que tienen actividad –entre otras- en la producción de cine, pero la mayoría son filiales de las cadenas de televisión o bien productoras de televisión al mismo tiempo. Por otro lado, entre las 40 grandes corporaciones europeas, dieciséis son filiales de grupos audiovisuales no europeos con actividades múltiples en el sector (13 son filiales de compañías de Estados Unidos). En contraste, son escasos los grupos europeos con integración vertical producción-distribución-exhibición, lo cual debilita la industria europea en el mercado audiovisual mundial. A la vez, entre las grandes compañías de capital europeo, 6 son propiedad o están controladas por operadores de televisión.

- En la mayoría de países, las productoras de cine propiedad de los operadores de televisión

van proliferando, para aprovechar favorablemente las políticas nacionales y europeas respecto al audiovisual. Es el caso español, donde las filiales de Mediaset-Telecinco y de Antena 3 vienen acaparando el protagonismo en el sector, por el volumen de títulos en que participan como productoras y por su capacidad de participar activamente en la promoción de los títulos por los que apuestan, situándolos de manera sistemática entre los más vistos en las salas de exhibición. Con todo, estas dos empresas todavía están lejos, en términos de facturación, de las productoras equivalentes de la RAI (Balsa Cine) y Mediaset (Medusa Films) en Italia, y de la televisión pública alemana ARD (Bavaria Films), y más cerca de la francesa TF1, pero por encima de las francesas pública (France Télévision) y privadas (Canal+ y M6) y la británica Channel Four.

- En cuanto a las productoras de cine independientes, la perspectiva europea muestra una variabilidad importante en la facturación de un año al otro, y esto pone de relieve las dificultades de mantener una estructura de gran solidez. Por eso, el equilibrio económico más grande lo tienen, sobre todo, las corporaciones que actúan con integración vertical entre producción y distribución y diversifican así las fuentes de ingresos. De acuerdo con los datos de la OEA para el año 2010, el predominio de la industria francesa dentro de Europa –mencionado antes en cuanto a los títulos producidos y también en cuanto a la participación entre las grandes corporaciones audiovisuales de Europa y la fortaleza de las filiales de cine de las televisiones- se refleja entre las productoras independientes: la mitad de las treinta primeras por facturación tienen esta nacionalidad, por seis italianas, tres alemanas, tres británicas y una sueca. Ninguna productora española consta entre las primeras del ranking, completando la idea mencionada sobre la preponderancia de las televisiones en la producción de cine en el estado español.

- Un caso diferente es el de las empresas creadas para la producción de filmes únicos, figura muy habitual en todos los países. El trabajo estadístico de la OEA pone de manifiesto (para los años 2008 y 2009, últimos disponibles) que esta fórmula es sobre todo usada por las *majors* de Estados Unidos, dado que son las filiales de estas empresas en Reino Unido las que ocupan la mayor parte de los 25 primeros lugares de acuerdo con la facturación lograda por las películas que han realizado (y entre las 25 sólo una es francesa, siendo el resto británicas).

La comercialización de la producción en las salas de cine: pocos cambios

Una visión completa sobre la cuestión de la producción de cine en Europa tiene que incluir también la referencia a las condiciones de comercialización de las películas. En la práctica totalidad de los países la composición de la industria de distribución y la naturaleza de las empresas que participan tienen unas consecuencias importantes en las posibilidades de poner en circulación la producción nacional junto a los filmes de importación (también, pero en menor medida, afectará la existencia de grandes grupos de exhibición con capacidad de negociación con los grandes de la distribución).

El control de la distribución, para el conjunto de Europa es cosa sobre todo de las grandes corporaciones norteamericanas y de las corporaciones televisivas europeas, dejando poco espacio a las empresas autóctonas originarias del sector en Europa. En el segmento de la distribución para salas, el predominio de las *majors* de EUA es agobiante, puesto que son filiales suyas 24 de las 40 primeras empresas del sector en Europa. A su lado, 6 empresas más están vinculadas a operadores de televisión. Como consecuencia de esta situación, las empresas vinculadas directamente a las *majors* tenían en 2010 una cuota de mercado de su negocio del 80% en Reino Unido, del 75% en España, del 67% en Alemania, y poco por encima del 50% en Italia y Francia, países que cuentan con distribuidoras de origen nacional situadas también entre las grandes de Europa (Medusa Film y Pathé, respectivamente). En el resto de los estados, son habituales cifras del 50-60% de cuota para las *majors*.

Si este estado de cosas en la distribución se va manteniendo desde hace decenios, también –y con coherencia con lo que se ha planteado- desde la perspectiva de los resultados de la comercialización del cine europeo siguen prácticamente invariables desde hace años dos características. La primera, el hecho de que el mercado nacional propio está todavía en la base de la economía de las producciones en todas partes, a la vista del bajo nivel de exportación que logran. La segunda, el escaso peso que tiene el cine europeo en el negocio mundial de la exhibición en salas.

Un estudio reciente del OEA142 –realizado sobre los datos de exhibición en las salas

[142] European Audiovisual Observatory: "Theatrical Export of European Films" (octubre 2012). Ver resumen de prensa en http://www.obs.coe.int/about/oea/pr/theatrical_report.html. El estudio analiza los estados de la UE, más Estados Unidos con Canadá, Australia, Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Corea del Sur, México, Nueva Zelanda y Venezuela.

de los 27 países de la Unión Europea y los diez principales mercados mundiales (fuera de la UE) en 2010- ofrece unos resultados que permiten entender esta situación:

- Sólo 103 filmes de la UE fueron exhibidos en al menos uno de estos diez mercados exteriores a la UE, sobre un total de 1.281 títulos estrenados en uno de los 37 países considerados (esto representa el 8%)143.
- Sólo el 19% de las entradas vendidas por los filmes europeos fue fuera del viejo continente (70,4 millones sobre un total de 378 millones de entradas). Además, el número de entradas vendidas del cine europeo fuera de los 27 cayó un 16% respecto al año 2009.
- El 62% de los ingresos exteriores del mercado europeo de cine se generaron en Estados Unidos, mientras el 38% restante se reparte entre los otros nuevo mercados.
- Francia aportó el 33% de los títulos que consiguieron ser exhibidos en los diez mercados de fuera de Europa en 2010 (estrenos y otros), con 150 filmes.
- En número de entradas vendidas, el cine británico obtuvo más éxito, y con 25 millones de entradas representa el 36% del total conseguido por el cine europeo fuera de su territorio.
- El cine europeo consiguió una cuota del 26% del consumo en salas en la suma de los 27 estados de la UE, pero en los otros diez mercados sólo obtuvo una cuota del 3%.

En el mercado norteamericano (Estados Unidos y Canadá), la escasa atención al cine europeo es habitual, como lo prueba el hecho que sólo los filmes franceses han conseguido dos veces acercarse al 2% de cuota de mercado en las salas (2005 y 2009), mientras que el resto de cinematografías nacionales no han conseguido nunca llegar al 1%, con excepción de la británica. En este caso, la existencia de filmes con financiación de Estados Unidos ha hecho posible que habitualmente obtenga entre el 3% y el 4% del mercado (en 2005, puntualmente, el 8,5%). Si se cuentan las películas estrictamente británicas, en los últimos años la cuota nunca ha superado el 3%.

Si la presencia del cine europeo fuera de la UE presenta estos resultados, la otra característica en cuanto a su implantación -como se ha indicado más arriba- es la gran importancia del consumo nacional de las películas y, por lo tanto, la gran dependencia que en términos generales tiene la producción europea de los propios mercados nacionales de origen.

[143] Como referencia, de acuerdo con los datos de la OEA (2011), la presencia en al menos un país europeo del cine producido anualmente en Estados Unidos se sitúa los últimos años siempre por encima del 30% de los títulos estrenados.

Lógicamente, en función de las dimensiones demográficas de cada país, esto tiene consecuencias trascendentales respecto a la posibilidad de construir una industria nacional sólida y favorece a su vez a las cinematografías de los grandes estados. De acuerdo con los datos del OEA para los últimos años, en Francia, Alemania, España e Italia la cuota de entradas vendidas en el resto de países miembros de la UE oscila habitualmente entre el 17% y el 35% del todal de la UE. En consecuencia, el mercado nacional aporta al menos dos terceras partes del consumo de los filmes en las salas, y esto junto con la escasa presencia fuera de Europa confirma la idea de que todavía hoy el cine europeo mantiene unas fronteras muy importantes, al menos en los grandes países productores. La excepción a este fenómeno es Reino Unido, que obtiene alrededor del 60% de las entradas europeas fuera de su territorio, por las peculiares características de su industria, conectada con la de Estados Unidos.

Por el lado de la oferta de estrenos de largometrajes en las salas se puede ofrecer una visión complementaria de las dificultades de presencia de la producción europea más allá de los territorios nacionales. Si en Estados Unidos a lo largo de la última década las producciones nacionales significaron entre el 86% y el 94% de los estrenos, por un intervalo entre el 4% y el 12% de europeas, en el viejo continente la situación es justo la inversa: las producciones de los EE.UU. copan por regla general entre el 60% y el 80% de los estrenos en salas, con situaciones extremas como Portugal (83-92%) y –por la parte baja- Francia, donde el cine norteamericano representa sólo entre el 44% y el 62% de los estrenos de largometrajes. Paralelamente, el cine nacional tiene una cuota del 28% al 45% de los estrenos en Francia, con diferencia la más alta entre los países europeos: entre los otros grandes estados Alemania tiene una cuota de estrenos nacionales alrededor del 20% (con un año récord en el 27%), en España oscila entre el 10% y el 18%, y en Italia y Reino Unido el intervalo, más amplio, se sitúa entre el 15% y el 30% de los estrenos. En el resto de los países, con una capacidad de producción muy inferior, las cuotas nacionales son lógicamente más bajas, en general con resultados comparables a los de España y Alemania.

Entre las producciones nacionales y las de Estados Unidos, a la producción europea no nacional le queda un espacio muy reducido para tener presencia en las salas de estreno. De forma general, los intervalos de la última década se sitúan entre el 7% y el 20% para cuatro de los grandes países productores (España, Francia, Alemania e Italia), mientras que en Reino Unido el cine europeo tiene una presencia de las más bajas entre los países del viejo

continente: entre el 1% y el 9% de los estrenos. Como es de prever, en los estados con menos producción, la cuota europea aumenta y se sitúa ordinariamente entre el 10% y el 30% de los estrenos de largometrajes.

Los otros circuitos de distribución y acceso al cine

Si la primera ventana de distribución del cine, las salas, presenta las dificultades que se han expuesto para la difusión del cine europeo, la dinámica de los sucesivos circuitos donde puede estar presente de acuerdo con la cronología de explotación tradicional (salas, vídeo-DVD, televisión de pago, televisión en abierto) no resulta muy propicia a facilitarle las cosas, sobre todo por los cambios que experimenta el medio televisivo en todas partes y por las dificultades de encajar el nuevo circuito del vídeo por demanda (VOD, por las siglas en inglés) en el ecosistema audiovisual que se configura con la aparición de Internet y las redes de banda ancha.

La industria videográfica es el caso claro de circuito en clara regresión en cuanto al volumen de actividad en todas partes, con implicaciones diferentes para la industria de producción de los EUA y europea. En Estados Unidos, el alquiler y la venta de copias físicas ha sido desde los años 1980 un puntal en la financiación de las producciones de cine, junto a los ingresos de las salas, la televisión y las ventas internacionales. Pero el auge de los sistemas de distribución en línea (VOD) –ya sea por ejemplo a través del sistema iTunes de Apple, del videoclub por correo Netflix reconvertido al VOD o de la tienda electrónica de Amazon-, con sus políticas de precios atractivos, han rebajado los recursos económicos que las *majors* y las otras productoras-distribuidoras percibían de los clásicos negocios de venta y alquiler de vídeos, con Blockbuster al frente. Esta dinámica, junto con la proliferación de páginas web y aplicaciones de acceso ilegítimo sin pagar ("piratería") a las películas ha llevado a las grandes corporaciones del audiovisual a forzar dos líneas de actuación para proteger el modelo de explotación con el que han funcionado: por un lado, planteando un circuito propio de distribución en Internet (Ultraviolet) en competencia con los mencionados, y por el otro intentando alterar el proteccionista mecanismo de cronología secuencial de las ventanas audiovisuales, reduciendo el tiempo de espera entre la sala y el vídeo, físico y *on*

line[144].

Por el lado europeo, el problema se plantea en términos sustancialmente diferentes. En primer lugar, porque la industria de copias físicas de vídeo-DVD está controlada en sus puntos neurálgicos sobretodo por empresas foráneas, y en segundo lugar porque los filmes que dominan en este circuito son fundamentalmente de Estados Unidos. En consecuencia, para la industria de la producción europea, la progresiva sustitución del negocio de copias físicas (videoclubes) por los más recientes sistemas de VOD no tiene las expectativas de relevo de negocio como en los EUA, sino esencialmente la de intentar ocupar un espacio de partida mejor en el nuevo circuito que el que tuvo nunca en el vídeo, para procurar que sea una vía de explotación útil en el futuro para ampliar su presencia pública.

Algunos datos confirman la situación. En Europa, 19 de las treinta primeras empresas de la industria del vídeo, en cuanto a facturación, son editoras/distribuidoras filiales de las *majors* de los EUA, y otra es filial de una corporación india. Del resto, cinco son filiales de operadores televisivos (OEA, 2011). Sin embargo desde 2005 viene disminuyendo su fortaleza como negocio, puesto que desde la cifra máxima lograda el 2005 había perdido más del 40% en 2010, afectado sobre todo por una reducción prácticamente a la mitad del número de copias alquiladas (de 707 millones en 2005 a 354 en 2010) y una disminución también en la venta de copias, aunque menor (13% desde el máximo de 2007).

El caso español también ilustra esta brutal caída de la ventana vídeo: si en 2001 se alquilaron 3.054.000 copias de películas, diez años después fueron únicamente 370.000, mientras que las 20.818.000 unidades vendidas el 2001 pasaron en 2011 a menos de la mitad: 9.464.000[145]. En cuanto a la nacionalidad de las producciones en los formatos vídeo, también la situación española es paradigmática de lo que acontece en toda Europa: en 2011, el 51% de los títulos presentes en vídeo (1.208 sobre 2.380) eran de Estados Unidos, por un 24% de españoles (567 filmes) y un 25% de filmes del resto de Europa (SGAE, 2012, con datos del Ministerio de Cultura[146]).

[144] La demora de 166 días entre el estreno en sala y en DVD del año 2000 ya se había reducido hasta 125 días de media en 2011, siendo todavía superior a las de Francia y Reino Unido (120 días), Alemania e Italia (90 días), de acuerdo con estudio de la consultora Ernst & Young (2012).

[145] SGAE. ***Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales 2012***. 2012. [en línea] <http://www.anuariossgae.com/anuario2012/home.html>

[146] Ministerio de Cultura. *El cine y el vídeo en datos y cifras.* Anual. [en línea] <http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/Evolucion/MercadoCine.html>

En cuanto a la alternativa del negocio de distribución y comercio *on line* del cine a través de las múltiples iniciativas de vídeo a la carta (VOD), la perspectiva europea no es tampoco muy favorable a priori a las industrias de producción nacional. A pesar de las múltiples iniciativas existentes en todos los países, hay al menos una dificultad que actúa de barrera para su popularización: la construcción de catálogos de oferta cinematográfica amplios y atractivos (que incluyan, además del cine nacional, producciones recientes de Estados Unidos, y que por efecto arrastre estimulen también la visión de filmes del país). Este hecho, junto con la importancia de la inversión en promoción, inabarcable para muchas de las iniciativas, y la popularización de los sitios web piratas de acceso al audiovisual, ha provocado que a los VOD autóctonos y con vocación para el cine europeo e independiente (modelo Filmen, por ejemplo) les cueste hacerse un sitio en el sistema audiovisual, como pasó en su día con los formatos de vídeo físico, donde las empresas europeas han sido siempre minoría.

En consecuencia –y como ya se ha visto con el desembarco en el caso británico y en los países escandinavos y previsiblemente pasará en los próximos años en los otros grandes estados de Europa- el acceso al VOD estará copado principalmente por las empresas veteranas de Estados Unidos (iTunes de Apple), por la reconvertida en VOD de suscripción con tarifa plana Netflix, por la absorción de las iniciativas europeas por empresas de los EUA (Love Films por parte de Amazon), y quizás por los nuevos gigantes de Internet (Google, Facebook) y sus tiendas electrónicas.

El cine en la televisión

La tercera ventana de acceso al cine ha sido tradicionalmente la televisión. Y en este caso, también se entrevén unas tendencias de cambio en el panorama que afronta la industria cinematográfica. En cuanto a las productoras, por el hecho de que progresivamente los operadores televisivos han ido cogiendo protagonismo en el sector, sustituyendo las compras de derechos de antena por acuerdos de coproducción. Si la primera figura es una actuación industrialmente “pasiva” (aunque sin el acuerdo con un operador televisivo habitualmente no se inicia ningún rodaje, con excepción de los de muy bajo presupuesto, y por lo tanto esto ya

otorgaba en canales público y privados un poder de intervención grande), involucrarse en la producción los ha llevado a aumentar su capacidad de dirigir la inversión económica a los proyectos que determinan, y a añadir la posibilidad de poner a su servicio la capacidad promocional que tienen.

El caso español, uno de los países europeos en los que (desde 1999) las televisiones están obligadas normativamente a invertir en cine, ilustra esta dinámica (datos del Ministerio de Cultura): en 2011, Antena 3 (con 14 filmes) era la segunda productora con más recaudación, detrás la empresa de Santiago Segura (productor de la saga Torrente); Mediapro era la cuarta (6 filmes) y Telecinco la seguía (13 filmes). El año anterior, Antena 3 (11 filmes) lideraba, seguida de Globomedia –grupo Imagina (Mediapro)- con 6 filmes; y Telecinco ocupaba la sexta posición (13 filmes). Los dos años anteriores, era Telecinco la que encabezaba la lista, seguida de Antena 3, etc.

El protagonismo directo (producción) o indirecto (financiación) de los operadores de televisión en el terreno de la producción tiene efectos contradictorios. Por un lado ha supuesto una inyección de recursos económicos al sector, pero por el otro lo ha abocado ya desde hace años a una supeditación muy grande hacia las necesidades, estrategias y dinámicas de la televisión. Así, no sólo orientan en la dirección que les interesa el negocio de la creación cinematográfica sino que –y es lo más importante- la aplicación de las obligaciones de financiación al cine (sin invertir más de lo imprescindible legalmente) hace la producción totalmente dependiente de los avatares económicos de la televisión. En el momento actual, la reducción de ingresos publicitarios que experimentan los operadores televisivos provoca un recorte directo de los recursos que destinan en el cine, y esto sumado a la revisión de las políticas de subvenciones a la producción, afecta profundamente las perspectivas del sector de la producción de películas, como es el caso español de los dos últimos ejercicios.

Desde otra perspectiva, la de la televisión como circuito de difusión y acceso al cine, y con la cautela imprescindible al hablar de un terreno como el de la programación, sometido a cambios de estrategias y giros copernicanos con relativa rapidez, se puede considerar que también hay una tendencia destacable, que puede influir de forma diferida en el sector del cine. Se trata de que las cadenas generalistas tradicionales reducen la emisión de filmes, al

mismo tiempo que engordan las parrillas de programación con ficción seriada (series, miniseries) y telefilmes.

El caso muy reciente de Estados Unidos es revelador: entre las cuatro grandes *networks* (ABC, CBS, NBC y Fox) programaron la primera mitad de 2012 únicamente 19 películas[147]. Las causas, para los analistas, apuntan por un lado a que programar series de "presupuesto cinematográfico" fideliza al espectador y facilita la comerciabilidad de las parrillas, y por otro que el cine ya está presente directamente en las pantallas domésticas a través de otros circuitos. El más nuevo, los múltiples servicios de VOD, que tienen gran implantación en el país (Netflix, más de 20 millones de suscriptores sólo en Estados Unidos, aunque su catálogo tenga pocos blockbusters recientes); pero tradicionalmente el cine también se ha ofrecido a través de las redes de televisión por cable, en las cuales estos últimos años han cogido mucha importancia los canales dedicados a la ficción (series y filmes)[148]. Y la tercera gran ventana cinematográfica en la televisión de los EUA son los pequeños canales generalistas en inglés y los emergentes canales hispánicos, que en total la primera mitad de 2012 habían programado 1.337 filmes (por 1.217 un año antes)[149]. En consecuencia, la pérdida de ingresos televisivos en las grandes *networks* para el cine de las *majors* queda compensada por la eclosión en un abanico creciente de circuitos televisivos y digitales. Por otro lado, desde mediados de los años 90 estas corporaciones han multiplicado por cinco los ingresos por venta de series a todo tipo de clientes (televisiones, VOD, videoclubes) mientras perdían interés por el negocio del cine en la televisión.

En Europa se produce de una forma más difusa e irregular un fenómeno similar, de arrinconamiento del cine de las grandes cadenas de televisión para refugiarse sobre todo en los canales temáticos, ya sea a través de redes de cable o plataformas de satélite o bien en el espacio de los nuevos canales de la TDT gratuitos, mientras que los servicios de VOD están lejos de convertirse en rivales de la programación televisiva como en Estados Unidos. Francia, con la reciente eclosión de la multiplicación de canales de TDT, o España, con una trayectoria algo más larga ya, son muestras de esta situación. En el mapa televisivo español, los casos de Telecinco y TV3 son los que siguen la pauta indicada, puesto que Telecinco pasó de programar 203 filmes en 2008 a 153 dos años después; y TV3 de 1.208 en 2008 a casi la

[147] ***Ítem: Screen Digest***, noviembre 2012.
[148] ***Ítem: Screen Digest***, junio 2012.
[149] ***Ítem: Screen Digest***, noviembre 2012.

mitad –605 filmes- en 2010. El resto de canales ha venido haciendo lo contrario y en el mismo periodo Antena 3 ha aumentado de 448 a 676 los títulos incluidos; TVE1 ha pasado de 517 a 765, y lo mismo han hecho la mayoría de canales autonómicos[150]. El uso del cine como recurso estratégico a precio asequible de la programación en tiempo de crisis ha acercado todas estas cadenas –así como las nuevas gratuitas de TDT y las temáticas de pago- al modelo descrito para Estados Unidos.

Sin embargo, la presencia todavía masiva del cine en las parrillas de programación ha beneficiado relativamente poco a las productoras españolas (y europeas). La suma de los canales de televisión públicos y privados ofreció en España en 2008 un total de 14.542 películas con un reparto de 69% de origen norteamericano, 9% españolas y 17% del resto de Europa. Y en 2010, las 15.406 películas emitidas dieron un balance todavía mejor para el cine de Estados Unidos (72%), por un 9% español y el 14% europeo.

La producción para televisión, algunos cambios

En coherencia con lo expuesto en cuanto a pérdida de peso del cine en los canales principales de televisión (a pesar incluso de la anomalía española), la estrategia de las televisiones está conduciendo a la convergencia entre productoras de televisión y productoras de cine en un nuevo terreno mixto y compartido, con fronteras desdibujadas y totalmente permeables y donde toda la gama de profesionales pasa de un lado al otro sin dificultad.

En este nuevo marco, la producción audiovisual va quedando cada vez más en manos de corporaciones que se han adaptado rápidamente a trabajar para las dos antiguas industrias (y para la publicidad) y han ido creciendo, a menudo de forma conglomerada, a partir de la absorción de pequeñas y medianas productoras de cine, televisión o especializadas (efectos, postproducción, etc). A su lado, el nuevo paisaje audiovisual permite reconocer todavía la existencia de productoras cinematográficas de escasa dimensión, y con excursiones hacia el telefilm de coste reducido para mantener la actividad ante la dificultad de levantar proyectos de cine. Del mismo modo, sigue existiendo una retahíla de pequeñas productoras televisivas, con la inestabilidad funcional y económica que corresponde a un sector donde hay muy pocos

[150] EGEDA. ***Panorama audiovisual 2011***. Madrid: 2011.

operadores-clientes para contratarlas.

A escala europea, el mercado de la producción televisiva tiene dos grandes nombres, asociados a los dos principales grupos operadores de canales. El primero, Fremantle, una corporación con ramificaciones en forma de productoras nacionales en muchos países, que es propiedad del grupo alemán RTL (Bertelsmann), que a la vez es el grupo mediático con más cadenas de televisión privada en el conjunto de la Unión Europea. El segundo, Endemol, igualmente con un abanico amplio de filiales por varios países, adquirida por el grupo Mediaset (Berlusconi). A mucha distancia de estos dos en cuanto a ingresos económicos, el Observatorio Europeo del Audiovisual (OEA, 2011) situaba el grupo Imagina (Mediapro-Globomedia), por encima de la filial de producción televisiva del grupo Murdoch en Reino Unido (Shine), las también británicas All 3 Media e ITV Studios o el grupo italiano Zodiak (filial de De Agostini, socio en España del Grupo Planeta en Antena 3 y otros negocios audiovisuales).

La transición hacia un nuevo paisaje audiovisual digital en Europa, también en la producción

Con los datos que se han expuesto, se puede concluir que la producción cinematográfica (y audiovisual, en general) europea se encuentra en un estadio incipiente de transición hacia un nuevo paisaje, con un considerable retraso respecto a lo que sucede en Estados Unidos al menos en dos sentidos. El primero hace referencia a la proliferación de circuitos alternativos a los clásicos de acceso al cine (sala, vídeo y televisión), mucho más lenta y además con una perspectiva a corto plazo de calcar el dominio de los distribuidores norteamericanos de cine pero con nuevos agentes (servicios de VOD). El segundo retraso hace referencia a la dificultad de generar estos agentes audiovisuales que puedan intentar introducir una competencia en el dominio de Estados Unidos en toda la cadena de valor del cine, al menos en cuanto a la prestación de los servicios emergentes: intentos desde las televisiones, desde los operadores de telecomunicación o desde las grandes empresas de comercio europeas no han tenido éxito hasta el momento. Y habrá que ver si lo consiguen, puesto que para servicios que basan su viabilidad en grandes números de clientes, las barreras nacionales en los mercados europeos del cine hacen difícil que existan soluciones no-

nacionales que no provengan de quienes, al final, suministran la parte principal de los catálogos.

El nuevo paisaje para la producción se caracteriza también por la aparición de múltiples servicios y circuitos de todo tipo, sobre tecnologías diversas y modelos de negocio dispares, pero muchos enfocados a nichos reducidos de usuarios, un terreno en el que la producción y los agentes europeos podrían tener espacio. Precisamente, una de las claves de la viabilidad radica en el hecho de que la proliferación de circuitos alarga el tiempo real de explotación de las producciones cinematográficas.

Sin embargo, es cierto que en estos nuevos servicios el cine tiene que competir para resultar atractivo desde un mismo catálogo compartido con la ficción y otras producciones televisivas (shows, realities, concursos etc.), y no es una misión sencilla teniendo en cuenta la reorientación de los presupuestos televisivos que se ha descrito y la promoción de su producción a través de las propias emisiones. La experiencia de los últimos tiempos en el sector del vídeo (copias físicas) con el arrinconamiento de la venta de filmes por el desplazamiento sufrido por el atractivo de los packs de capítulos de series de televisión, y la experiencia ya acumulada en Estados Unidos, permite intuir un horizonte parecido en los servicios de VOD.

Otro elemento que está cambiando hace referencia al mapa de actores involucrados en la producción audiovisual, una vez integrada ya la cinematográfica, aunque tenga su autonomía por la especificidad de las cosas que no cambian en su actividad (son obras únicas, con las cuales se arriesga en cada caso, y necesitan una promoción individualizada). A las *majors*, verdaderos conglomerados que han ensanchado su actividad a todos los dominios del cine y la televisión, y a los operadores europeos de televisión involucrados en la producción voluntariamente o a la fuerza, se sumaron provisionalmente desde los años noventa los operadores de telecomunicaciones (Telefónica, France Telecom, etc.). Estos, también obligados por ley y/o por una estrategia de facilitar la existencia de contenidos para las plataformas de televisión de pago que querían implantar, han sido una pieza capital de la producción de cine hasta el presente. Pero esto está cambiando de nuevo: emerge un nuevo rango de actores que procede de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC), y que después de implantar dispositivos y servicios de todo tipos, se está empezando a

preocupar por financiar la producción audiovisual (entretenimiento, series de ficción, de momento, pero con el tiempo puede llegar a películas); para introducir un cambio sustancial en su función dentro del paisaje audiovisual: dejar de ser enésimas ventanas pasivas de explotación de series y filmes para pasar a disponer de catálogos originales en primera ventana. Es lo que han anunciado el 2012 Hulu (propiedad de Fox, Disney y NBC) con la serie *House of cards*, que se estrenará en 2013, o Love Films (Amazon) con la serie *Lilyhammer*, pero también YouTube (Google) con la puesta en marcha de "canales" propios a Estados Unidos, y a partir de 2013 también en Francia, Alemania y Reino Unido, encargados en muchos casos a productoras independientes y asociadas a televisiones de cada país.

Conclusión

A modo de conclusión, por lo tanto, hay que indicar que en España y Europa la producción de cine abre la perspectiva hacia una visión integrada en el audiovisual, pero manteniendo la especificidad como "formato", producido por empresas integradas en grandes corporaciones pero con espacio también para las pequeñas compañías estables o edificadas para cada ocasión. Sin embargo, previsiblemente se revisarán las políticas de apoyo y fomento que han facilitado que siga creciendo el número de títulos realizados cada año y que aumente lentamente la cifra de los que no se llegan a estrenar en salas y tienen que abocarse directamente a los otros circuitos, sobre todo los nuevos, con toda la incertidumbre que comportan por su escasa audiencia, todavía.

Producción y distribución del género documental en Europa

Xavier Cubeles

El mercado de productos audiovisuales basados en la realidad (*factual films*) y muy especialmente, el de los documentales, inició un notable proceso de crecimiento en la década de los noventa en muchos de los estados miembros de la Unión Europea[151].

Tal como sucede en otros muchos géneros del audiovisual, el análisis del mercado de los documentales en Europa está fuertemente condicionado por las tres cuestiones siguientes:

a) La fragmentación del mercado audiovisual en Europa, principalmente en función de las demarcaciones estatales existentes, hecho que plantea ciertas dificultades de carácter metodológico, sobre todo en relación a la información estadística disponible.

b) Los mercados audiovisuales son cada vez más complejos, por la diversificación progresiva de las ventanas de difusión de las obras audiovisuales, y también por la profunda transformación de la cadena de valor de estas actividades como consecuencia de la digitalización. La importancia y la rapidez de estos cambios comporta una creciente dificultad para disponer de datos sistemáticos y homogéneos relativos a buena parte de los mercados audiovisuales emergentes (como en relación a las descargas y el acceso de servicios a Internet).

c) Asimismo, hay que reiterar nuevamente que las estadísticas sobre el audiovisual en Europa dificultan conocer con precisión suficiente la evolución y la situación de los diferentes segmentos de estos mercados según el género (ficción, animación, documental, etc).

[151] Cubeles, X.; Sanchís, B. ***La producción y la difusión de documentales; ACPA Associació Catalana de Productors Cinematogràfics i Audiovisuals***. Barcelona: BCF Consultors, 1999.

En el marco de estos condicionantes, el presente documento tiene por objeto el análisis de la producción y la distribución del género documental en Europa en el momento actual y se divide en los tres apartados siguientes:

- La producción de largometrajes documentales en Europa (de 2005 a 2011)
- Los canales de TV y el documental
- Consideraciones finales

El documento se completa con un anexo que recoge los principales datos estadísticos utilizados para el análisis de la producción de largometrajes por países.

La producción de largometrajes documentales en Europa (de 2005 a 2011)

Según los datos del Observatorio Europeo del Audiovisual[152], la producción de largometrajes de ficción y de documentales ha pasado de un total de 911 títulos en 2005 a 1.285 en 2011. Esto ha supuesto un incremento del 41,1% durante el mencionado periodo (véanse Gráfico 1 y Cuadro 1). Según el género del largometraje, se pueden hacer las siguientes observaciones:

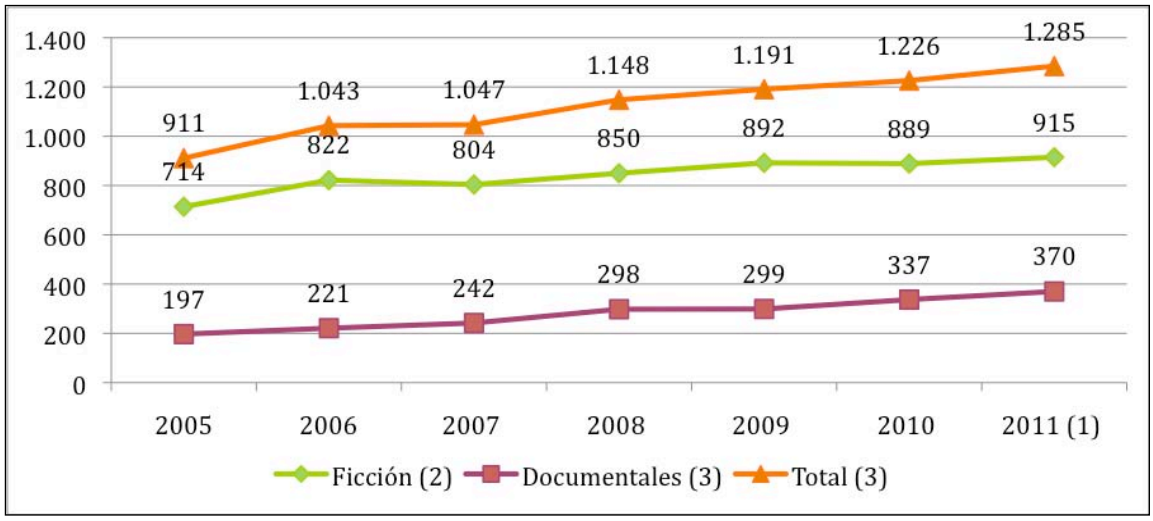
a) Largometrajes de ficción: la cifra de títulos producidos se ha incrementado de 714 en 2005 a 915 en 2011, lo que representa un crecimiento del 28,2%.

b) Largometrajes documentales: se constata que la cantidad de obras producidas ha crecido de manera mucho más acentuada (el 87,8%), pasando de 197 a 370 títulos de un año al otro.

Cabe remarcar que, desde el inicio de la actual crisis económica en 2008, el número de largometrajes documentales ha seguido creciendo año tras año (el 12,7% de 2009 a 2010, y el 9,8% de 2010 a 2011), a diferencia del número de largometrajes de ficción, que se ha mantenido sin cambios relevantes).

[152] Web oficial: <http://www.obs.coe.int/>

Gráfico 1
Número de largometrajes documentales y de ficción producidos anualmente en la UE-27 (2005-2010)



Notas:
(1) Datos provisionales.
(2) Puede contar por duplicado coproducciones minoritarias de documentales. No hay datos completos relativos a los documentales en ciertos países (Chipre, España, Italia, Grecia, Hungría, Lituania, Malta y Rumanía).
(3) Puede contar por duplicado coproducciones minoritarias de documentales. No hay datos completos relativos a los documentales en ciertos países (Chipre, España, Italia, Grecia, Hungría, Lituania, Malta y Rumanía).
Fuente : Elaboración propia según datos del European Audiovisual Observatory.

Cuadro 1
Largometrajes documentales y de ficción producidos anualmente en la UE-27 (2005-2010)

A) Número de largometrajes (en unidades)

	2005	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010**	**2011** (1)
Ficción (2)	714	822	804	850	892	889	915
Documentales (3)	197	221	242	298	299	337	370
Total (3)	**911**	**1.043**	**1.047**	**1.148**	**1.191**	**1.226**	**1.285**

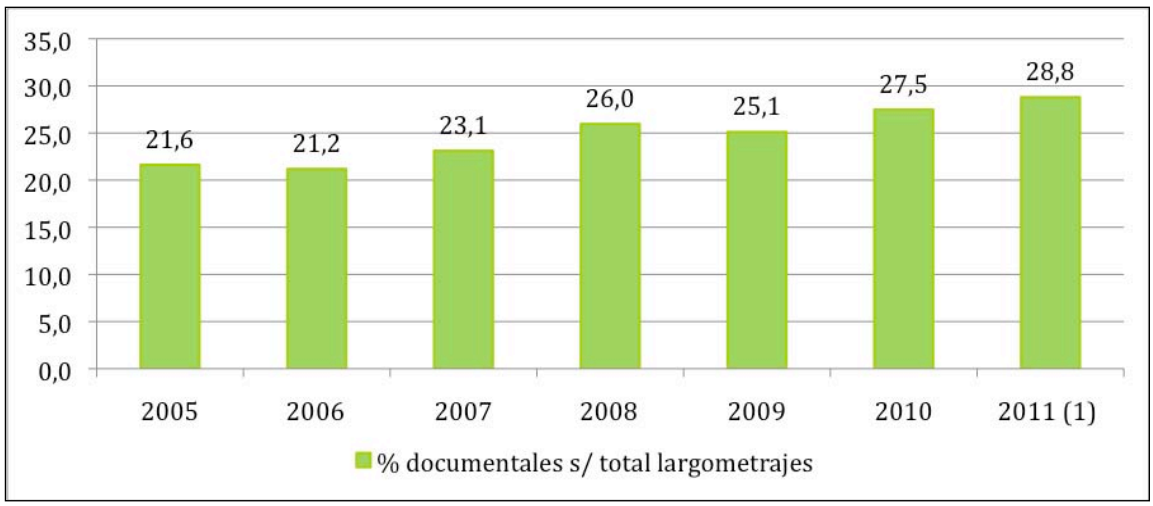
B) Evolución interanual (en %)

	2005-06	**2006-07**	**2007-08**	**2008-09**	**2009-10**	**2010-11**	**Acumulado 2005-11**
Ficción (2)	15,1	-2,2	5,7	4,9	-0,3	2,9	28,2
Documentales (3)	12,2	9,5	23,1	0,3	12,7	9,8	87,8
Total (3)	**14,5**	**0,4**	**9,6**	**3,7**	**2,9**	**4,8**	**41,1**

Notas:
(1) Datos provisionales.
(2) Puede contar por duplicado coproducciones minoritarias de documentales. No hay datos completos relativos a los documentales en ciertos países (Chipre, España, Italia, Grecia, Hungría, Lituania, Malta y Rumanía).
(3) Puede contar por duplicado coproducciones minoritarias de documentales. No hay datos completos relativos a los documentales en ciertos países (Chipre, España, Italia, Grecia, Hungría, Lituania, Malta y Rumanía).
Fuente : Elaboración propia según datos del European Audiovisual Observatory.

Consecuentemente, la importancia relativa de la producción de documentales sobre el total de largometrajes (incluidos los de ficción) en Europa ha crecido notablemente durante el periodo analizado: los documentales producidos en 2005 representaron el 21,6% del total de largometrajes en Europa, porcentaje que ha crecido hasta el 28,8% en 2011 (véase Gráfico 2).

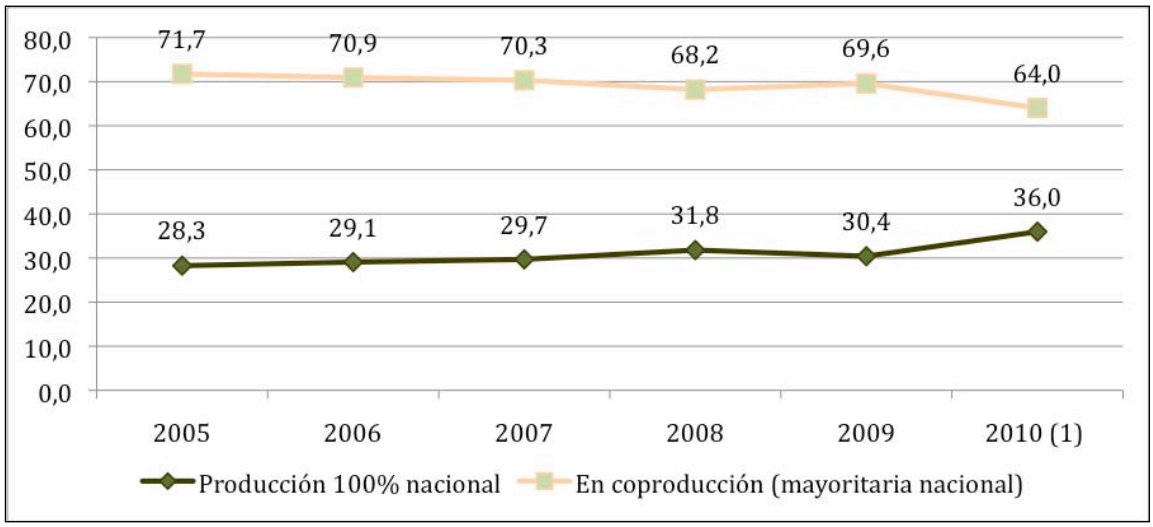
Gráfico 2
Porcentaje de documentales sobre el total de largometrajes producidos anualmente en la UE-27 (2005-2010). Producciones nacionales (al 100% o en coproducciones mayoritarias).



Notas:
(1) Datos provisionales.
(2) Puede contar por duplicado coproducciones minoritarias de documentales. No hay datos completos relativos a los documentales en ciertos países (Chipre, España, Italia, Grecia, Hungría, Lituania, Malta y Rumanía).
(3) Puede contar por duplicado coproducciones minoritarias de documentales. No hay datos completos relativos a los documentales en ciertos países (Chipre, España, Italia, Grecia, Hungría, Lituania, Malta y Rumanía).
Fuente : Elaboración propia según datos del European Audiovisual Observatory.

Paralelamente, se constata que a partir del año 2008 se inicia una clara tendencia de incremento del número de documentales hechos en régimen de coproducción. Concretamente, la proporción de documentales hechos en coproducción durante los años 2005 a 2007 se situó entre el 28,0% y el 30% del total, ascendiendo hasta el 36,0% en 2011 (véase Gráfico 3).

Gráfico 3
Porcentaje de documentales producidos anualmente en la UE-27 según si son producciones íntegramente nacionales o coproducciones mayoritarias (2005-2010) (1)



Notas:
(1) Incluye las producciones nacionales (totalmente o coproducciones mayoritarias). Datos de España estimados según la información disponible.
(2) Datos provisionales.
Fuente : Elaboración propia según datos del European Audiovisual Observatory, *Yearbook Online Premium Service 2011*.

Un análisis más detallado de la producción de largometrajes documentales por los diferentes países miembros de la Unión Europea pone de manifiesto las siguientes cuestiones más relevantes (véanse Gráficos 4 y 5):

a) Hay 5 países que han concentrado el 61,3% del total de documentales producidos en Europa de 2005 a 2010: Alemania (17,3%), Suiza (16,4%, España (13,7%), Francia (8,5%) y Austria (5,3%). El resto de países han tenido un peso relativo sobre el total inferior al 5%.

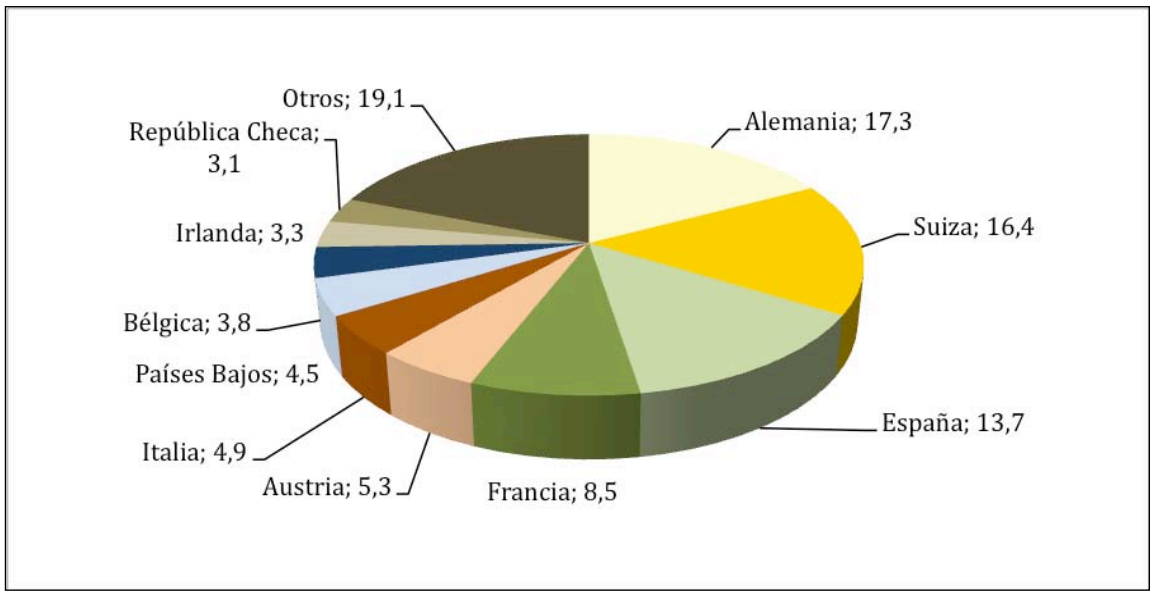
b) Esta distribución de documentales por países europeos difiere de manera notable respecto a la producción de largometrajes de ficción. A pesar de que, de forma similar a lo que sucede con el documental, solo 5 países han reunido el 60,0% del total de obras de ficción producidas. Estos países son Francia (17,4%), España (11,4%), y Alemania (10,5%) –que también han encabezado la producción de documentales en Europa– junto con Italia (12,4%) y Reino Unido (8,4%).

Por lo tanto, se constata que los 5 países más grandes de la UE (Alemania, España,

Francia, Italia y Reino Unido) concentran el 60,0% del total de obras de ficción en Europa, porcentaje que tan solo es del 46,3% en el caso de los documentales. Inversamente, se observa que los países de menor dimensión de Europa tienen una mayor participación en la producción de documentales (el 54,7%) comparativamente con la ficción (el 40%).

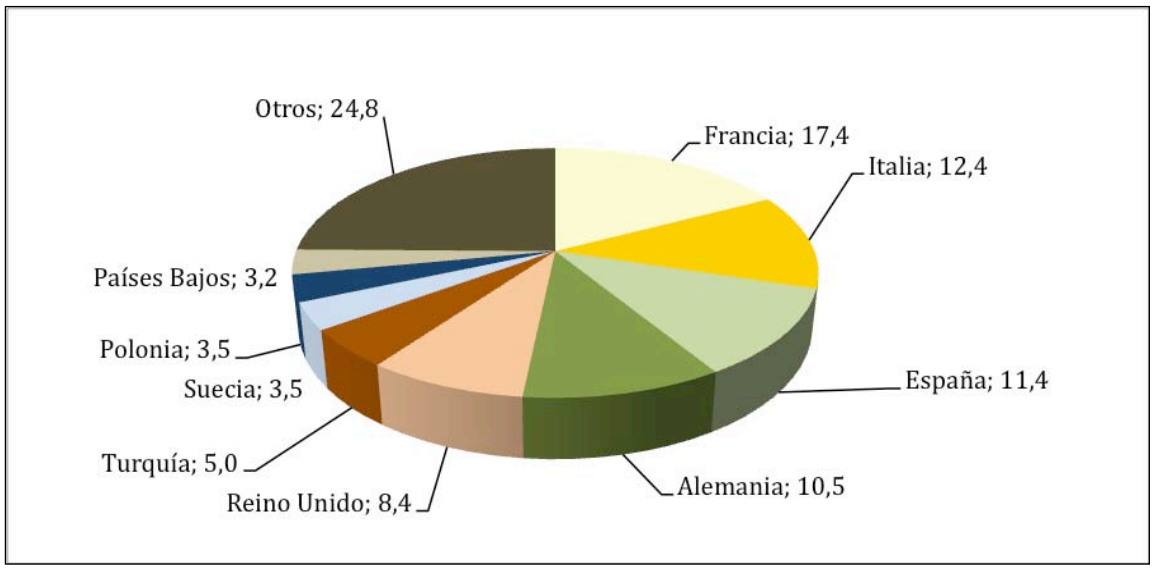
Gráfico 4

Porcentaje de largometrajes documentales producidos en la UE-27 por países (acumulado 2005-2010)



Nota: Incluye las producciones nacionales (totalmente o coproducciones mayoritarias). Datos de España estimadas según la información disponible.
Fuente: Elaboración propia según datos del European Audiovisual Observatory, *Yearbook Online Premium Service 2011*.

Gráfico 5
Porcentaje de largometrajes de ficción producidos en la UE-27 por países (acumulado 2005-2010)



Nota: Incluye las producciones nacionales (totalmente o coproducciones mayoritarias). Datos de España estimadas según la información disponible.
Fuente: Elaboración propia según datos del European Audiovisual Observatory, *Yearbook Online Premium Service 2011*.

Las Tablas 1 y 2 que se presentan a continuación clasifican los países de la Unión Europea según su actividad de producción de largometrajes documentales (media anual 2005-2010) en los términos siguientes:

a) Tabla 1. Según la media de documentales producidos anualmente y el porcentaje de documentales sobre el total de largometrajes.

b) Tabla 2. Según la media de documentales producidos anualmente y el porcentaje de documentales hechos en coproducción.

Tabla 1. Países de la Unión Europea según su actividad de producción de largometrajes

documentales (media anual 2005-2010).

Según la media de documentales producidos anualmente y el porcentaje de documentales sobre el total de largometrajes.

		Según el porcentaje de documentales sobre el total de largometrajes (de ficción y documentales) producidos anualmente		
		Menos de 20%	**De 20% a 40%**	**Más de 40%**
Según la media de documentales producidos anualmente	**Menos de 3**	Antigua Rep.Yugoslava de Macedonia (0,0 y 0,0%) Turquía (0,8 y 1,8%) Polonia (1,2 y 3,5%) Croacia (1,2 y 13,5%) Eslovenia (1,2 y 18,4%) Rumanía (1,3 y 9,6%)	Malta (0,2 y 20,0%) Bosnia-Herzegovina (1,0 y 25,0%) Luxemburgo (1,3 y 36,4%)	Eslovaquia (2,3 y 42,4%) Chipre (0,7 y 50,0%)
	De 3 a 10	Noruega (4,3 y 19,7%) Dinamarca (4,7 y 18,7%) Suecia (7,2 y 18,1%) Reino Unido (5,8 y 7,1%)	Bulgaria (3,3 y 38,5%) Estonia (3,5 y 38,9%) Finlandia (4,0 y 22,0%) Grecia (7,0 y 31,3%) Portugal (8,2 y 38,0%) República Checa (9,7 y 28,6%)	Letonia (3,0 y 48,6%)
	Más de 10	Italia (15,2 y 11,8%) Francia (26,7 y 14,3%)	Bélgica (11,8 y 31,6%) Países Bajos (14,2 y 32,4%) España (42,9 y 29,1%) Alemania (54,0 y 35,9%)	Irlanda (10,3 y 45,8%) Austria (16,7 y 58,5%) Suiza (51,3 y 65,8%)

Nota: Incluye las producciones nacionales (totalmente o coproducciones mayoritarias). Datos de España estimadas según la información disponible.
Fuente : Elaboración propia según datos del European Audiovisual Observatory, *Yearbook Online Premium Service 2011*.

Taula 2. Países de la Unión Europea según su actividad de producción de largometrajes documentales (media anual 2005-2010).

Según la media de documentales producidos anualmente y el porcentaje de documentales hechos en coproducción.

		Según el porcentaje de documentales hechos en Coproducción sobre el total de documentales		
		Menos de 15%	**De 15% a 30%**	**Más de 30%**
Según la media de documentales producidos anualmente	**Menos de 3**	Antigua Rep. Yugoslava de Macedonia (0,0 y 0,0%) Malta (0,2 y 0,0%) Chipre (0,7 y 0,0%) Croacia (1,2 y 0,0%) Eslovenia (1,2 y 0,0%)	Turquía (0,8 y 20,0%) Bosnia-Herzegovina (1,0 y 16,7%) Luxemburgo (1,3 y 25,0%)	Polonia (1,2 y 42,9%) Eslovaquia (2,3 y 42,9%) Rumanía (1,3 y 50,0%)
	De 3 a 10	Grecia (7,0 y 7,1%) Portugal (8,2 y 8,2%) Finlandia (4,0 y 8,3%) Reino Unido (5,8 y 8,6%) República Checa (9,7 y 10,3%) Letonia (3,0 y 11,1%) Noruega (4,3 y 11,5%)	Bulgaria (3,3 y 25,0%) Estonia (3,5 y 19,0%) Dinamarca (4,7 y 17,9%) Suecia (7,2 y 27,9%)	
	Más de 10	Italia (12,7 y 0,0%) Países Bajos (14,2 y 5,9%)	Irlanda (10,3 y 17,7%) Austria (16,7 y 20,0%) Francia (26,7 y 17,5%) España (42,9 y 17,8%) Suiza (51,3 y 22,1%) Alemania (54,0 y 16,7%)	Bélgica (11,8 y 50,7%)

Nota: Incluye las producciones nacionales (totalmente o coproducciones mayoritarias). Datos de España estimadas según la información disponible.
Fuente : Elaboración propia según datos del European Audiovisual Observatory, *Yearbook Online Premium Service 2011*.

Los canales de TV y el documental

El género de los documentales (en formato de largometraje u otros), ocupa un lugar remarcable en la oferta televisiva europea. Como dato indicativo de este hecho, los documentales representaron el 25,9% del total de emisiones de las televisiones españolas, y el 19,7% de su tiempo total de emisión en 2010[153].

A escala Europea, la importancia de los documentales en la oferta televisiva se pone de manifiesto en la presencia creciente de canales de televisión HD especializados en este género, que ha pasado de un total de 27 en 2009, a 73 en octubre de 2012 (véase Cuadro 2).

Cuadro 2
Canales de televisión en alta definición (HDTV) disponibles en Europa por géneros (2009-2012)

	2009	2010	2011	2012	Porcentaje de crecimiento 2009-12
Deporte	59	86	126	215	264,4
Cine	55	60	92	144	161,8
Generalista	45	79	87	108	140,0
Documental	**27**	**37**	**56**	**73**	**170,4**
Ficción televisiva	14	16	42	76	442,9
Entretenimiento	16	29	51	70	337,5
Estilo de vida y viajes	9	15	27	41	355,6
Música	10	14	15	28	180,0
Infantil	6	9	12	28	366,7
Cultural / Internacional	10	9	13	21	110,0
Adultos	4	5	11	20	400,0
Otros	19	64	80	117	515,8
Total	**274**	**423**	**612**	**941**	**243,4**

Nota: los datos son del final de cada año, excepto las de 2012 que corresponden al mes de octubre.
Fuente: European Audiovisual Observatory / *MAVISE*

Así, el género del documental se sitúa en cuarto lugar en el *ranking* de géneros de especialización de los canales de TV HD europeos a lo largo de estos últimos años. Sin embargo, se constata que el crecimiento del número de canales (que ha sido del 170,4% de 2009 a 2012) ha sido inferior comparativamente con otros géneros audiovisuales (siendo este

[153] ***EGEDA Panorama Audiovisual 2011***. Madrid: EGEDA, 2012. [en línea] <http://www.egeda.es/EGE_LibrosPanorama-2011.asp>

índice de crecimiento del 243,4% para el total de canales).

Por último, señalar que si se considera el país de origen de cada canal de TV HD, Reino Unido cuenta con 229 canales, seguido de Alemania (108), Francia (95), Italia (60), España (45), Suecia (42) y Países Bajos (38) como principales países.

Consideraciones finales

El análisis de la producción y la distribución de documentales en Europa, a partir de las principales informaciones disponibles, ha puesto de manifiesto las siguientes cuestiones más relevantes:

a) Por un lado, se constata que el documental es un género de producción audiovisual que **ha experimentado una evolución positiva desde el estallido de la crisis económica en 2008 hasta 2011**. En concreto, los documentales han representado alrededor del 28% del total de largometrajes producidos en 2010 y 2011, porcentajes superiores a los de años anteriores (que se situaban entre el 21% y el 26%).

b) Asimismo, se observa que **los países de menor dimensión de Europa han tenido una mayor participación en la producción de largometrajes de documentales, comparativamente con los de ficción**. De este modo, dejando a un lado Alemania, España, Francia, Italia y el Reino Unido, el resto de estados de menor dimensión de la Unión Europea han producido el 54,7% del total de documentales europeos (porcentaje que ha sido muy inferior en el caso de los largometrajes de ficción: el 40,0%).

c) En tercer lugar, también se pone de manifiesto que **después del estallido de la crisis ha aumentado la proporción de documentales hechos en coproducción**: durante los años 2005 a 2007 el porcentaje de documentales coproducidos se situó entre el 28,0% y el 30% del total, ascendiendo hasta el 36,0% en 2011.

d) Finalmente, remarcar que **la oferta especializada en documentales ocupa un lugar destacado en el actual proceso de emergencia de los canales de televisión en alta definición (HDTV)**, con 73 canales en octubre del 2012 (frente a los 27 de 2009).

Esta evolución positiva de la producción y difusión de documentales en Europa de 2005 a 2011, se explica fundamentalmente porque el documental es, comparativamente con otros géneros audiovisuales y sobre todo con la ficción, un segmento de la producción audiovisual que tiene unas menores barreras económicas de entrada (dado que la media de su coste de producción es menor en términos relativos). Este hecho favorece su desarrollo en el actual escenario de crisis económica, así como su mayor importancia relativa en los países de menor dimensión.

Ante esto, hace falta que las políticas nacionales de apoyo al audiovisual refuercen sus estrategias de soporte al documental, para contribuir a mantener la actividad de producción en la actual situación de crisis y, sobre todo, en los estados de menor dimensión.

El crecimiento de la coproducción en la esfera del documental constituye, por otro lado, una oportunidad para avanzar en la vertebración del mercado europeo del audiovisual, mediante el apoyo a iniciativas y plataformas que estimulen el desarrollo (como es el caso de EDN- European Documentary Network).

Igualmente, hace falta que las instituciones europeas y los diferentes gobiernos nacionales continúen impulsando medidas de soporte a la dinamización de las coproducciones de documentales a escala europea.

Anexo 1. Número de largometrajes documentales producidos anualmente por países (2005-2010)

	Producción nacional (total o mayoritaria)							Producción total							
	2005	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010***	**Media anual**	**2005**	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010***	**Media anual**	
Alemania	40	47	46	55	65	71	54,0	43	52	50	60	70	74	58,2	*b.*
Antiga Rep. Iug. Macedonia	0	0	0	0	0	0	0,0	0	0	0	0	1	0	0,2	*a.*
Austria	15	17	19	13	16	20	16,7	18	17	20	13	17	24	18,2	*b.*
Bélgica	5	11	13	16	15	11	11,8	6	12	15	20	25	16	15,7	*a.*
Bosnia-Herzegovina	1	2	1	2	0	0	1,0	2	2	1	2	1	0	1,3	*b.*
Bulgaria	2	2	3	0	9	4	3,3	2	2	3	2	10	5	4,0	*b.*
Croacia	0	4	1	2	0	0	1,2	0	4	1	2	0	0	1,2	*b.*
Dinamarca	5	6	4	4	2	7	4,7	7	9	4	4	2	7	5,5	*c.*
Eslovaquia	1	1	2	3	3	4	2,3	2	1	2	5	5	4	3,2	*a.*
Eslovenia	1	0	2	3	1	0	1,2	1	0	2	3	2	0	1,3	*a.*
España	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	*38*	40	37	55	60	66	49,3	*d.*
Estonia	2	1	2	5	4	7	3,5	2	1	3	6	4	7	3,8	*b.*
Finlandia	4	3	4	0	4	9	4,0	4	3	4	1	5	13	5,0	*c.*
Francia	28	20	28	32	27	25	26,7	30	21	29	34	31	27	28,7	*e.*
Grecia	4	5	10	15	6	2	7,0	4	5	10	15	6	2	7,0	*a.*
Irlanda	5	9	12	12	11	13	10,3	5	9	13	14	14	15	11,7	*f.*
Italia	12	10	15	n.d.	20	19	15,2	12	10	15	n.d.	20	19	15,2	*g.*
Letonia	0	2	1	2	5	8	3,0	0	2	1	2	6	8	3,2	*b.*
Luxemburgo	0	1	1	2	1	3	1,3	0	2	4	2	1	5	2,3	*a.*
Malta	0	0	0	0	1	0	0,2	0	0	0	0	1	0	0,2	*a.*
Noruega	4	5	7	3	4	3	4,3	4	5	7	3	5	3	4,5	*b.*
Países Bajos	18	17	10	16	11	13	14,2	20	17	10	17	11	15	15,0	*b.*
Polonia	0	1	1	3	1	1	1,2	0	1	1	5	7	2	2,7	*a.*
Portugal	8	13	3	2	9	14	8,2	8	13	3	2	9	15	8,3	*a.*
Reino Unido	2	3	9	8	6	7	5,8	3	3	9	9	8	7	6,5	*f.*
República Checa	4	9	7	11	12	15	9,7	4	10	7	12	12	15	10,0	*b.*
Rumanía	0	0	2	3	1	2	1,3	0	0	2	3	1	2	1,3	*b.*
Suecia	3	3	5	13	4	15	7,2	3	3	5	14	4	18	7,8	*b.*
Suiza	57	46	51	51	42	61	51,3	65	49	58	54	43	63	55,3	*b.*
Turquía	0	1	0	1	2	1	0,8	1	1	0	1	2	1	1,0	*b.*
Chipre	0	1	1	1	1	0	0,7	1	2	1	3	2	0	1,5	*a.*

Nota: (a) Filmes completados; (b) Filmes realizados; (c) Filmes con apoyo público; (d) Filmes certificados; (e) Filmes oficialmente reconocidos; (f) Filmes rodados; (g) Filmes cualificados.
Fuente : Elaboración propia según datos del European Audiovisual Observatory, *Yearbook Online Premium Service 2011*.

Anexo 2. Número de largometrajes de ficción producidos anualmente por países (2005-2010)

	Producción nacional (total o mayoritaria)							Producción total							
	2005	2006	2007	2008	2009	2010*	Media anual	2005	2006	2007	2008	2009	2010*	Media anual	
Alemania	78	98	93	96	129	84	96,3	103	122	122	125	150	119	86,0	b.
Antigua Rep. Yug. Macedonia	1	1	4	0	0	1	1,2	2	2	6	0	1	4	1,8	a.
Austria	9	16	6	14	12	14	11,8	12	16	12	17	17	20	11,0	b.
Bélgica	20	25	30	29	28	22	25,7	40	57	58	59	52	69	39,7	a.
Bosnia-Herzegovina	4	4	2	2	1	5	3,0	4	7	6	6	4	5	3,5	b.
Bulgaria	3	7	5	5	5	7	5,3	6	10	5	7	8	10	5,0	b.
Croacia	7	7	6	7	11	7	7,5	8	8	8	9	13	9	6,5	b.
Dinamarca	20	20	17	20	21	24	20,3	24	24	24	26	28	31	18,2	c.
Eslovaquia	2	0	5	4	6	2	3,2	6	2	8	7	13	4	5,3	a.
Eslovenia	7	1	7	9	3	4	5,2	9	4	10	12	4	7	5,5	a.
España	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	104	110	135	118	126	134	85,5	d.
Estonia	6	8	9	4	3	3	5,5	6	10	9	5	6	4	4,0	b.
Finlandia	11	17	14	13	16	14	14,2	15	23	17	18	20	19	12,3	c.
Francia	159	144	156	164	155	178	159,3	210	182	199	206	199	234	139,7	e.
Grecia	19	15	10	14	19	15	15,3	20	17	15	16	19	16	11,0	a.
Irlanda	n.d.	n.d.	8	13	14	14	12,3	n.d.	n.d.	10	25	20	23	19,5	f.
Italia	83	102	109	146	115	129	114,0	98	117	123	155	133	142	92,2	g.
Letonia	2	2	5	3	4	3	3,2	4	4	6	4	4	3	2,8	b.
Luxemburgo	2	3	2	0	5	2	2,3	13	12	4	11	17	16	8,0	a.
Malta	1	0	1	0	2	0	0,7	1	0	1	1	2	0	0,7	a.
Noruega	14	15	16	20	19	22	17,7	18	19	20	24	22	24	15,0	b.
Países Bajos	28	22	33	27	35	32	29,5	31	30	41	44	41	46	28,7	b.
Polonia	21	24	34	32	38	42	31,8	23	26	39	40	42	44	27,5	a.
Portugal	11	14	12	13	12	18	13,3	15	21	12	14	14	22	10,3	a.
Reino Unido	66	74	77	83	83	77	76,7	118	107	89	95	101	84	61,5	f.
República Checa	21	29	23	23	29	20	24,2	27	35	23	27	33	22	17,5	b.
Rumanía	11	15	9	9	14	17	12,5	20	18	12	11	18	19	10,0	b.
Suecia	42	41	25	21	37	28	32,3	50	43	32	22	38	36	21,3	b.
Suiza	21	23	25	25	27	39	26,7	30	38	31	30	37	50	24,7	b.
Turquía	26	32	43	46	64	64	45,8	27	33	46	47	64	67	37,3	b.
Chipre	0	0	1	1	1	1	0,7	0	0	1	2	1	2	1,0	a.

Nota: (a) Filmes completados; (b) Filmes realizados; (c) Filmes con apoyo público; (d) Filmes certificados; (e) Filmes oficialmente reconocidos; (f) Filmes rodados; (g) Filmes cualificados.
Fuente : Elaboración propia según datos del European Audiovisual Observatory, *Yearbook Online Premium Service 2011*.

Anexo 3. Porcentaje de largometrajes documentales sobre total largometrajes producidos anualmente por países (2005-2010)

	Producción nacional (total o mayoritaria)							Producción total							
	2005	2006	2007	2008	2009	2010*	Media anual	2005	2006	2007	2008	2009	2010*	Media anual	
Alemania	33,9	32,4	33,1	36,4	33,5	45,8	35,9	29,5	29,9	29,1	32,4	31,8	38,3	40,3	b.
Antigua Rep. Yug. Macedonia	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	50,0	0,0	8,3	a.
Austria	62,5	51,5	76,0	48,1	57,1	58,8	58,5	60,0	51,5	62,5	43,3	50,0	54,5	62,3	b.
Bélgica	20,0	30,6	30,2	35,6	34,9	33,3	31,6	13,0	17,4	20,5	25,3	32,5	18,8	28,3	a.
Bosnia-Herzegovina	20,0	33,3	33,3	50,0	0,0	0,0	25,0	33,3	22,2	14,3	25,0	20,0	0,0	27,6	b.
Bulgaria	40,0	22,2	37,5	0,0	64,3	36,4	38,5	25,0	16,7	37,5	22,2	55,6	33,3	44,4	b.
Croacia	0,0	36,4	14,3	22,2	0,0	0,0	13,5	0,0	33,3	11,1	18,2	0,0	0,0	15,2	b.
Dinamarca	20,0	23,1	19,0	16,7	8,7	22,6	18,7	22,6	27,3	14,3	13,3	6,7	18,4	23,2	c.
Eslovaquia	33,3	100,0	28,6	42,9	33,3	66,7	42,4	25,0	33,3	20,0	41,7	27,8	50,0	37,3	a.
Eslovenia	12,5	0,0	22,2	25,0	25,0	0,0	18,4	10,0	0,0	16,7	20,0	33,3	0,0	19,5	a.
España	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	26,8	26,7	21,5	31,8	32,3	33,0	36,6	d.
Estonia	25,0	11,1	18,2	55,6	57,1	70,0	38,9	25,0	9,1	25,0	54,5	40,0	63,6	48,9	b.
Finlandia	26,7	15,0	22,2	0,0	20,0	39,1	22,0	21,1	11,5	19,0	5,3	20,0	40,6	28,8	c.
Francia	15,0	12,2	15,2	16,3	14,8	12,3	14,3	12,5	10,3	12,7	14,2	13,5	10,3	17,0	e.
Grecia	17,4	25,0	50,0	51,7	24,0	11,8	31,3	16,7	22,7	40,0	48,4	24,0	11,1	38,9	a.
Irlanda	n.d.	n.d.	60,0	48,0	44,0	48,1	45,8	n.d.	n.d.	56,5	35,9	41,2	39,5	37,4	f.
Italia	12,6	8,9	12,1	n.d.	14,8	12,8	11,8	10,9	7,9	10,9	n.d.	13,1	11,8	14,2	g.
Letonia	0,0	50,0	16,7	40,0	55,6	72,7	48,6	0,0	33,3	14,3	33,3	60,0	72,7	52,8	b.
Luxemburgo	0,0	25,0	33,3	100,0	16,7	60,0	36,4	0,0	14,3	50,0	15,4	5,6	23,8	22,6	a.
Malta	0,0	0,0	0,0	0,0	33,3	0,0	20,0	0,0	0,0	0,0	0,0	33,3	0,0	20,0	a.
Noruega	22,2	25,0	30,4	13,0	17,4	12,0	19,7	18,2	20,8	25,9	11,1	18,5	11,1	23,1	b.
Países Bajos	39,1	43,6	23,3	37,2	23,9	28,9	32,4	39,2	36,2	19,6	27,9	21,2	24,6	34,4	b.
Polonia	0,0	4,0	2,9	8,6	2,6	2,3	3,5	0,0	3,7	2,5	11,1	14,3	4,3	8,8	a.
Portugal	42,1	48,1	20,0	13,3	42,9	43,8	38,0	34,8	38,2	20,0	12,5	39,1	40,5	44,6	a.
Reino Unido	2,9	3,9	10,5	8,8	6,7	8,3	7,1	2,5	2,7	9,2	8,7	7,3	7,7	9,6	f.
República Checa	16,0	23,7	23,3	32,4	29,3	42,9	28,6	12,9	22,2	23,3	30,8	26,7	40,5	36,4	b.
Rumanía	0,0	0,0	18,2	25,0	6,7	10,5	9,6	0,0	0,0	14,3	21,4	5,3	9,5	11,8	b.
Suecia	6,7	6,8	16,7	38,2	9,8	34,9	18,1	5,7	6,5	13,5	38,9	9,5	33,3	26,9	b.
Suiza	73,1	66,7	67,1	67,1	60,9	61,0	65,8	68,4	56,3	65,2	64,3	53,8	55,8	69,2	b.
Turquía	0,0	3,0	0,0	2,1	3,0	1,5	1,8	3,6	2,9	0,0	2,1	3,0	1,5	2,6	b.
Chipre	0,0	100,0	50,0	50,0	50,0	0,0	50,0	100,0	100,0	50,0	60,0	66,7	0,0	60,0	a.

Nota: (a) Filmes completados; (b) Filmes realizados; (c) Filmes con apoyo público; (d) Filmes certificados; (e) Filmes oficialmente reconocidos; (f) Filmes rodados; (g) Filmes cualificados.
Fuente : Elaboración propia según datos del European Audiovisual Observatory, *Yearbook Online Premium Service 2011*.

Anexo 4. Porcentaje de largometrajes de documentales sobre el total de Europa (2005-2010)

	Producción nacional (total o mayoritaria)							Producción total							
	2005	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010***	**Media anual**	**2005**	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010***	**Media anual**	
Alemania	18,1	19,6	17,7	19,8	23,0	21,2	20,0	15,1	17,6	15,8	16,5	18,2	17,1	16,8	b.
Antigua Rep. Yug. Macedonia	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,3	0,0	0,0	a.
Austria	6,8	7,1	7,3	4,7	5,7	6,0	6,2	6,3	5,7	6,3	3,6	4,4	5,5	5,2	b.
Bélgica	2,3	4,6	5,0	5,8	5,3	3,3	4,4	2,1	4,1	4,7	5,5	6,5	3,7	4,5	a.
Bosnia-Herzegovina	0,5	0,8	0,4	0,7	0,0	0,0	0,4	0,7	0,7	0,3	0,6	0,3	0,0	0,4	b.
Bulgaria	0,9	0,8	1,2	0,0	3,2	1,2	1,2	0,7	0,7	0,9	0,6	2,6	1,2	1,2	b.
Croacia	0,0	1,7	0,4	0,7	0,0	0,0	0,4	0,0	1,4	0,3	0,6	0,0	0,0	0,3	b.
Dinamarca	2,3	2,5	1,5	1,4	0,7	2,1	1,7	2,5	3,0	1,3	1,1	0,5	1,6	1,6	c.
Eslovaquia	0,5	0,4	0,8	1,1	1,1	1,2	0,9	0,7	0,3	0,6	1,4	1,3	0,9	0,9	a.
Eslovenia	0,5	0,0	0,8	1,1	0,4	0,0	0,4	0,4	0,0	0,6	0,8	0,5	0,0	0,4	a.
España	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	13,3	13,5	11,7	15,2	15,6	15,2	14,2	d.
Estonia	0,9	0,4	0,8	1,8	1,4	2,1	1,3	0,7	0,3	0,9	1,7	1,0	1,6	1,1	b.
Finlandia	1,8	1,3	1,5	0,0	1,4	2,7	1,5	1,4	1,0	1,3	0,3	1,3	3,0	1,4	c.
Francia	12,7	8,3	10,8	11,5	9,5	7,5	9,9	10,5	7,1	9,1	9,4	8,1	6,2	8,3	e.
Grecia	1,8	2,1	3,8	5,4	2,1	0,6	2,6	1,4	1,7	3,2	4,1	1,6	0,5	2,0	a.
Irlanda	2,3	3,8	4,6	4,3	3,9	3,9	3,8	1,8	3,0	4,1	3,9	3,6	3,5	3,4	f.
Italia	5,4	4,2	5,8	n.d.	7,1	5,7	5,6	4,2	3,4	4,7	n.d.	5,2	4,4	4,4	g.
Letonia	0,0	0,8	0,4	0,7	1,8	2,4	1,1	0,0	0,7	0,3	0,6	1,6	1,8	0,9	b.
Luxemburgo	0,0	0,4	0,4	0,7	0,4	0,9	0,5	0,0	0,7	1,3	0,6	0,3	1,2	0,7	a.
Malta	0,0	0,0	0,0	0,0	0,4	0,0	0,1	0,0	0,0	0,0	0,0	0,3	0,0	0,0	a.
Noruega	1,8	2,1	2,7	1,1	1,4	0,9	1,6	1,4	1,7	2,2	0,8	1,3	0,7	1,3	b.
Países Bajos	8,1	7,1	3,8	5,8	3,9	3,9	5,3	7,0	5,7	3,2	4,7	2,9	3,5	4,3	b.
Polonia	0,0	0,4	0,4	1,1	0,4	0,3	0,4	0,0	0,3	0,3	1,4	1,8	0,5	0,8	a.
Portugal	3,6	5,4	1,2	0,7	3,2	4,2	3,0	2,8	4,4	0,9	0,6	2,3	3,5	2,4	a.
Reino Unido	0,9	1,3	3,5	2,9	2,1	2,1	2,2	1,1	1,0	2,8	2,5	2,1	1,6	1,9	f.
República Checa	1,8	3,8	2,7	4,0	4,2	4,5	3,6	1,4	3,4	2,2	3,3	3,1	3,5	2,9	b.
Rumanía	0,0	0,0	0,8	1,1	0,4	0,6	0,5	0,0	0,0	0,6	0,8	0,3	0,5	0,4	b.
Suecia	1,4	1,3	1,9	4,7	1,4	4,5	2,7	1,1	1,0	1,6	3,9	1,0	4,2	2,3	b.
Suiza	25,8	19,2	19,6	18,3	14,8	18,2	19,0	22,8	16,6	18,3	14,9	11,2	14,5	16,0	b.
Turquía	0,0	0,4	0,0	0,4	0,7	0,3	0,3	0,4	0,3	0,0	0,3	0,5	0,2	0,3	b.
Chipre	0,0	0,4	0,4	0,4	0,4	0,0	0,2	0,4	0,7	0,3	0,8	0,5	0,0	0,4	a.
Total	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	

Nota: (a) Filmes completados; (b) Filmes realizados; (c) Filmes con apoyo público; (d) Filmes certificados; (e) Filmes oficialmente reconocidos; (f) Filmes rodados; (g) Filmes cualificados.
Fuente : Elaboración propia según datos del European Audiovisual Observatory, *Yearbook Online Premium Service 2011*.

Anexo 5. Porcentaje de largometrajes de ficción sobre el total. Por países (2005-2010)

	Producción nacional (total o mayoritaria)							Producción total							
	2005	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010***	**Media anual**	**2005**	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010***	**Media anual**	
Alemania	11,2	12,9	11,8	11,4	14,2	9,5	11,8	9,9	11,1	10,9	10,6	12,0	9,3	10,7	b.
Antigua Rep. Yug. Macedonia	0,1	0,1	0,5	0,0	0,0	0,1	0,1	0,2	0,2	0,5	0,0	0,1	0,3	0,2	a.
Austria	1,3	2,1	0,8	1,7	1,3	1,6	1,5	1,1	1,5	1,1	1,4	1,4	1,6	1,4	b.
Bélgica	2,9	3,3	3,8	3,4	3,1	2,5	3,2	3,8	5,2	5,2	5,0	4,2	5,4	4,9	a.
Bosnia-Herzegovina	0,6	0,5	0,3	0,2	0,1	0,6	0,4	0,4	0,6	0,5	0,5	0,3	0,4	0,4	b.
Bulgaria	0,4	0,9	0,6	0,6	0,6	0,8	0,7	0,6	0,9	0,4	0,6	0,6	0,8	0,6	b.
Croacia	1,0	0,9	0,8	0,8	1,2	0,8	0,9	0,8	0,7	0,7	0,8	1,0	0,7	0,8	b.
Dinamarca	2,9	2,6	2,2	2,4	2,3	2,7	2,5	2,3	2,2	2,1	2,2	2,2	2,4	2,3	c.
Eslovaquia	0,3	0,0	0,6	0,5	0,7	0,2	0,4	0,6	0,2	0,7	0,6	1,0	0,3	0,7	a.
Eslovenia	1,0	0,1	0,9	1,1	0,3	0,5	0,6	0,9	0,4	0,9	1,0	0,3	0,5	0,7	a.
España	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	10,0	10,0	12,0	10,0	10,1	10,4	10,6	d.
Estonia	0,9	1,1	1,1	0,5	0,3	0,3	0,7	0,6	0,9	0,8	0,4	0,5	0,3	0,5	b.
Finlandia	1,6	2,2	1,8	1,5	1,8	1,6	1,7	1,4	2,1	1,5	1,5	1,6	1,5	1,5	c.
Francia	22,9	19,0	19,8	19,5	17,1	20,0	19,6	20,1	16,6	17,7	17,4	16,0	18,2	17,3	e.
Grecia	2,7	2,0	1,3	1,7	2,1	1,7	1,9	1,9	1,5	1,3	1,4	1,5	1,2	1,4	a.
Irlanda	n.d.	n.d.	1,0	1,5	1,5	1,6	1,5	n.d.	n.d.	0,9	2,1	1,6	1,8	2,4	f.
Italia	11,9	13,4	13,9	17,3	12,7	14,5	14,0	9,4	10,7	10,9	13,1	10,7	11,1	11,4	g.
Letonia	0,3	0,3	0,6	0,4	0,4	0,3	0,4	0,4	0,4	0,5	0,3	0,3	0,2	0,4	b.
Luxemburgo	0,3	0,4	0,3	0,0	0,6	0,2	0,3	1,2	1,1	0,4	0,9	1,4	1,2	1,0	a.
Malta	0,1	0,0	0,1	0,0	0,2	0,0	0,1	0,1	0,0	0,1	0,1	0,2	0,0	0,1	a.
Noruega	2,0	2,0	2,0	2,4	2,1	2,5	2,2	1,7	1,7	1,8	2,0	1,8	1,9	1,9	b.
Países Bajos	4,0	2,9	4,2	3,2	3,9	3,6	3,6	3,0	2,7	3,6	3,7	3,3	3,6	3,6	b.
Polonia	3,0	3,2	4,3	3,8	4,2	4,7	3,9	2,2	2,4	3,5	3,4	3,4	3,4	3,4	a.
Portugal	1,6	1,8	1,5	1,5	1,3	2,0	1,6	1,4	1,9	1,1	1,2	1,1	1,7	1,3	a.
Reino Unido	9,5	9,7	9,8	9,8	9,1	8,7	9,4	11,3	9,8	7,9	8,0	8,1	6,5	7,6	f.
República Checa	3,0	3,8	2,9	2,7	3,2	2,3	3,0	2,6	3,2	2,0	2,3	2,6	1,7	2,2	b.
Rumanía	1,6	2,0	1,1	1,1	1,5	1,9	1,5	1,9	1,6	1,1	0,9	1,4	1,5	1,2	b.
Suecia	6,0	5,4	3,2	2,5	4,1	3,2	4,0	4,8	3,9	2,8	1,9	3,0	2,8	2,6	b.
Suiza	3,0	3,0	3,2	3,0	3,0	4,4	3,3	2,9	3,5	2,8	2,5	3,0	3,9	3,1	b.
Turquía	3,7	4,2	5,5	5,5	7,0	7,2	5,6	2,6	3,0	4,1	4,0	5,1	5,2	4,6	b.
Chipre	0,0	0,0	0,1	0,1	0,1	0,1	0,1	0,0	0,0	0,1	0,2	0,1	0,2	0,1	a.
Total	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	

Nota: (a) Filmes completados; (b) Filmes realizados; (c) Filmes con apoyo público; (d) Filmes certificados; (e) Filmes oficialmente reconocidos; (f) Filmes rodados; (g) Filmes cualificados.
Fuente : Elaboración propia según datos del European Audiovisual Observatory, *Yearbook Online Premium Service 2011*.

ÍNDEX

Supervivències i mediacions del cinema europeu
Ivan Pintor
193

La projecció que es perd.
Tradicions, obsessions i excepcions del cinema francès contemporani llegides des de 'Holy Motors', de Leos Carax
Santiago Fillol
199

La intimitat del gènere
El cinema alemany contemporani a la recerca de nous camins
Violeta Kovacsics
219

Filmant el Postcomunisme
Nous corrents als cinemes d'Europa Central i Oriental
Saša Markuš
228

No sóc digne de tu
Tendències o caiguda del cinema italià?
Gino Frezza
241

'No more winters'
Tendències del cinema suec contemporani
Manuel Garin / Carles Roche
255

Eren allà, greus i invisibles
Altres ressons britànics
Alfonso Crespo
281

Existeix el cinema portuguès contemporani?
Història i fantasma entre imatges
Fran Benavente / Glòria Salvadó Corretger
293

Les metamorfosis del cinema espanyol (2007-2012)
Núria Bou / Xavier Pérez
317

Arts i televisió
De la imatge performàtica a la performativitat del jo
Ingrid Guardiola
326

Les polítiques europees i nacionals de suport al cinema a Europa
Marc López
342

La producció audiovisual a Europa
Sense canvis significatius, encara
Joan M. Corbella
353

Producció i distribució del gènere documental a Europa
Xavier Cubeles
373

Supervivències i mediacions del cinema europeu

Ivan Pintor

El cinema són els seus talls, el lloc on acaba un pla i l'espai des del que un gest suspès dóna motiu a una segona història. Ara fa vint anys, el *Cant per la unificació d'Europa*, el tema que Zbigniew Preisner va compondre per a la pel·lícula *Tres colors: Blau* (*Trois couleurs: Bleu*, 1993), de Krzysztof Kieslowski, concloïa sobre el rostre d'una dona, Juliette Binoche, en la que semblava possible la redempció d'una pèrdua heretada de Rossellini pel cinema i la història europea: la mort del fill, el menyscapte de qualsevol expectativa davant del sacrifici inútil d'una generació marcada, com els personatges de *Roma, ciutat oberta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945) i *Alemanya, any zero* (*Germania, anno zero*, Roberto Rossellini, 1947), per la II Guerra Mundial.

Amb prou feines un any més tard, l'himne coral de Preisner per a *Tres colors: Blau*, inspirat en l'Epístola de Sant Pau als Corintis, es transformava en un bolero i culminava amb els dos plans finals de *Tres colors: Vermell* (*Trois couleurs: Rouge*, 1994), l'un tallat contra l'altre. D'una banda, compareixia el rostre de l'actor Jean-Louis Trintignant, un vell jutge jubilat obsessionat per espiar els seus veïns, i d'una altra la imatge televisiva de la jove Valentine (Iréne Jacob), rescatada d'un naufragi al Canal de la Manxa i congelada en idèntica postura que aquella que l'havia convertit en una model omnipresent a tanques i cartells publicitaris, sobre el vermell que tanca la trilogia de Kieslowski encarnada en els colors i els valors de la República francesa: llibertat, igualtat i fraternitat.

Vint anys després, el mateix actor, Jean-Louis Trintignant, es posa al servei de Michael Haneke per trobar un altre rostre femení, el d'Emmanuelle Riva, a *Amor* (*Amour*, 2012). Amb un discurs nihilista oposat a l'europeïsme crític però esperançat de Kieslowski, Haneke es situa davant el llindar buit d'una pèrdua i fa de la música de Schubert un lament per la dissolució d'Europa. Ja no es tracta d'una jove rescatada d'un naufragi, sinó d'una dona gran condemnada a una vida sempre pitjor, al límit del significat del propi terme vida, que està al final d'un contraplà que ha deixat d'ésser

esperat. En aquest salt hi apareixen qüestionades tant la naturalesa de la representació de l'amor com la idea que amb el contraplà cristal·litza sempre la idea d'un futur.

El final violent de les famílies d'*El séptimo continente* (*Der Siebente Kontinent*, 1989) i *Funny Games* (1997), l'homicidi encobert de la nena d'*El vídeo de Benny* (*Benny's Video*, 1992), l'automutilació de *La Pianista* (*La Pianiste*, 2001), el suïcidi de Majad a *Caché* (2005) o la subtil connivència entre el rigorisme d'una comunitat protestant i les arrels del nazisme a *La cinta blanca* (*Das weiße Band*, 2009) reiteren, dins la cinematografia de Haneke, el fútil ritual d'un sacrifici que no aconsegueix redimir la comunitat ni estroncar la continuïtat entre el passat, el present i el futur. A *Amor*, com a sentència George (Jean-Louis Trintignant), *"no hi ha drama ni tragèdia"*. Mitjançant la precisió atroç d'una posada en escena tancada al teatre d'un apartament burgès es desplega la *nuda vita*, la vida exposada a una nuesa que mira cap a l'exterior.

L'amenaça de la violència institucionalitzada –que en la filmografia anterior de Haneke es conjuga en un present blindat davant de qualsevol intrusió– es revela a *Amor* com la necessitat de rescatar la paraula tràgica en la seva vinculació amb el ritual i la violència. En un dels instants més bells de la pel·lícula, Georges explica a Anne com, a la seva infància, en tornar a casa després d'assistir a una projecció cinematogràfica, es va trobar al portal amb altres nens. Allà, per presumir que la seva mare l'hagués deixat anar a a el cinema sol, va començar a explicar la pel·lícula, i en el tràngol de fer-ho, es va anar emocionant més i més. Sense deixar de relatar cadascuna de les seqüències, va començar a plorar i va haver de concloure el seu relat entre llàgrimes davant dels seus companys estupefactes, que no van reaccionar.

No hi ha amb prou feines llàgrimes, a *Amor*, però sí que hi ha, com en aquesta seqüència, una segona pel·lícula, que no es veu. En situar la malaltia de l'anciana en un entorn burgès, l'abast del drama no queda mitigat. Ans al contrari, d'aquest relat n'emergeixen les múltiples situacions anàlogues que, en circumstàncies més penoses, afronta una Europa amenaçada per la destrucció de l'estat del benestar. Si *La cinta blanca* es preguntava en quin punt la servitud voluntària dels individus es comunica amb el poder objectiu i intentava esclarir quins eren els *daímonos* d'una Europa en què

encara no hi havien comparegut les causes del nazisme, *Amor* no només parla de la senectud, i, més que cap altra pel·lícula de Haneke, acompanya els seus personatges, sinó que posa el dit a la nafra de la crisi de la societat europea.

A través dels petits gestos que restitueixen la intimitat d'una parella d'ancians i que no tracten, com és el cas de *La cinta blanca* o *Caché*, d'anunciar les conseqüències d'un error tràgic, *Amor* delata darrere l'aïllament dels personatges l'emergència d'una situació postpolítica en què tant la participació de la comunitat com la democràcia es veuen amenaçades. La postdemocràcia moderna, sembla advertir Haneke, observa un punt en comú amb el nazisme i el feixisme: no coneix un altre valor que la vida i, en estendre el seu judici fins al reducte del cos i el llenguatge, provoca una suspensió de la política. El símptoma, com passa a moltes de les pel·lícules abordades en aquesta monografia, és a fora: avui no és possible afrontar una dissecció del cinema europeu contemporani sense enfrontar-se en primer lloc a la situació que travessa Europa.

Una aproximació atenta a la trajectòria de Haneke i a les pel·lícules que destaquen al panorama recent del cinema europeu –de *Holy Motors* (Léos Carax, 2012) a *Tabú* (Miguel Gomes, 2012) i de *Film Socialisme* (Jean-Luc Godard, 2010) a *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), *Fausto* (Aleksandr Sokurov, 2012), Melancolia (Lars von Trier, 2011) o *Play* (Ruben Östlund, 2011)– confronta les seves imatges amb l'obertura d'una situació de crisi que transcendeix qualsevol qüestió política. Europa, que en virtut de la constant remodelació de les seves fronteres és el més nou dels continents, s'ofereix com un camp d'estudi necessari per a la supervivència de gestos i escriptures visuals, per una constant migració de formes en què el cinema o, millor encara, les imatges cinematogràfiques es debaten entre el cabal de la circulació global i l'exercici de rescatar una forma de resistència a cada gest, a cada tall i a cada pel·lícula invisible.

La frontera, que existeix com a mediació entre la idea d'una humanitat comuna i la diversitat de cultures, no només separa les cultures, sinó que les connecta. Si la identitat europea –que és formal i s'ajusta més a un projecte i a una actitud que a un resultat– apareix avui confrontada amb el passat és potser per la gradual desaparició

de la idea de futur, que ha deixat d'existir com a territori imaginari en què dipositar il·lusions, esperances, somnis i transformacions per convertir-se en l'espai de la mera reiteració. El paper del cinema, que no coneix altra frontera que la que imposa la seva pròpia pantalla com a espai de mediació, és cabdal en l'articulació entre la crisi, els valors individuals, la relació entre les imatges i la seva genealogia i la prioritat cap a la que apunta la tasca aquí exposada: la *reapropiació* del futur.

En efecte, en enfrontar-se al cinema europeu, un equip d'investigadors d'universitats espanyoles i europees aglutinats entorn del grup CINEMA, fundat pel catedràtic Domènec Font Blanch i reconegut pel Ministeri de Ciència i Tecnologia al seu programa de R+D, ha partit d'una premissa doble. En primer lloc, i conforme a la tasca desenvolupada per l'OCEC (Observatori del Cinema Europeu Contemporani), donar forma a un estudi interdisciplinari, estètic, filosòfic i industrial de la cinematografia europea recent. Però, en segon lloc, i de forma prioritària, la tasca de l'OCEC –que aquí es corona i que comença amb l'atenció particular cap al relat, el gest, la posada en escena, el treball interpretatiu i la recepció crítica– té el propòsit de crear un coneixement socialment útil, destinat no només a l'àmbit acadèmic, sinó sobretot al públic, als cineastes i a aquest futur de les imatges que Kieslowski apuntava a *Tres colors: Blau* i del que Haneke n'adverteix el perill a *Amor*.

"Que cadascú persisteixi en la condició en què estava quan Déu el va cridar", assenyala Pau a l'epístola als Corintis (7:20) invocada per Kieslowski. Però, quina és la condició, la trucada (*klesis*) a què han estat convocats els personatges octogenaris de Haneke i, en definitiva, la pluralitat de veus que constitueix el cinema europeu contemporani? Almenys dos dels treballs aquí reunits, en concret els que s'apropen al cinema italià i al cinema portuguès, comencen amb un mateix interrogant: existeix el cinema portuguès…? Existeix el cinema italià...?, i dos més, al voltant del cinema suec i el francès, apel·len en la seva obertura cap a una desaparició, la del cineasta Ingmar Bergman –a la que caldria afegir altres desaparicions recents, com la d'Angelopoulos– i a una altra frontera, per ventura major: la que trenca el ritus comunal de la sala de cinema com a espai de projecció, de mediació del desig. *"El cinema avorreix fins a morir"*, diu Aurora, un dels personatges de *Tabú*.

Aquesta fissura, la cita amb una absència, constitueix de manera necessària el lapse, l'interval des del que es pot observar la reconstrucció, les possibilitats a què treu el cap el cinema europeu contemporani o, com centra el text sobre el cinema espanyol aquí recollit, la metamorfosi des de la que les imatges desvetllen una vida pròpia i s'articulen com a vehicle de dramatúrgia, de veus tan poderoses com les de Haneke, capaces de formular una paraula tràgica que privilegia l'absència de fronteres. Són tres talls gairebé inadvertits els que podrien donar peu al recorregut que, des de les següents pàgines, perllonga la tasca desenvolupada per l'OCEC al llibre col·lectiu *Derivas del cine europeo contemporáneo*[1], als successius congressos/mostra MICEC (Mostra Internacional del Cinema Europeu Contemporani, 2005-2008) i al congrés Mutaciones del Gesto en el Cine Europeo Contemporáneo (2012).

El primer d'aquests talls pertany a *Amor* i, com un miratge, revela davant George la figura elegant i bella d'Anne fent lliscar els dits sobre el teclat del piano quan, en realitat, ja jeu malalta a l'habitació. El segon dels talls, més irònic, apareix durant la construcció d'un dels personatges dels que Denis Lavant n'assumeix el rostre en el seu periple a bord de la limusina de Holy Motors: arribat a un magatzem, s'enfronta a un home, al que assassina per assumir, amb la seva disfressa, el doble de la seva identitat, abans que, per tall i sense més explicació, Carax doni pas a un nou episodi en el seu viatge al fons de la nit parisenca. El tercer tall, la tercera cesura, obre la segona part de *Tabú* i confronta, com en el cas de Haneke, el rostre d'un ancià amb el de la seva estimada absent.

Després d'entrar en un centre comercial construït al voltant d'un hivernacle habitat per palmeres i una densa vegetació tropical, Pilar (Teresa Madruga) i Santa (Isabel Muñoz) seuen davant Ventura (Enrique Espírito Santo), el protagonista de *Tabú* que, de sobte, revela: *"Ella tenia una hisenda a l'Àfrica. L'Aurora tenia una hisenda a l'Àfrica, al peu del Mont Tabú"*; el segueix un brevíssim primer pla de la jove Aurora (Ana Moreira) i la imatge d'un nen africà acompanyat pel seu ruc que arrosseguen la pel·lícula cap a un compromís amb el fil d'una narrativa clàssica, amb el passat d'un cinema de gènere que, com un sortilegi destinat a preservar un misteri, posseeix les imatges ulteriors.

[1] Font, Domènec y Losilla, Carlos (Ed.). ***Derivas del cine europeo contemporáneo***. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2007.

En els tres casos, es tracta de talls no subratllats que donen veu a un fantasma, no ja a un motiu narratiu o iconogràfic sinó a l'espai traçat entre el que podrien haver estat motius clàssics. L'atles d'un hipotètic cinema europeu contemporani és, sobretot, un mapa de fantasmes que apareixen en els talls, la hipòtesi d'una continuïtat eixamplada des del tall. És la necessitat de seguir el que, com una cita a la que sempre s'arriba tard, fa dels millors cineastes contemporanis uns cineastes intempestius, en el seu temps però lleument apartats d'ell per poder no només plantar cara a la malenconia del present sinó rescatar el futur de les urpes d'un sistema financer que, especulant amb el crèdit, s'ha apropiat l'avenir. Sigui quina sigui la trucada, aquests talls són balises, resistències del gest i del relat davant d'una crisi concebuda i publicitada com a límit, com una falsa i fatal detenció del present.

La projecció que es perd

Tradicions, obsessions i excepcions del cinema francès contemporani llegides des de 'Holy Motors', de Leos Carax

Santiago Fillol

La projecció que es perd

En el punt deu de *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilidad tècnica*, Benjamin exposa amb visionària lucidesa una vivència complexa: *"A l'Europa occidental l'explotació capitalista del cinema impedeix que sigui presa en consideració la legítima pretensió a ser reproduït que té l'home d'avui. En aquesta situació, la indústria cinematogràfia té tot l'interès a estimular, mitjançant representacions il·lusòries i ambigües especulacions, la participació de les masses".*[2]

Benjamin aborda aquesta *"legítima pretensió a ser reproduït que té l'home d'avui"*, prenent com a referència, entre d'altres, el cinema de Dziga Vertov on els actors eren gent del poble que passava a la pantalla: gent que es projectava al costat de les aspiracions de la seva època. En això resideix *"la legítima pretensió a ser reproduït"* que enuncia Benjamin en aquest punt. És a dir, a ser "projectat", en el més ampli dels seus sentits: un reconeixement del desig projectat a la pantalla de cinema, que es podia canalitzar i "realitzar" en la seva Projecció: projecció a la pantalla, i projecció de l'imaginar d'un home entremig dels homes; de l'imaginar com a acte que esdevé material.

Aquesta vivència, que avui dia es torna més confusa si atenem a la banalització de les reproduccions que del ser del poble han realitzat els *reality show* de la televisió, i la multiplicació d'imatges d'Internet, era un dels pilars essencials en què Benjamin descobria la raó de ser del cinema: projectar els desitjos d'una època i els seus homes, i materialitzar-los en aquest acte.

[2] Benjamin, W. ***L'obra d'art a l'època de la reproductibilitat tècnica***. Trad. Jaume Creus. Barcelona: Edicions 62, 2011.

Benjamin descobria al cinema una forma tècnica de mediació dels desitjos i les aspiracions, que podria trobar a la projecció cinematogràfica la seva noble concreció[3]. També veia el perill d'una indústria que buscava "*estimular*" aquest desig legítim, "*mitjançant representacions il·lusòries i ambigües especulacions*".

L'últim film de Leos Carax, *Holy Motors* (2012), comença encarnant al seu pròleg la complexitat d'aquesta vivència: la projecció dels desitjos d'una època del cinema, que es trunquen davant la mort del vell ritu comunal de la sala de cinema i allò que des d'ella es projectava.

Les primeres imatges de *Holy Motors* són els experiments que Étienne Jules Marey va registrar sobre pel·lícula cinematogràfica per estudiar la locomoció humana i animal a la fi del XIX. Les imatges primitives de Marey que van encoratjar els desenvolupaments de Muybridge, i d'Edison i Lumière, són imatges que no van ser concebudes per ser projectades, almenys fins a l'arribada dels germans Lumière. Aquestes imatges del cinema, prèvies a la història de la seva comunal projecció posterior, obren la declaració d'intencions de Carax. Després d'elles, apareix una sala de projecció poblada d'espectadors en estat vegetatiu. No sabem si dormen o estan morts, però res del que succeeix a la pantalla que no veiem els provoca el més mínim gest. Els sons de la projecció ressonen a l'interior d'una habitació d'hotel anodina, on el mateix Leos Carax es desperta, com somnàmbul, després de molts anys fora del cinema. Camina per la cambra, troba una escletxa en un mur, i s'obre pas cap a aquesta sala de cinema, en què tota la platea roman en estat *mortvivent* davant d'una projecció que ja no els arriba. El pròleg es va desfent en el contraplà que Carax, un nadó a quatre grapes i un gos (els únics espectadors vius d'aquesta sala) veuen succeir a la pantalla: una escotilla de vaixell, amb una noia al darrere, s'allunya amb els sons d'una sirena que anuncia la partida. La projecció s'allunya, com vaixell que salpa, de la sala i dels absents espectadors que la poblen. O almenys això sembla intentar dir-nos Carax amb la pedagògica literalitat del seu pròleg.

[3] En un article suggeridor i recent, Raffaele Pinto pren aquesta mateixa premissa benjamineana com a eix del seu estudi sobre la "mediació del desig" a *Lo Sceicco Bianco* de Fellini. Vegeu: Pinto, Raffaele. "*Lo Sceicco Bianco* e la mediazione immaginaria del desiderio". En: Frezza, Gino; Pintor, Iván (Ed.). ***La Strada di Fellini***. Napoli: Liguori Editore, 2012.

Cada època, cada cànon del cinema, ha donat forma a aquest anhel i malestar en aquests films del cinema sobre el cinema, que ens deixen veure un estat de la seva qüestió i la seva Història. No obstant això, mai havíem vist una proposició tan literal (fins i tot es podria jutjar com a il·lustrativa), de la doble mort d'aquesta vivència al començament mateix del film que es disposa a abordar-la: allò que ja no es projecta, allò que projectat no arriba i es perd…

El film de Carax irromp entre una sèrie de revisionismes sobre l'estat del cinema, que permet analitzar no només un estat del cinema francès contemporani, des d'on sorgeix l'obra de Carax, sinó també del cinema contemporani en general, prenent com a eix la vivència de la projecció que es desfà i es perd.

A les pàgines que segueixen, es prendran les imatges de *Holy Motors* com a eixos extrems d'aquest plantejament, que descobrim esbossat en alguns passatges destacats del cinema francès contemporani.

El gènere 'Sunset Bulevard'

Molt pocs cineastes tenen la necessitat tremenda de fer el seu propi *Sunset Bulevard* (*El crepúsculo de los dioses*, Billy Wilder, 1950). Aquest gènere que va des de Billy Wilder i *Cautivos del mal* (The bad *and the beautiful*, 1952) de Minnelli, a *Le Mépris* (1963) de Godard i d'allà fins a les darreres obres de David Lynch (*Mulholland Drive* [2001] i *Inland Empire* [2006]) i Apichatpong Weerasethakul (*Uncle Boonmee who can recall his past lives* [*Long Boonmee raleuk chat*, 2010]), i que sempre es teixeix entre històrics ressentiments i frustracions vitals i financeres. Carax és un *revenant* desesperat i la seva pel·lícula un Apocalipsi del cinema tan intens i humà com els seus predecessors en aquest particular gènere. No obstant això, *Holy Motors* descobreix una particularitat inquietant. A les seves predecessores es veuen sempre els vestigis d'una època del cinema que fineix. En Carax, apareixen amb més força els vestigis i turments d'una època del cinema encara per venir.

Si comparem entre elles les vivències davant "la projecció" que cadascun dels

referents dels *Sunset Bulevard* de cada època ens ha llegat, podrem situar d'una manera més explícita la radical novetat que imprimeix el film de Carax al panorama del cinema francès contemporani, i del cinema contemporani en general.

A *Sunset Bulevard*, Norma Desmond (Gloria Swanson) obligava Joe Gillis (l'aturat guionista del cinema sonor encarnat per William Holden, retingut per l'estrella del mut a la seva decrèpita mansió) a contemplar, a la fastuosa sala de projecció del seu propi saló mausoleu, les pel·lícules del període mut que ella mateixa havia protagonitzat per a glòria d'un cinema perdut. Els films de Cecil B. De Mille que el majordom Von Stroheim projectava per a una espectadora que es mirava al mirall d'una altra època, i per a un espectador que contemplava la irremeiable desincronització d'aquestes èpoques, exposaven les esquerdes d'una vivència que començava a deixar de ser compartida. Norma Desmond projectant-se cap al passat des del seu arqueològic cementiri saló: *"Segueixo sent gran, són les pel·lícules les que s'han tornat petites… No necessitàvem diàlegs, teníem rostres…"*. Joe Gillis, fumant en silenci, assistia a les bretxes d'aquests cànons, i de les projeccions d'aquests cànons que Desmond, solitària i telarañada, escenificava amb un desmesurat histrionisme, posant el seu rostre entre els rajos d'aquestes projeccions del passat, per jurar amb vehemència que tornaria a la pantalla. Que tornaria a projectar-se.

Mig segle abans que Lisandro Alonso a *Fantasma* (2006), o Tsai Ming Liang a *Goodbye, Dragon Inn* (2003) reprenguessin la vivència d'una projecció que s'estanca en una museització sense remei, les seqüències de Norma Desmond oficiant de presentadora i protagonista d'una projecció fora del temps, marcaven a foc aquesta vivència que es reprendria a les obres esdevenidores amb les quals cada època erigiria els seus propis *Sunset Bulevard*.

Si aquesta va ser la marca clàssica del gènere, Godard va recollir el testimoni reprenent totes les matèries del radical cinisme amb el que Billy Wilder el va inscriure a la Història del cinema. A *Le Mépris* (1963), la vivència de la projecció succeeix en una cabina d'un decrèpit Cinecittà (el cèlebre estudi europeu que el productor americà planeja vendre a una cadena de supermercats), en què Fritz Lang visiona al costat de Jerry (Jack Palance) els *rushes* de L'Odissea que està rodant. Jack Palance asisteix a

les disquisicions filosòfiques sobre la lluita entre homes i déus, i a les imatges que Lang ha rodat des de la malànima godardiana: una successió d'estàtues i busts d'una altra època, trufadas de penélopes nues, que fan saltar al productor de la seva butaca per agafar les bobines rodades i llançar-les amb clàssica acrobàcia sobre la pantalla. *"Són escombraries, això penso del que estàs rodant"*, etziba mentre segueix llançant les bobines sobre la pantalla en blanc. Explicitació del gest de la projecció perduda, i de les seves profecies sobre l'esdevenir del cinema. Unes bobines caient sobre una pantalla buida. Quan s'encenen els llums, sota aquesta pantalla apareix, pintada per Godard, la cèlebre cita de Louis Lumière que, tal vegada, va conjurar des dels seus orígens aquesta vivència: *"El cinema és una invenció sense futur"*. Així llegia el cineasta més fort del modern cinema europeu la vivència de la projecció que es perdia entre les ruïnes del clàssic.

Si prenem aquesta experiència al cinema contemporani, *Inland Empire* (David Lynch, 2006) apareix com a referent obligat: el drama de Lynch és un drama plàstic, en un sentit molt històric del terme. La veritat que emergeix de les esforçades imatges d'*Inland Empire*, revela, des de l'horrorós mecanisme figuratiu que han heretat, l'atàvic temor de les criatures a quedar capturades en una imatge... a ser clavades i dissoltes en una imatge projectada. A diversos paratges incerts d'*Inland Empire*, Laura Dern va patint el rumb de pla desconegut a pla desconegut pel qual va vagant el seu cos: *"M'heu vist abans? Digueu-me si m'heu vist"*, suplica Laura Dern als éssers que troba als estranys recintes de la seva deriva. És una angoixa que es reitera amb força a tot el film. Una noia desnonada davant la reclusió que li imposa cada nou pla que trepitja; una noia suplicant que algú la reconegui, que algú li retorni una mirada, un bri d'existència de la seva projecció perduda... En un moment de la pel·lícula mira al voltant seu; mira desorientada, fuig d'una perseguidora intangible, és a punt de morir en la seva segona vida, i arriba a les palpentes a una sala de projecció buida: en ella es projecta la seva mateixa imatge, com directe televisiu. Allí, engabiada, com una papallona clavada, es mira succeir en una pantalla que l'ha atrapat en el seu intent de fugida… En aquesta sala, i davant aquesta projecció que l'amuntega i desdoblega, s'acaba la fugida que l'havia posat a córrer pel famós sender d'estels de Hollywood Bulevard. Repicadissa de la Història, ofuscació d'aquesta vivència que es projectava: el que es desdoblega i projecta ja ni tan sols serveix per enagrir les nostàlgies d'altres

èpoques, ni per enfurismar els nous mecenes del cinema d'art i assaig europeu: als contemporanis, la projecció es torna una vivència irreconeixible. El rumb mortuori i final d'una llarga deriva del cinema.

Weerasethakul, com Alonso i Tsai Ming Liang, també incideix en aquest gir fosc i final que el cinema contemporani sembla haver dipositat sobre les projeccions. *"Tota fotografia és el record d'una projecció, d'una ocurrència de projecció, i la premonició d'una ruïna, o d'una desaparició"*[4]. A *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* hi ha dues seqüències cabdals on les fotografies recorden els vapors de la Història i projecten el seu avenir: les fotos del fill, Boongsong; i les fotos del pare, Boonmee. Les fotos de Boongsong en les quals apareix la història de la seva transformació en el Ghost Monkey que se seu al sopar familiar; i les fotografies que figuren el somni de futur de Boonmee, obrant la seva desaparició en la platònica caverna que el realitzador escull per filmar els últims instants del personatge que dóna títol al seu film. La manera figurativa despullada que Weerasethakul adopta per obrar aquesta projecció de futur des d'un grapat escàs de fotografies, en un film rodat en sis bobines/estils cinematogràfics diferents (un per cadascun dels estils/cànons de la història del cinema tailandès que conjura i homenatja a la seva obra), constata –de manera més o menys conscient– el paper que exerceix la projecció en aquestes cada vegada més elegíaques mostres del gènere "Sunset Bulevard" en les seves versions contemporànies. En aquestes fràgils i cada vegada més primes "projeccions", es juga el rumb de l'experiència que Norma Desmond va llegar al cinema des d'aquest saló mausoleu en què projectava les imatges d'un altre temps.

Abans de morir, emparat al gineceu de la caverna, Boonmee, l'home que podia recordar les seves vides passades, relata el seu últim somni; el somni d'una vida futura que ja no aconsegueix recordar ni projectar del tot; una vida futura plagada de forats: *"Anit vaig somiar amb el futur. Vaig arribar allí en una espècie de màquina del temps. La ciutat del futur estava governada per una autoritat capaç de fer desaparèixer qualsevol… Quan troben 'gent del passat', projecten una llum sobre*

[4] *"(…) toute existence comporte la possibilité et la nécessité de sa ruine. De même, une ombre s'esquisse sous tout advenir de lumière et, de cela, toute ombre portée est la preuve. Parce qu'elle est aussi, à sa façon, une ombre, ou le dépôt d'une ombre, toute photographie est le souvenir d'un rayonnement, d'une occurrence du rayonnement, et la prémonition d'une ruine, ou d'un effacement".* Bailly, Jean-Christophe. ***L'instant et son ombre***. París: Éditions du Seuil, 2008, p. 153.

ells. Aquesta llum irradia imatges del seu passat sobre una pantalla; imatges que van des del passat fins a la seva arribada al futur… Una vegada que aquestes imatges apareixen, la gent del passat desapareix".

Entre el seu relat hi van apareixent les fotografies de Nabua; fotografies d'un futur incert on veiem un grup d'adolescents amb vestits militars i armes, portant un Ghost Monkey com el seu fill lligat amb una corretja: el mico d'aquestes fotos ha aconseguit ara una nitidesa excessiva, gairebé ordinària, com en una fotografia de facebook penjada per adolescents, o per soldats americans d'Abu Ghraib... Quan Weerasethakul projecta aquestes imatges de Nabua sobre la rememoració incerta de Boonmee, el seu personatge desapareix de la memòria de la pel·lícula, i de la memòria dels personatges de la pel·lícula. Són imatges que assoleixen el seu patrimoni d'esdevenidor passat; imatges que es desfan en aquest procés excessiu [5] .

Aquesta culminació de tota projecció possible que posa en escena Weerasethakul, tanca amb perfecta i contemporània tensió l'arc que va obrir Norma Desmond al seu saló.

El desnonat acte de Carax a *Holy Motors*, obliga a pensar aquesta relació un pas més enllà d'aquest històric i esquerdat arc.

***

El que embruixa i desencaixa el gènere dels *Sunset Bulevard* de cada època, i especialment el rumb contemporani per aquesta tradició, és la mort o decadència de la projecció: alguna cosa que registrada no arriba a projectar-se sobre el món. Alguna cosa que no aconsegueix transmetre's sobre ell. Aquest símptoma és el que Carax

[5] Aquestes fotografies vénen de *Primitive*, la instal·lació que Weerasethakul va produir i que va servir de pedrera imaginària per *Uncle Boonmee*. Weerasethakul va descobrir la història de Nabua el 2008, i el seu pou de morts i memòries extingides es va convertir en el pou de *Primitive*: era la primera vegada que una obra de Weerasethakul no provenia de la memòria familiar de l'autor, sinó de la memòria d'un poble, dels desapareguts d'un poble, que emergien des d'una nau espacial/màquina del temps estranya, inserida en aquest lloc: "*The* Primitive *project is about re-imagining Nabua, a place where memories and ideologies have been extinguished. The video installation features the teenage male descendants of the farmer communists, who where invited by Apichatpong to fabricate new memories in the building of a spaceship in the rice field. Used as a place to hang out, sleep and dream, the spaceship also takes on its own life in the landscape*". Newman, K. *"A Man Who Can Recall His Past Lives"*. En: Quandt, J. (Ed.). ***Apichatpong Weerasethakul***. Austrian Film Museum, 2009.

assumeix radicalment al seu últim film, i és el primer que es planta en el futur d'aquesta vivència per començar a pensar-la, i a registrar-la, des de la seva ficció futurista: un món sense projeccions. No hi ha pantalles, però el cinema segueix subsistint, i malvivint, en pràctiques clandestines.

A *La maman et la putain* (Jean Eustache, 1973), Alexandre (Jean Pierre Léaud) narrava, en el moment més fràgil dels seus escaramusses sentimentals, un somni apocalíptic que havia tingut un dia que es va adormir conduint per l'autopista. En despertar-se després de xocar amb les tanques de seguretat, va pensar que tot allò que veia estava passant mil anys enrere, o mil anys més endavant. Ruïnes de totes les civilitzacions que s'amuntegaven unes sobre unes altres: les piràmides i les fàbriques modernes. Rodamons partint, com als finals de les pel·lícules de Chaplin, però sense rumb; partint cap a enlloc…Entre totes les ruïnes enumerades al seu somni apocalíptic, les últimes imatges que relata són aquestes: *"J'ai pensé qu'il n'y en avait plus pour longtemps, qu'il en serait bientôt fini tout ça…des voitures, des HLM, des cinémas. Peut-être quelqu'un de très vieux, l'ancêtre, se souviendra encore et racontera aux jeunes qu'il y avait des cinémas, que c'était des images, qui bougeaient, qui parlaient. Et les jeunes ne comprenderont pas"*[6].

En aquest precís dia somiat per l'Alexandre del rabioso Eustache, instal·la Carax els seus "Holy Motors". En aquest temps d'incert i vell futur: entre mil anys enrere o mil anys endavant, on només alguns vells es recordaran que hi havia imatges que es projectaven, i ja ningú els entendrà, i potser sigui necessari tornar a furgar els seus registres per topar-se amb una imatge. Com a les pioneres experiències de Marey, disparant amb una escopeta caça-imatges per registrar vivències que mai serien projectades, que només es bastaven amb el seu registre per avançar en aquest

[6] Diàleg d'Alexandre a *La maman et la putain*: *"Une fois, je me suis endormi sur l'autoroute, entre Marseille et Lyon. Ces lignes qui défilent. Je me suis endormi quelques instants… Et je me suis réveillé parce que ma voiture a heurté le truc du côté gauche qui sépare les deux sens. Je me suis accroché au volante, essayant de garder les deux ouverts. Et j'ai vu, ce n'était pas une idée, pas un mirage, … j'ai vu, comme si on pouvait voir le même endroit il y a 1000 ans, …dans 1000 ans, … Cette piste de bitumen, de gourdon, complètement fissuré, lézardée, envahie par les herbes, quelque chose comme le vestige d'une civilisation ancienne. Délabrée, inútiles, le Parthénon…les pirámides…l'autoroute, les usines, tout était pareil. Et sur cette piste, des vagabonds, à pieds, des hommes, des femmes, un sac au bout d'un bâton sur l'épaule, marchant, comme à la fin des films de Charlot. Mas pour aller quelque part. C'était fini. Pour aller. Ils allaient… J'ai pensé qu'il n'y en avait plus pour longtemps, qu'il en serait vientot fini tout ça…des voitures, des HLM, des cinémas. Peut-être quelqu'un de très Vieux, l'ancêtre, se souviendra encore et racontera aux jeunes qu'il y avait des cinémas, que c'était des images, qui bougeaient, qui parlaient. Et les jeunes ne comprenderont pas."* Eustache, Jean. ***La Maman et la Putain. Scénario***. París: Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1998.

temps en el que el cinema ni tans sols no era cinema; un temps anterior als germans Lumière i els seus anhels de sortir a projectar allò registrat, allò aprehès. Les imatges del somni del personatge de Eustache, com les de l'únic dia en què succeeix *Holy Motors*, no parlen d'una celebració del cinema, sinó d'una supervivència.

'Holy Motors'

"Faire la part du feu" és una expressió que només existeix en francès, i designa l'experiència d'acceptar que es perdran moltes coses importants per poder preservar alguna cosa important. Com quan en un incendi abrasador es pren consciència que per salvar alguna cosa, el més preuat o potser l'única cosa que es pot salvar, el foc consumirà de bona gana tota la resta. Aquesta resta que s'extingeix és "la part del foc". Maurice Blanchot pren aquesta vivència determinant per pensar la literatura extrema d'autors com Kafka o Rimbaud, que van assumir i van avivar l'acte d'un incendi devorador sobre les seves paraules, sobre la seva llengua, per preservar de l'incendi els gestos més essencials de la seva obra.

Després de tretze anys sense rodar un llargmetratge, Leos Carax retorna al cinema amb *Holy Motors*, una pel·lícula en tretze episodis: un per cada any de la seva absència al cinema. Tretze anys són massa anys de pel·lícules imaginades i frustrades, d'imatges que es projecten i cremen com Ícar abans d'arribar a existir. Sabem que Carax va arribar al cinema rodant amb urgència, les seves primeres pel·lícules tenien l'edat del seu autor, i aquest no tenia temps a perdre: *Chico conoce chica* (*Boy meets girl*, 1984) i *Mala sangre* (*Mauvais sang* 1986) tenien la preciosa virtut de ser radicalment contemporànies, d'estar en sincronia amb els sentiments d'un cineasta a la vintena vivint al seu temps. A partir de *Les amants du Pont-Neuf* (1991) tot va començar a dilatar-se, i Carax, a les seves llargues esperes per rodar, va abandonar el present, per encoratjar el virus d'avançar-se al seu temps.

Holy Motors és la més extrema de totes les seves últimes i llargues esperes. En ella Denis Lavant (ser i criatura de gairebé tot el cinema de Carax), interpreta, potser, tots els personatges d'aquestes restes de pel·lícules que, imaginades en l'espera, amb

prou feines van arribar a ser salvades de l'incendi. Tretze fragments units per una limusina –camerino en moviment– on Lavant (Mr Oscar) es va auto-caracteritzant durant els seus trajectes d'una vida a l'altra. A cada parada de la limusina, un nou personatge: banquer, captaire romanesa, pare de família, Mr Merde, ancià moribund, etc. La trama té la senzillesa d'allò episòdic, una mica com *Kill Bill* (2003) de Tarantino, que s'orientava amb una llista de persones a assassinar… Un full de ruta mínim: només sabem que dins de la limusina ha de canviar-se i maquillarse fins a mudar-se en un nou ésser. Aquest sembla ser el seu treball. Una limusina, que com assenyala Carax, oficia d'aparell voluptuós: *"ho fa tot per ser vista al carrer, i ho fa tot perquè ningú pugui veure el seu interior"*. Una màquina d'obrar invisibles, una màquina que protegeix invisibles.

En la seva tercera missió, Lavant baixa de la limusina abillat amb un vestit de *motion capture*. Entra en un plató solitari d'una nau industrial: no hi ha càmeres ni directors. Tan sols una pantalla verda i una cinta mecànica per córrer. Li toca ofrendar el seu cos, la seva locomoció i els seus gestos a allò virtual. Lavant puja a la cinta, a la pantalla hi apareixen línies de colors intercalades que generen un efecte zoòtrop darrere seu: l'actor es lliura a la carrera com a totes les pel·lícules que va rodar amb Carax, però aquesta vegada la velocitat de la cinta mecànica sobrepassa la del seu cos. Vint-i-sis anys enrere Lavant, al caire dels seus pulmons, podia anar més ràpid que el travelling de Carax a *Mauvais sang*. "Modern love" de David Bowie empenyia el travelling amb violència, però Lavant, a punt de quedar endarrerit fora del quadre que l'avançava, es recuperava, i atrapava la màquina i també Muybridge en el seu gest: en la seva desmesurada exigència, aquest plà ens ensenyava els ossos de la seva primitiva figuració. A *Holy Motors*, la cinta preparada pel *motion capture* tomba Lavant abans que neixi una imatge, abans que pugui atrapar-la. En aquest gest mortuori, Carax desfà una de les imatges més belles de tot el seu cinema. Una de les imatges més belles que el seu cinema va arribar a projectar.

Una altra explícita seqüència que esfondra l'imaginari caraxià es produeix als magatzems Samaritaines: el particular cementiri d'elefants que el cineasta va forjar a *Les amants du Pont-Neuf*. Lavant camina cap a la seva limusina a preparar la seva propera missió, just després d'acabar la representació d'un ancià moribund. Al carrer,

davant la façana dels vells i abandonats magatzems que il·luminaven amb els seus llums de neó les nits dels amants al Pont-Neuf, es troba Eva Grace (Kylie Minogue), un fantasma del seu passat[7]. Tots dos es reconeixen sota les disfresses del seu ofici, i es prenen uns minuts per caminar per l'interior dels magatzems buits. Els compassos d'un musical molt trist, com sortit de *Melodies de Broadway* (*Band Wagon*, 1953) de Minelli, va marcant una última trobada entre dos éssers que s'han estimat en una altra vida, en un altre cinema: la coreografia de Carax ens va portant cap a les terrasses de Les Samaritaines. La nit de París, emmarcada darrere del cartell dels magatzems, sembla el crepuscle hollywoodenc que es produïa a l'altre costat del cartell sobre el qual Billy Wilder va saber projectar tants fantasmes. Allí s'acomiaden. Lavant s'allunya, ella es queda uns minuts més, fins a suïcidar-se saltant al buit des d'aquest antre de la memòria del cineasta. A cada gest d'aquest particular obituari del seu cinema, Carax sacseja i regira totes les seves grans gestes perdudes llançant les seves velles projeccions literalment al buit… Són les marques del gènere "Sunset Bulevard", tornar als platós que ara són cementiris, tornar no per trobar el fil de la vida de cinema allí perduda, sinó per calar foc a tot.

Fa un temps els telenotícies van explicar el cas d'un home que va ser rescatat d'un incendi pels bombers a Anglaterra. Quan van aconseguir reanimar-lo i fer-li recuperar la consciència, els bombers li van preguntar si sabia com havia començat el foc. L'home, serè i malenconiós, va respondre: *"No ho sé, ja estava en flames quan em vaig ficar al llit"*. Aquest home podria haver estat Leos Carax despertant després d'una dècada de cinema, francès i contemporani; despertant una altra vegada al cinema, per contemplar les alegries del seu incendi.

Holy Motors és una anticipació futurista, on les màquines i els homes que tenien pes i ocupaven el món s'han aliat per resistir contra aquesta virtualitat que deixa els cossos secs d'experiències i projeccions. *"Va haver-hi una època en la qual les càmeres eren més grans que els homes que filmaven, avui ni tan sols les veiem"*, relata el personatge de Michel Piccoli a Lavant mentre l'acompanya en un dels trajectes de la seva limusina. A les paraules de Piccoli hi ressonen, cendres, els afronts de Norma Desmond: *"Segueixo sent gran, són les pel·lícules les que s'han empetitit"*.

[7] Minogue suplanta Juliette Binoche, que simptomàticament va evitar la cerimònia de Carax i va pujar a la limusina de *Cosmópolis* (David Cronenberg, 2012).

Són passatges en què entenem l'única cosa que s'ha d'entendre: aquests éssers són resistents estranys, sobrevivint el cinema des d'aquests mínims gestos de disfresses i representacions clandestines: *"Fem pel·lícules per als morts que mostrem als vius"*, resumeix Carax.

Havíem vist el cinema mut *mortvivint* amb Wilder, la descomposició dels estudis i les estrelles a Godard i Lynch; els somnis d'un cinema que es desfeia intentant projectar el seu futur a *Uncle Boonmee* de Apichatpong Weerasethakul… Encara no havíem vist aquests somnis de Cassandra que venien després de la consumació dels *Sunset Bulevard* de cada època. Els somnis, succeint, després de la mort de totes aquestes projeccions. Al seu inaugural *Boy meets girl* (1984), l'Alex-Lavant caraxià marcava en un mapa de París els llocs de la ciutat en què anava tenint les seves primeres experiències constitutives: primer petó, naixement, instint assassí, etc. Aquest mapa sembla el mateix que a *Holy Motors* va guiant el trajecte per desmuntar aquesta vegada els llocs importants del seu cinema, com es desmunten els decorats ja inútils d'un plató quan ha acabat un rodatge. Queden alguns gestos, la resta és la part del seu foc.

***

L'extrem gest de Carax a *Holy Motors* estableix una nova marca de foc a la Història del cinema francès contemporani, que ens permet interrogar, des d'aquesta obra, la marxa del cinema francès de les últimes dècades. Aquestes dècades en què Carax va estar absent a les sales de projecció. Des de l'abismada proposta de Carax podem revisar i replantejar algunes de les qüestions que el propi cinema francès s'ha formulat a si mateix, a partir d'algunes pel·lícules exemplars que busquen interrogar i reobrar al seu interior el llegat de la història (i la possible projecció) del seu cinema.

De la profecia d'Eustache al cinema francès contemporani

En acabar *Marie pour mémoire* (1967), el seu primer llargmetratge, Philippe Garrel deia que el cinema li importava molt poc. Que només li interessava la profecia

que es podia projectar des d'allí. Però una profecia sobre què? Sobre qui? Garrel pensava en la seva generació. En les sensacions boiroses que suraven al voltant de la gent que tenia vint anys cap a finals de la dècada del seixanta. El 1968, Rivette, Narboni i Comolli entrevistaven Garrel, que tan sols tenia vint anys, i li preguntaven cap a on apuntava el seu "cinema profètic". Garrel responia, expressant la seva inquietud: cap *"al desfasament tremend entre la meva generació i la consumació d'alguna cosa"*... Aquesta era la sensació que vibrava, punyent, a les seves primeres imatges. Una visió del desencantament de la seva generació, que s'allotjava i regirava en passatges de somnis futurs que s'esqueixen abans de consumar-se.

El 1984, quan es va estrenar *Boy meets girl*, el primer film de Carax, el propi Garrel es va oferir entusiasta a repetir el diàleg que Rivette i companyia havien tingut amb ell sobre el seu primer film, amb la jove promesa del nou cinema francès. Tret que Carax no va rebre la proposta d'asseure's a l'artúrica taula rodona de *Cahiers* amb el mateix entusiasme que el seu antecessor. Més aviat va sentir reticència a aquesta filiació tan francesa, tan greu, que els Cahiers venien assenyalant sobre la nova promesa dels anys vuitanta que pretenien encarnar en Carax. Serge Daney l'havia marcat com un nou i *"veritable autor"*[8], i Garrel va arribar fins i tot a incloure'l al passatge que concloïa el seu film sobre la nova generació post-*nouvelle vague* del cinema francès: *Les ministères de l'art* (1989)[9]. En aquest primer diàleg una mica forçat d'intencions filogenètiques entre Garrel i Carax, sentim Carax intentant escapar de la cinefília, i del passat que s'ha de seguir com a testimoni. Garrel va acollir amb gust el testimoni de Godard i Eustache, mentre que Carax dubtava si era aquest el seu camí. Garrel li parlava de Godard, de Bresson, de Langlois… Carax responia que ell preferia Griffith, perquè quan ell va arribar al cinema, encara era mut, com Lilliam Gish.

[8] Daney, Serge. "Boy Meets Girl". ***Ítem: Libération***, 25 de maig de 1984.

[9] A *Les Ministères de l'art*, Garrel intenta conjurar la mort d'Eustache i establir des d'aquesta vivència una nova comunitat de cineastes post-*nouvelle vague* (Chantal Akerman, Jacques Doillon, Benoît Jacquot, André Techiné, Werner Schroeter, entre altres): un grup que conservés l'esperit del cinema francès que anava de Godard a Eustache, i que intentava trobar en la generació de Garrel els seus testimonis i guardians. Aquest film Garrel el tancava caminant al costat del jove Carax. El pas del testimoni a una generació següent que carregava i simbolitzava en aquest acte. Repassant els noms de la llista, les reticències que Carax va accentuar amb el temps, i els idealismes perduts amb els anys de varis dels cineastes del grup, *Les ministères de l'art* es transforma en un objecte estrany, gairebé una excepció noblíssima de la història, que no va aconseguir subsistir en la història.

La divergència generacional, més enllà de les postures o impostures del jove Carax davant dels intents de filiació garrelians, començaven a assenyalar una sèrie de matisos importants entre "les profecies" difícils de consumar del primer Garrel, i les resistències de Carax a qualsevol filiació… Potser pugui entreveure's, més enllà de les seves cites a la *nouvelle vague* als seus primers films, o les cites a Franju en la seva última obra, que allò que en realitat estava rebutjant de la cinefília, era la imposició de tenir el passat per davant. De tenir tot el passat com a matèria que el cinema havia de reobrar per poder aconseguir una imatge. Per poder projectar una imatge. D'una manera més o menys conscient, Carax es plantava davant la necessitat de pensar-se mil anys enrere o mil anys endavant, per poder registrar i intentar projectar alguna cosa. Aquesta és la matèria de l'estranya nostàlgia que sorgeix de Holy Motors, una nostàlgia sense un clar cos passat, que ja començava a prefigurar-se des de les seves primeres marxes, i rebutjos, a la història del cinema francès del que emergia.

En 1998, els *Cahiers* van tornar a reeditar una d'aquestes taules rodones, on van asseure les noves promeses (aquesta vegada les del cinema dels noranta), per parlar de filiacions i futurs del seu cinema. En aquesta ocasió, els qui compareixien, entre altres, eren Claire Denis i Olivier Assayas, les noves figures de l'últim cinema francès, encara referents molt en actiu. El tema en qüestió era "*Nouvelle Vague, une legende en question*". Carlos Losilla pren aquestes declaracions com a punt d'origen d'un interessant article sobre el nou cinema francès, enfocant-lo des de l'òptica d'una nova generació de cineastes gals que entra en combat amb la pesada tradició de la *nouvelle vague* com a marca de pertinença i referència:

"*Mientras Assayas afirma que la Nouvelle Vague* 'es una ruptura' *e incluso* 'una transformación metafísica de la naturaleza del cine', *yendo más allá, todavía, y apuntando que* 'las grandes obras de la *Nouvelle Vague* fueron realizadas más tarde, por Pialat o Eustache', *Claire Denis se muestra más combativa respecto a ese concepto:* 'En lo que me concierne, yo no quería ir al cine como se va a la escuela, con la perspectiva de aprender algo. Sin embargo, aunque no se quiera saber nada, es difícil dejar a un lado la *Nouvelle Vague*, lo mismo que ocurre con el primer Bresson. Para mí era *Au hasard Balthasar* (1966). Después, cada uno hace su propia cocina,

reconstruye su propia *Nouvelle Vague*. Importa poco si continúa o no. Por el contrario, se trata de un cine que ha construido claramente dos campos: el de la ficción y el de los personajes. A partir de la *Nouvelle Vague*, los personajes ya no están reducidos al transcurso de la ficción, como puros productos de la mecanización del relato. Poseen una existencia independiente, son más fuertes y poderosos que la necesidad de hacer ficción (…) Las películas que me gustan en la actualidad son aquellas en las que los personajes tienen esa opacidad y esa capacidad para sobrepasar el marco mismo de su argumento'"[10].

Carax, al seu diàleg amb Garrel, parlava per contra de saltar-se l'escola i d'anar al cinema, d'anar aleatòriament. D'aprehendre en les pel·lícules, i no en les tradicions. És una diferència important, quan se sentia mut necessitava aprehendre de Lilliam Gish: no necessitava situar-se des d'una tradició enfront d'ella, necessitava els seus gestos per poder projectar els propis que encara no sabia com projectar.

Quan Claire Denis parla del seu vincle amb la *nouvelle vague*, a les seves paraules s'hi reconeix aquesta línia de treball que a *Beau Travail* (1999) la va portar a treballar amb personatges que anessin més enllà del seu argument. Aquesta idea de personatges "opacs" és si escau una tornada a la Història francesa del cinema. Els fa anar més enllà de l'argument, perquè confia en la Història del cinema que li permet projectar-los des del seu "més enrere" cap a aquesta opacitat que allí retroba. A Beau Travail fa servir Michel Subor i el caraxià Denis Lavant. A Michel Subor el situa com a general de la legió estrangera, el mateix Michel Subor que havia estat el desertor de la guerra d'Algèria a *El soldadito* (*Le petit soldat*, 1963) de Godard. I al final de Lavant, ballant el seu suïcidi després de ser expulsat de la legió, recuperava els traços que Carax hi havia imprès i projectat des de les seves belles carreres pel seu cinema. Claire Denis treballa amb la història del cinema que els actors porten sobre els seus cossos. Treballa amb (i des de) els vestigis que aquests actors han deixat al cinema francès. Des d'aquests exemples, fins a la Isabelle Huppert aguerrida del seu últim film *Una dona a l'Àfrica* (*White Material*, 2009), on Huppert no és una hereva de

[10] Declaracions recollides per Charles Tesson y Serge Toubiana, aparegudes originalment en el número extra de *Cahiers du cinéma*, "Nouvelle Vague, une légende en question", 1998. Citat per Losilla, Carlos. "Saturno devorado por sus hijos o la disolución progresiva. Donde se describe el itinerario de la materia orgánica de Claire Denis a Bruno Dumont, pasando por Philippe Grandrieux, Gaspar Noé y Catherine Breillat". En: Casas, Quim (Ed.). ***La contraola. Novísimo cine francés***. San Sebastián: Festival Internacional de cine de Donostia, 2009.

terratinents invisible a la seva història anterior, sinó aquella en què es regira d'haver estat la Loulou de Pialat, la Violette de Chabrol, la prostituta *godardiana* de *Que se salve quien pueda (la vida)* (*Sauve qui peut [la vie]*, 1980), etc.

El camí de l'èpica que redescobreix Claire Denis (com ho va fer sempre l'èpica, que comptava amb les gestes passades dels herois com a trampolí per a les seves noves sagues), es recolza a l'aura de les projeccions que aquests cossos, que aquests actors, han deixat sobre la Història del seu cinema. Més que una desintegració de la tradició de la *nouvelle vague*, un reconeix al seu treball una fructífera reasimilació. Un treball molt material a partir de la Història que aquests cossos han travessat. Des d'aquesta Història, projecten aquesta opacitat que a Claire Denis li interessa aprofundir.

Claire Denis no ha treballat directament la mort o la fatiga de la projecció que en aquestes pàgines es prenen com a eix des de les imatges de l'últim Carax. Més aviat ha treballat amb els rajos de la història d'aquestes projeccions passades, per forjar des d'allí les matèries dels seus films.

Intentant pensar un abordatge més directe a aquesta qüestió, el film d'Olivier Assayas, *Irma Vep* (1996), ofereix un bon parangó per contrastar el que descobrim des de *Holy Motors* amb els intents anteriors de consumar una època a les pel·lícules del cinema francès que van parlar del seu cinema. A *Irma Vep*, Jean-Pierre Léaud exerceix de cineasta reconegut, cineasta *nouvellevagueà* a consciència, intentant refer un film fulletonesc del passat: Maggie Cheung és la musa, la *Irma Vep* que haurà de recrear les mitologies de la modernitat europea. Allí on Rossellini va comptar amb l'estrella de Hollywood descol·locada amb Ingrid Bergman, Assayas mira de refer aquestes petjades amb l'estrella del cinema asiàtic dels noranta, l'actriu fetitxe de Wong Kar Way. *Irma Vep* no qüestiona la història, ni es qüestiona dins d'ella, més aviat la celebra i s'autocelebra. No hi ha un pas més enllà, sinó una tornada als seus mites en clau actualitzada. Al final de la pel·lícula, tot l'equip de rodatge, amb un cansat i perdut director, es reuneix a la sala de projecció: el que veuen a la pantalla, les imatges de la nova *Irma Vep* rodada en un blanc i negre envellit, no inquieta en res ni la Història ni el seu argument. Un blanc i negre postproduït de taques i esborralls

warholians, buscant una plàcida aparença d'altres "èpoques actualitzades", deixa esdevenir, com si el temps no hagués passat, com si fos possible reconjugar-lo, les trifulgues de l'heroïna del fulletó de Feuillade per les teulades de París. Com si entre la Musidora de 1915 que Feuillade posava a fer acrobàcies i la Maggie Cheung en vestit de làtex no hi hagués més diferències que l'actual color ben compost i les estries postproduïdes de les velles emulsions en blanc i negre. Com si agregar efectes de taquetes retornés plàcidament els anhels perduts. Allí on el personatge de Carax és vençut per una cinta que va més ràpid que la Història del seu cos; allí on ja res aconsegueix projectar-se, Claire Denis aconsegueix noblement recuperar encara els rajos del passat, i Assayas erigeix una tranquil·litzadora i estilitzada visió d'una projecció sense fantasmes ni forats. La d'Assayas és la versió més "cool" i ingènua de totes les inquietuds sobre les possibilitats del cinema francès i del cinema contemporani (amb tota la seva Història a coll) d'aconseguir una nova projecció des de les seves imatges. Amb les seves tornades al passat, Claire Denis amb fortalesa d'artesana i fe en la capacitat de la Història i els seus sotsobres, i Assayas amb càndida indulgència sobre les esquerdes que les tradicions imprimeixen sobre la capacitat de projecció d'una imatge, tots dos, en qualsevol cas, busquen les seves matèries en els rajos de la història.

Davant d'aquestes operacions, la solitud de l'última obra de Carax es torna encara més notòria. A *Le pornographe* (2001) de Bertrand Bonnello, es reedita el vessant *Irma Vep*: una altra vegada Jean-Pierre Léaud amb totes les fatigues de les seves històriques figuracions a coll, donant cos, en aquesta versió, a un director de cinema porno llibertari; un cineasta porno *seixantavuitista* i *nouvellevagueà*. Una anècdota més per evitar que el cinema francès s'enfronti a les seves esquerdes (aquestes que tant van apurar Godard, Eustache, Garrel, i molt pocs més).

Els abordatges a la tradició d'Assayas i Bonnello resulten constatables i exemplars en una bona xifra de nous cineastes francesos contemporanis, i són, en el més essencial dels seus plantejaments, formes de *refetitxitzar* la Història del cinema,

en lloc d'abordar-la des dels forats que l'agullonen[11].

'Holy Motors', o el retrovisor girat cap endavant

Parlant de diners i finançament amb Garrel, el jove i primerenc Carax comentava: *"Rien que pour bouger il faut de l'argent. Il y a des moments où c'est autre chose aussi: Tous les dix ans, il y a un film qui change ta vie, tous les cinq ans peut-être une fille, et tous les trois ans peut-être tu n'a plus d'argent et tu es obligé de changer, out d'un coup tu décides qu'il y en a marre de ne pas en avoir, et tu en veux beaucoup. Pour aller ailleurs ou pour autre chose"*.

Potser siguin, tots aquests motius, els instints més essencials de canvi que es regiren a *Holy Motors*. Un món sense projeccions que avança a les grans pel·lícules

[11]Des de *Le pornographe* fins a la seva última obra, *Casa de tolerancia* (*L'Apollonide [Souvenirs de la maison close]*, 2011), una estilitzada lectura dels vells prostíbuls de finals del segle XIX i principis del XX, abans que la proletarització més acusada de l'ofici fes perdre oripells i llums tamisats als bordells, el cinema de Bonnello pren la història com a dossier de direcció d'art més que com a matèria a repensar des de les seves imatges. Al final del seu últim film, les mateixes actrius que feien de prostitutes en la luxosa *maison close*, apareixen als carrers del París actual, rodades en un cru i econòmic digital. S'ha perdut l'ostentós decorat i el 35 mm, odes a temps millors i passats. Sobre com rodar (i projectar, alguna cosa, avui), només queden suggeriments nostàlgics. Les prostitutes d'abans eren més fotogèniques, sembla dir-nos el seu director…, igual que Assayas semblava voler dir-nos que la forma de solucionar l'actualització de la distància de la mirada de Feuillade en la contemporaneïtat, es resolia agregant efectes i trucs d'envelliment artificial a la pel·lícula en blanc i negre que es projectava. Davant d'una tradició francesa de trames aspirades, de films que esborraven *ex profeso* les petjades de les seves trames per amplificar l'experiència dels seus efectes; films en els quals sentíem els efectes d'una història que encara no arribem a comprendre del tot, però que no podíem deixar de vivenciar en les seves onades: una tradició molt forta que podria anar des d'*Out 1, noli me tangere* (1971) de Rivette, passant per *Pola X* (1999) de Carax (obra que el propi Jacques Rivette va reconèixer com el més bell film de la dècada dels noranta) fins a *L'intrus* (2004) de Claire Denis (que a més d'haver estat assistent de Rivette en alguns dels seus films, va ser l'encarregada, al costat de Serge Daney, de fer el capítol de *Cinéma de Notre Temps* dedicat al seu cinema). Davant d'aquesta tradició, Bonnello opta (en el seu últim film) més aviat per un muntatge conscientment desordenat, més proper al González Iñárritu de *21 gramos* (2003), que a les necessitats d'avançar a les palpentes per un terreny sense enllaços definits.
Potser només es descobreixin excepcions notables davant d'aquesta problemàtica en dos cineastes francesos contemporanis que rebusquen les seves matèries per camins molt diferents: el cinema de Philippe Grandrieux, que en el seu primer llargmetratge *Sombre* (1998), començava per una projecció que es vivenciaba en brases: un grup de nens cridant en una fosca sala de cinema davant les imatges que no vèiem, imatges que el propi film estripava en el seu posterior trajecte intentant refer-les. La via de Grandrieux és un camí molt material, on la història emana des del desgast de les seves figuracions, reprenent sense "cites" aquest camí traçat per les bones trames aspirades dels seus predecessors. L'altre cas excepcional és el cinema de Nicolas Klotz, que a films com *La blessure* (2004), *La question humaine* (2007) i *Low Life* (2011), aborda una Història que desfona el present quan es projecta sobre ell. No sabem quin és el pòsit que advé, però la seva emergència inquieta el curs de les seves projeccions: els llargs finals en negre de *La blessure* i *La question humaine*, davant l'adveniment dels passats desatesos que van obrar les seves matèries, s'allunyen de les estatizacions que busquen reactualizar el passat "a la moda" dels contemporanis anys que corren per al cinema francès d'avui dia. La política desintegració al cinema de Nicolas Klotz de les imatges que el passat projecta sobre el present, i el material desgast del registre que assumeix Grandrieux en el seu treball amb la història de la figuració, són dos camins molt oposats que comparteixen la premissa de posar en escena allò que encara es projecta, des d'un tauler diferent al que transita el cinema francès dels nous autors contemporanis.

dels *Sunset Bulevard* de la contemporaneïtat, i empetiteix les nostàlgies i refiliaciones del cinema francès de més anomenada de les dues últimes dècades. No per un mestratge diferent, sinó pel simple i poc practicat gest d'avançar-se al seu temps: de pensar-se en un cinema francès que recapitula cap endavant. Com a la seqüència de *Holy Motors* on un prototípic pare dels noranta va a buscar a la seva filla adolescent a una festa: és un dels episodis –encàrrecs del múltiple Mr Oscar– que més fatiga provoquen al protagonista. Un passatge del nou i mil vegades vist cinema francès post-*nouvelle vague*. Aquest episodi és el que precedeix, puntuat per un entreacte alliberador de Denis Lavant sense màscares tocant un acordió, la seva posterior doble mort davant d'ell mateix, i el suïcidi de la Kylie Minogue-Binoche davant el Pont-Neuf. Després del capítol de mal cinema francès contemporani, comencen a acumular-se totes les morts a la sèrie de representacions de *Holy Motors*… Sona simptomàtic i coherent.

Holy Motors va compartir cartell a la passada edició del festival de Cannes al costat de l'últim film d'Alain Resnais, *Vous n'avez encore rien vu* (2012), que presenta alguns punts d'inquietant convergència i divergència amb l'obra de Carax. En contrastar aquests films que s'enfronten, des de dues tradicions tan oposades, a la mort de la projecció, i a imaginar una possible supervivència del cinema, es constaten els anhels que Resnais resisteix encara, i els anhels que Carax busca desfer. El film de Resnais comença amb l'encàrrec d'un director mort, que convoca totes les seves estrelles (Michele Piccoli, Mathieu Amalric, Hippolyte Girardot, entre molts altres) perquè, projecció post mortem mitjançant, el cineasta els llegeixi el seu testament, i els apel·li des de la pantalla en què es projecta, per formalitzar la seva última voluntat: els seus actors, sense el cineasta, hauran de rodar el seu últim film. Es tracta d'una reversió del mite d'Orfeu, on ja poc queda de Cocteau i menys encara de la lectura godardiana que comparava a Eurídice amb el cinema:"*Euridice c'est le cinéma. Euridice dit a Orphée:* 'Ne te retourne pas' *Et Orphée se retourne. Orphée, c'est la littérature qui fait mourir Eurydice. Et le reste de sa vie, il fait du pognon en publiant un livre sur la mort d'Eurydice*"[12]. El motiu pirandellià, amb director mort que es projecta per anunciar l'encàrrec, acaba amb una clàssica i tranquil·litzadora reaparició del director, al final del rodatge, anunciant que tot havia estat una farsa per comprovar

[12] Godard, J.L. "Alfred Hitchcock est mort". En: ***Godard par Godard. Des Années Mao aux années 80***. Paris: Flamarion, 1991, p. 180.

que comptava amb l'estima dels seus actors. Aquesta projecció *farsesca* d'un dels notables supervivents de la *nouvelle vague*, s'assembla al llibre que, en la reversió godardiana del mite d'Orfeu, acaba amb la publicació tranquil·litzadora que amb res abraça o conté allò que va fer desaparèixer. Més que de la mort de la projecció, el film de Resnais parla d'una projecció morta que segueix rodant. Quan l'"Orfeu" del director mort ha estat completat, el cineasta imaginat per Resnais retorna entre els vius, ho aclareix tot, i marxa amb la seva nova obra publicada sota el braç. Davant d'aquesta inofensiva mirada, l'aposta de Carax per una supervivència del cinema més episòdica i desesperada, més enllà del temps que el seu cinema havia conegut, s'allunya dels seus antecessors i dels seus contemporanis fins a tornar-se incomparable.

***

Front de les representacions il·lusòries i especulacions ambigües que Benjamin descobria com a pals a la roda davant el legítim desig de ser reproduït en una imatge, i de projectar des d'ella els anhels d'un home i de la seva època, l'opció de Carax, desnonant tota projecció, treu el cap a una especulació oberta i transparent que desencaixa i evita les *"representacions il·lusòries"* i *"ambigües especulacions"*, per obrir un espai diferent, o potser, tan sols una possibilitat d'espai… Com quan els llauradors cremen la terra per regenerar-la després de la sobreexplotació de tantes collites. La cremen perquè ressorgeixi l'opció de plantar-la de nou. Sense projecció possible, quedaria amb sort el gest de Marey, ocult i *improjectat*: el gest incomprès d'un vell que buscava caçar una imatge amb una escopeta. Una imatge que no veurà ningú. Una imatge que podria guardar-se per a uns altres temps esdevenidors.

La intimitat del gènere

El cinema alemany contemporani a la recerca de nous camins

Violeta Kovacsics

"El cinema solia ser un parc d'atraccions i ara és una església. Una capella".
Christian Petzold[13]

Realitzada per a televisió, el 2011 es va presentar al Festival Internacional de Cinema de Berlín. Una pel·lícula de tres episodis o, millor encara, tres pel·lícules amb un fil conductor comú. No estem davant d'un d'aquests films-òmnibus en què cada cineasta realitza un petit curt (corrent perillosa i molt de moda), sinó davant d'una proposta tan interessant a la pràctica com en l'aspecte teòric. El títol era *Dreileben*, el nom d'un petit poble germà i el significat descriu a la perfecció l'ànim del projecte: "tres vides".

La premissa era igual per a cada un dels directors: un assassí aprofita la visita a la seva mare moribunda per escapar. A partir d'aquí, els tres cineastes que conformen aquest tríptic tenien una hora i mitja (és a dir, un llarg com cal) per realitzar la seva versió dels fets. A *Etwas Besseres als den Tod* (*Beats Being Dead*), Christian Petzold opta per narrar un *amour de jeunesse*, en què un jove arriba al poble disposat a fer unes pràctiques en un hospital i acaba coneixent una noia d'origen balcànic amb la que mantindrà un romanç; mentrestant, el criminal roman gairebé sempre fora de camp, com una presència col·lateral al relat amorós. A *Komm mir nicht nach* (*Don't Follow Me Around*), Dominik Graf (el més veterà dels tres) segueix una psicòloga que s'ha traslladat al lloc per investigar el cas i combina la persecució policial amb la intimitat de la dona, instal·lada a la casa d'una antiga amiga i el seu marit. Christoph Hochhäusler és el que aprofundeix, a *Eine Minute Dunkel* (*One Minute of Darkness*), de manera més explícita en la figura del criminal: mostra en paral·lel la seva fugida i les indagacions d'un policia que sembla qüestionar tot el que fa.

[13] Festival Internacional de Cine de Berlín, ***Catàleg***, 2011.

El projecte pot ser vist com el trasllat a la pràctica d'una qüestió purament teòrica: la tensió existent als moviments o corrents artístics entre el gruix del col·lectiu i les línies de fuga de cada individualitat. Generalitzant, es pot dir que el cinema alemany més recent s'ha construït sobre dos pilars: una sèrie de films amb vistes comercials i rerefons històric –des de *El hundimiento* (*Der Untergang*, Oliver Hirschbiegel, 2004) a *La vida dels altres* (*Das Leben der Anderen*, Florian Henckel, 2006)– i el que es va anomenar l'Escola de Berlín, un grup format per joves cineastes –de generacions diferents– amb alguns punts estètics i temàtics en comú. L'Escola de Berlín va agitar el panorama del cinema germànic. Al seu moment, el Nou Cinema Alemany va fer el mateix. No obstant això, fet i fet, queden els noms, les línies autorals, l'obra de cadascun dels cineastes, amb totes les seves diferències: des Werner Herzog a Wim Wenders.

En els últims anys, l'Escola de Berlín ha vist esquerdats els seus fonaments: des de la teoria, els cineastes es qüestionen l'existència del moviment, des de la pràctica, intenten virar cap a altres camins. Però abans de comentar aquest gir, cal definir què va ser i què va suposar en el seu moment l'Escola de Berlín.

***

"Són sempre austers, severs. A les pel·lícules no hi passa res. Són lentes, tristes i mai es diu res realment. Aquesta és l'Escola de Berlín"[14].

Oskar Roehler

Oskar Roehler és un outsider. Un director alemany que, per edat i context, podria encaixar a l'Escola de Berlín, aquesta nova onada de cineastes que es centren sobretot a la capital alemanya i comparteixen una sèrie de característiques comunes. El cinema de Roehler, però, no respon a aquesta etiqueta. Ell contempla des d'una posició privilegiada –la de director coetani però proveït de certa distància-. Sense voler-ho, Roehler emet un judici que, tot i el seu to crític, es converteix en una de les millors defenses d'aquest conjunt de cineastes. Les paraules de Roehler legitimen la *Berliner Schule*, fan visible un

[14] Suchsland, Rüdiger. "Langsames Leben, schöne Tage. Annäherungen an die Berliner Schule"**. *Ítem: Film-dienst***, vol. 58, núm. 13, 2005, p. 6-9.

grup de directors que es mouen amb els mateixos patrons, que componen, més enllà de les seves diferències, els mateixos temes i els mateixos trets estètics. Trets que poden ser descrits com "austeritat, severitat, lentitud o tristesa", segons Roehler, "pel·lícules en les que mai es diu res realment" o en les quals, més ben dit, es diu ben poc, ja que semblen aparcar els grans temes per centrar-se en la normalitat, en el ritme afligit d'un país eternament nou, en personatges que deambulen, en els paisatges amplis d'un país obert tant a l'est com a l'oest, en l'ús d'una llum neutra, en la deconstrucció de les famílies, en els dubtes dels adolescents, en una terra sense nucli que es travessa en cotxe, en cases en construcció...

Amb l'ajuda de la proclama d'Oskar Roehler, noms com els de Thomas Arslan, Christian Petzold, Henner Winckler o Christoph Hochhäusler es veuen units, per fi, en un mateix espai. Una casa on, després d'un llarg recorregut i una filmografia compacta i sòlida, els veterans Arslan i Angela Schanelec conformen els pilars, i Petzold, director amb tendència al melodrama i que fuig més de la normalitat: el sostre. Els més joves, Winckler, Ulrich Köhler i Valeska Grisebach tracen els envans, amb obres singulars, plenes de referències, quadres que miren cap al cinema de la modernitat. I l'agitador Hochhäusler, director que reivindica la unitat de l'Escola de Berlín, ja sigui a entrevistes o des de la seva revista Revolver, es queda a la porta i convida a entrar. A l'exterior, Hans Christian Schmid roman a mig camí, ja que el seu *Rèquiem* (*El exorcismo de Miquela*) (*Requiem*, 2006) té tant de cinema de gènere com indicis de la quotidianitat d'aquesta nova onada. Roehler i Margarethe von Trotta són els veïns rics, però no tan rics com *Good Bye Lenin!* (2003), *La vida dels altres* (*Das Leben der Anderen*, 2006) o *Sophie Scholl* (2005). El temps jutjarà la solidesa de l'Escola de Berlín, però ara com ara s'erigeix en l'última onada, un conjunt que, més enllà de les seves diferències, ocupa un mateix espai: una casa a mig construir que porta el nom de la nova Alemanya.[15]

***

Vaig escriure aquest text el 2007, en el marc d'una publicació sobre el cinema europeu contemporani. El vaig escriure sota els efectes de l'emoció de veure que el

[15] Kovacsics, Violeta. “El nuevo cine alemán: la última ola”. En: Font, Domènec y Losilla, Carlos (ed.). ***Derivas del cine europeo contemporáneo***. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2007, p.145.

cinema alemany d'aquell moment semblava seguir una tendència (paraula molt agradosa pels analistes) marcada. Les constants resultaven evidents i les pel·lícules semblaven formar part d'un tot amb només algunes veus dissidents (Petzold, sens dubte, Köhler, a estones, Hochhäusler, pel seu gust pels ambients confrontants amb el fantàstic, Arslan, per la seva mirada una mica més serena). Quedaven dos dubtes: veure cap a on es dirigirien aquests cineastes i veure si l'homogeneïtat de l'Escola de Berlín aguantaria el pas del temps.

Entre els cinc anys que separen el text que es reprodueix més amunt i l'article que ens ocupa, Maren Ade va filmar una excel·lent pel·lícula, *Entre nosaltres* (*Alle Anderen*, Maren Ade, 2009), que homenatjava al John Cassavetes de *Faces* (1968) alhora que contenia algunes de les senyes d'identitat de l'Escola de Berlín: el gust per una fotografia naturalista, una casa de vacances com a principal espai, una parella en plena crisi –que ocupa el lloc destinat, a l'Escola de Berlín, a la família, plena d'absències i de silencis-, una trama tan simple que sembla fer els honors a Oskar Roehler quan diu que "no passa res (...) mai es diu res realment". Com a *Faces*, al final d'*Entre nosaltres* es produeix una mena de renaixement: una noia estirada a terra a la qual el noi ha de reanimar, una escena filmada amb una càmera que incideix en els personatges a la manera de Cassavetes. A *Faces*, la seqüència acaba sota l'aigua de la dutxa, en el que podria ser la humitat d'un naixement. Ade, en canvi, opta per la diversió: la noia està jugant amb la seva parella, ja que tot al film té a veure amb dos moments trobats, el d'una certa infantilitat i el pas a l'edat adulta. *Entre nosaltres* es construeix constantment sobre una distància que ha de ser salvada. Si en un moment mostra els personatges absolutament separats, amb ella dins la piscina, enfadada perquè ell l'ha tirat encara vestida, i ell de peu fora de l'aigua, després els filma de prop quan fan l'amor al jardí. La distància i la separació, l'infantilisme i l'assumpció d'una maduresa de parella són al centre d'*Entre nosaltres*, potser l'última pel·lícula important de l'Escola de Berlín.

Maren Ade va realitzar *Entre nosaltres* el 2009. Un any més tard, el 2010, dues pel·lícules aparentment lligades a l'Escola de Berlín es presentaven a diferents seccions de la Berlinale. La primera, *Der Räuber*, una coproducció germanoaustríaca dirigida per l'alemany Benjamin Heisenberg. La segona, *Im Schatten*, última pel·lícula

fins a la data de Thomas Arslan. Les dues compartien alguna cosa, un senyal comú que sembla ser també el germen del canvi de terç que ha experimentat l'Escola de Berlín els últims anys: el seu imparable acostament al gènere. El moviment ha canviat els drames intimistes, les cases a mig construir, les residències ocasionals o els trajectes per carretera per les carreres i les persecucions, per un gust exacerbat pel misteri i l'acció. Fa uns anys, l'ànim de la nova Alemanya es centrava en capturar un espai inaprehensible i mostrar a través d'una narració lineal una sèrie de fissures relacionals; en els temps més recents, intenta que el gènere pugui conviure amb un cert intimisme i pel camí d'aquesta recerca acaba trobant sempre línies de fuga.

El millor de *Der Räuber* es situa lluny de la pausa inherent a les pel·lícules de l'Escola de Berlín, o del seu naturalisme. Es tracta dels moments més físics, en què el protagonista –un lladre de bancs– aprofita la seva condició d'atleta professional per fugir corrent. A través de l'acció, la pel·lícula aconsegueix fugir del naturalisme fins abraçar una certa abstracció, que es materialitza al seu torn a la cara oculta del protagonista, cobert per una màscara de color blanc. Aquesta persona sense cara, que corre sense treva, acaba essent el motor del film.

Der Räuber es tanca quan el protagonista s'endinsa al bosc, en la que serà la seva última fugida. Aquesta escena entronca amb el desenllaç de *Im Schatten*, que es desenvolupa en una cabana oculta entre els arbres i acaba amb el personatge principal en una fugida que, com a *Der Räuber*, sembla definir un estat d'ànim. És a través de l'acció que aquestes pel·lícules arriben a allò introspectiu. Necessiten el gènere per abraçar tot allò que, anteriorment, a pel·lícules com *Lucy* (Henner Winckler, 2006) o *Ping Pong* (Matthias Luthardt, 2006) es definia des des del que és estàtic, des d'allò que està tancat entre les quatre parets de les cases i els apartaments.

Im Schatten s'obre amb el pla d'una ciutat contemporània, amb els seus llums i els seus cotxes, en una cantonada qualsevol en un moment de bullici i d'activitat urbana. Aquest inici apunta el pòsit introspectiu del film. Arslan, que venia de fer *Ferien* (2007), una de les pel·lícules que millor defineixen els trets de l'Escola de Berlín, acaba per fer un film amb ressons evidents al cinema de Don Siegel. La violència és seca i l'acció està per sobre del gest. No hi ha seqüència que defineixi

millor aquesta última asseveració que l'escena de *Fuga de Alcatraz* (*Escape from Alcatraz*, Don Siegel, 1979) en la que el presidiari interpretat per Clint Eastwood treballa en l'escapatòria. Siegel filma els detalls, ressaltant allò que el personatge fa per sobre de qualsevol tret introspectiu. El protagonista de *Im Schatten* sembla sortit de l'univers de Siegel: sorgeix del no-res i no se sap on es retira finalment. Arslan té clares les referències genèriques. La seqüència en què el protagonista enganya els seus perseguidors enmig d'un passadís és un exemple del rigor i de la senzillesa dels recursos que empra el cineasta a l'hora de construir l'acció i el suspens. La càmera es queda quieta, disposada a descriure l'acció amb un simple pla contraplà. La posada en escena d'Arslan resulta mesurada i precisa: tant en els seus arravatament més violents –la sang a la paret després de l'assassinat d'un dels personatges o el joc de punts de vista en la confrontació final– com en els moments més introspectius. Els referents d'Arslan passen necessàriament pel gènere: des de Siegel fins al Michael Mann de *Heat* (1995), de la qual *Im Schatten* pren prestada la relació entre el protagonista i el policia que el persegueix.

Der Räuber i *Im Schatten* evidencien el canvi de registre del cinema alemany contemporani i d'una Escola de Berlín que ha trobat la seva identitat (almenys per ara) al gènere. Mentre Arslan i Heisenberg realitzaven sengles thrillers de caràcter introspectiu, Petzold, Graf i Hochhäusler s'embrancaven en el debat que culminaria amb la realització de *Dreileben*, una correspondència en què Graf qüestionava l'Escola de Berlín, Hochhäusler la salvava i Petzold posava l'accent en qüestions més prosaiques. De fons retrunyia una cosa que ja estava a *Der Räuber* i *Im Schatten* i que seria l'eix també de *Dreileben*: el cinema de gènere.

***

> Dominik Graf: *"El meu problema amb l'Escola de Berlín o com sigui que es digui és que, després dels primers i destacables resultats, de places, ciutats, bungalows i altres, vaig quedar en certa manera decebut. Perquè vaig sentir que després d'això, en lloc d'expandir–se en els possibilitats narratives, el perill estava en una estretor de mires a través de la proclamació d'un estil i l'encimbellament general de les onades a Alemanya ("Ara som algú! La gent ens mira!), no? (...) Maliciosament però correcta, Fassbinder va dir a la revista* Der

Spiegel *que els seus col·legues havien començat a filmar les seves pròpies crítiques"*.

Christoph Hochhäusler: *"Les properes pel·lícules mostraran en què es convertirà aquest grup. Probablement, les pel·lícules mai seran com les nostres pel·lícules actuals"*.

Christian Petzold: *"L'esmolada separació entre 'art' i 'comercial' porta a la separació total entre 'experimental' i 'narratiu' (Ah! 'Film narratiu': aquesta sempre va ser una expressió horripilant ...). Per sobreviure avui dia, un director ha de decidir molt aviat entre una d'aquestes dues vies. Crec que això és molt lamentable per als cineastes. La categorització comença massa aviat"*.[16]

***

Dreileben no fa més que traslladar a la pantalla el debat entre els tres cineastes. A les tres pel·lícules que la formen hi ha la tensió entre allò que és col·lectiu –tres films que tenen alguna cosa en comú: la seva premissa– i allò individual –més enllà del punt de partida, cada un dels directors porta la pel·lícula al seu terreny-.

A *Etwas Besseres als den Tod* de Petzold, l'assassí s'acosta a allò mitològic. És una presència invisible a la part alta d'unes roques. És un rumor que a poc a poc es va fent tangible. En el fons, Petzold planteja un paisatge aparentment deliciós. Un paradís envoltat d'arbres que amaga alguna cosa tràgica: l'esquinçament del primer amor i l'amenaça de l'home violent que ha escapat. Petzold construeix el seu film a través d'un joc de punts de vista. El final de *Etwas Besseres als den Tod* es situa a camí entre la realitat i el somni. Com dicten els cànons de l'amor de joventut, l'aventura del noi queda enrere. La noia camina pel poble. Petzold mostra el recorregut, es fixa en el seu reflex en un aparador per després deixar el vidre buit i esperar que arribi un altre rostre per ocupar el lloc del reflex. És l'assassí, que per fi es materialitza. La resolució queda a la ment del noi protagonista, que viatja en cotxe amb una altra.

[16] Festival Internacional de Cine de Berlín, ***Catàleg***, 2011.

Per Petzold, el que és genèric és sempre una cosa que sobrevola el relat: des del to fantasmagòric de *Gespenster* (2005) a la construcció de la protagonista de *Yella* (2007), que torna de la mort. El cineasta alemany situa els seus relats sempre a l'entreson, lluny de qualsevol concreció. *Eine Minute Dunkel*, de Hochhäusler, en canvi, és pura concreció. Ell és l'únic dels tres cineastes que es centra en la figura de l'assassí. La seva pel·lícula segueix els cànons dels films de escapatòries. És el relat d'un fugitiu i l'acció s'erigeix en motor indiscutible. Hochhäusler defuig el fora de camp, tan present en el film de Petzold com, en menor mesura, en el de Graf, que a *Komm mir nicht nach*, treballa sobre una matèria genèrica propera a la de Petzold: la banda sonora suggereix suspens en els moments de més intimitat i quotidianitat, aquells en què la càmera es tanca entre les quatre parets de la casa on la protagonista conviu amb una parella amiga. Graf fa de la intimitat alguna cosa enrarit. El suspens es gesta sobre el suggeriment, a través del so tournerià de les branques d'un arbre que s'agiten sense que sapiguem per què. La seva pel·lícula bascula constantment entre el drama sentimental amb triangle amorós –la posada en escena insisteix a crear composicions geomètriques entre els tres personatges, a la manera del Nicholas Ray de *Johnny Guitar*– i la investigació policial, resumint l'essència del canvi de registre de l'Escola de Berlín: del retrat íntim al cinema de gènere.

L'invent de *Dreileben* (que tampoc ha de ser vist com una cosa única, ja que entronca amb projectes similars, com la trilogia per televisió *Red Riding* [2009]) posa de manifest les necessitats del jove cinema alemany de trobar noves vies d'expressió i d'intentar definir, potser sense èxit, la força d'un grup de cineastes als quals s'ha insistit a situar sota l'etiqueta d'una nova onada: l'Escola de Berlín. Dels tres directors de *Dreileben*, un pertany a una generació diferent als joves realitzadors d'aquesta escola (Graf), un altre ha aconseguit distanciar-se del moviment gràcies a una veu eminentment personal (Petzold) i l'últim, Hochhäusler, està a l'origen de la teorització de l'Escola de Berlín gràcies al seu treball a la revista *Revolver*.

Més o menys a la mateixa època en què aquests tres cineastes s'aliaven amb la televisió per crear *Dreileben*, un altre dels noms clau de l'Escola de Berlín, Ulrich Köhler (*Montag kommen die Fenster*, 2006) realitzava *Schlafkrankheit* (2011), una pel·lícula a camí entre Europa i Àfrica que aprofundeix en la distància entre ambdós

continents (un altre cop, estem davant de dos oposats que generen tensió) i que es nodreix contínuament d'aquesta matèria espectral. Dividida en dues parts i amb dos protagonistes per a cadascuna d'elles (un doctor alemany que ha decidit quedar-se a viure a l'Àfrica i un altre francès que acaba d'arribar), *Schlafkrankheit* s'endinsa, en el seu tram final, en allò fantasmagòric. Les aparicions, a la segona part de la pel·lícula, del metge alemany el converteixen en una mena d'espectre. La voluntat de Köhler de difuminar qualsevol possibilitat del que és concret arriba al seu punt culminant cap al final. Ens situem enmig d'una escena de caça nocturna. Quan es produeix per fi el tret, amb prou feines veiem res. Tot s'intueix. Se sent alguna cosa al riu, una presència que és una incògnita (un hipopòtam, potser, ja que és la figura animal, gairebé de dimensions mítiques, que sobrevola tot el film). La pel·lícula assoleix així ressons tournerians, en els que les ombres s'apoderen del quadre i els sons apuntalen el suggeriment.

Al voltant del 2007, aquell jove cinema alemany que conformava l'Escola de Berlín s'instal·lava a cases vacacionals o en construcció, viatjava per carretera cap a l'est i posava en evidència les fissures dels nuclis familiars. Era un cinema primerenc que alhora retratava els dubtes d'un país que es buscava a ell mateix després d'un segle d'història agitada. Cinc anys després, aquests mateixos cineastes es plantegen noves formes d'expressió. Abracen el gènere, ja sigui des del suggeriment o des de referències evidents. Mantenen, però, el gust per la introspecció i pel sentiment de recerca. Tot ha canviat i, tanmateix, alguna cosa segueix igual.

Filmant el Postcomunisme

Nous corrents als cinemes d'Europa Central i Oriental

Saša Markuš

Fa més de dues dècades que la caiguda del Mur de Berlín va convertir els països de l'antiga Europa de l'Est en un escenari de ràpides i intenses transformacions socials. Aquests canvis es van reflectir al cinema afectant tant als sistemes de producció i distribució de pel·lícules com a l'aspecte estètic o les eleccions temàtiques i ideològiques dels films provinents de l'Est. Però avui ja no és n'hi ha prou de parlar simplement en termes de conseqüències positives com l'abolició de la censura o l'alliberament dels mercats al sector cinematogràfic dels països excomunistes. Cal notar que cadascuna de les cinematografies nacionals dels països de l'Est europeu ha afrontat *la crisi* transicional a la seva manera, buscant noves vies de desenvolupament i una nova identitat. Les dificultats es presentaven a l'hora de triar temes i el llenguatge expressiu, doncs la subversió estilística que va marcar la tradició dels Nous cinemes de l'aquest europeu dels anys seixanta i setanta –les grans obres de, entre d'altres, Andrzey Wajda, Andrei Tarkovski, Milos Forman, que desafiaven la censura comunista – ja no era necessària. *"Quan ja pots dir-ho tot, de què parlaràs?"*[17], preguntava el guionista polonès Maciej Karpinki, mentre l'hongarès Zsolt Kézdi-Kovács afirmava: *"Ara, quan l'enemic ja no hi és, un perd la seva raó de ser"*[18]. Així mateix, a causa de la desaparició de fons de finançament estatals i la falta de nous i eficaços models de finançament, la dècada dels noranta va portar una important disminució del nombre de pel·lícules produïdes per any a tots els països de la zona, essent paradigmàtic l'exemple de Romania, on la producció disminuïa progressivament fins al punt que l'any 2000 –denominat pels historiadors com "l'any zero del cinema romanès"[19]– no es va estrenar cap film.

[17] Portuges, Catherine: "Border Crossings: Recent Trends in East and Central European Cinema". ***Ítem: Slavic Review 51***, núm. 3, tardor 1992, p. 531- 535; p. 1.
[18] *Íbidem*.
[19] Dulgheru, Elena. "Novi rumunski film –rumunski film posle 1990 i njegov novi talas". ***Ítem: Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti***, núm. 11-12, 2007, p. 93-102; p. 93.

Les sortides d'aquesta situació es buscaven per diverses vies, però mentre s'experimentava amb noves maneres de produir i articular pel·lícules, sorgien algunes propostes estètiques individuals que es recolzaven a la tradició dels Nous cinemes, al mateix temps que intentaven abordar temaris i aplicar enfocaments que corresponien a les noves realitats sociopolítiques. Aquestes propostes venien d'una generació d'autors que s'havien educat i havien començat les seves carreres professionals a l'antic sistema, però que van assolir la maduresa creativa durant els anys noranta. Així, aquesta dècada queda marcada per la forta presència de figures com Krysztof Kieslowski a Polònia, Nikita Mikhalkov i Aleksandr Sokurov a Rússia, Péter Gothár i Bela Tarr a Hongria o bé Emir Kusturica a Sèrbia, per esmentar solament als més coneguts. El seu èxit desviava la mirada –tant internacional com local– de les dificultats que tenia per desenvolupar-se el conjunt del sector cinematogràfic d'aquesta zona geogràfica. Ben rebuts als festivals europeus, els films d'aquests autors confirmaven el potencial creatiu de les cinematografies excomunistes, al mateix temps que promovien la seva integració a l'espai cultural de la UE.

De Kieslowsky a Gothár: representació, actualitat i història

Entre els noms importants del cinema de l'Est dels anys noranta, tant per la magnitud de l'èxit, com per l'ampli interès que va despertar la seva proposta estètica, destaca el polonès Krysztof Kieslowski. Fins i tot abans de la caiguda del mur de Berlín, aquest autor ja comptava amb una carrera ben articulada: obres com *No amarás* (*Krótki film o milosci*, 1988) o *No matarás* (*Krótki film o zabijaniu*, 1988) l'havien convertit en el més destacat director del cinema polonès i una promesa internacional. Al llarg dels noranta Kieslowski roda quatre films en coproducció entre Polònia i França –*La doble vida de Verónica* (*La double vie de Véronique*, 1991) y la trilogia *Tres colors: Blau* (*Trois couleurs: Bleu*, 1993), *Tres colors: Vermell* (*Trois couleurs: Rouge*, 1994), *Tres colors: Blanc* (*Trois couleurs: Blanc*, 1994)-. La seva obra s'inscriu en la tradició del Nou cinema polonès però també correspon als corrents moderns del més ampli àmbit europeu.

Kieslowski adapta la seva estètica a l'actualitat amb la finalitat de descriure els particulars símptomes d'alienació contemporània que articulen una relació paradoxal entre l'individu i el col·lectiu: a *Blau* una dona descobreix que el seu veí viola la privadesa dels altres per omplir el buit a la seva pròpia vida íntima. La protagonista de *Vermell* intenta superar la mort accidental del seu marit i i la seva filla, enfrontant, des de la solitud, les qüestions filosòfiques del destí i la mort. Kieslowski també tematiza la relació entre les dues Europes: l'Occidental i la de l'Est, corresponent a les noves realitats del Vell continent, que pretenen abaratir les antigues barreres pròpies de l'època de la guerra freda: *Blanc* tracta del matrimoni mixt entre un polonès i una francesa, mentre que *La doble vida de Verónica* té dues protagonistes –una polonesa i una altra francesa– que no es coneixen entre elles però que tenen els seus destins connectats de forma misteriosa.

És possible que, vistes des de la perspectiva actual, les coproduccions franc-poloneses de Kieslowski semblin construïdes amb *"cert manierisme formal per part del cineasta"*[20]. No obstant això, el valor més important d'aquestes obres tal vegada resideixi en el fet d'haver constituït un nou fenomen fruit de l'època i haver ajudat a l'Europa sense mur a articular un clima cultural obert al futur.

Mentre el cinema de Kieslowski correspon a la necessitat de connectar la tradició estètica dels Nous cinemes amb les realitats presents, altres autors es van dedicar a revisitar el passat comunista, oscil·lant entre les visions nostàlgiques i les denúncies de les dures injustícies històriques. Pel que fa a l'èxit que han tingut als àmbits locals, destaquen dues pel·lícules filmades ja als anys vuitanta, l'hongaresa *El tiempo se queda parado*[21] (*Megáll az idö*, Péter Gothár, 1982) y la búlgara *Ayer* (*Vchera*, Ivan Andonov, 1988). Retratant la vida dels adolescents durant els anys seixanta, ambdues obres contrasten les aficions de la joventut –influenciada per la cultura pop occidental– amb els valors oficials del sistema comunista. *"Com a resultat general sorgeix una mirada ambigua a la història, on convergeixen la*

[20] Quintana, Ángel. "¿Sigue existiendo el cine en el Este?". En: Losilla, Carlos; Monterde, José Enrique (Ed.). ***Vientos del este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos***. València: IVAC, 2006, p. 143-171; p. 162.

[21] Atès que algunes de les pel·lícules citades en aquest article no s'han estrenat a Espanya, alguns dels títols que les identifiquen poden ser traduccions literals –emprades o no en festivals– per facilitar la seva comprensió i identificació.

nostàlgia, l'amargor i la tímida esperança de futur"[22]. Aquests films el contemplen amb un cert toc malenconiós, convertint-se en testimoni sobre les joventuts atrapades als entredits ideològics.

Una confrontació tan directa com necessària amb els aspectes més durs del totalitarisme comunista s'estableix en una sèrie d'obres de Péter Gothár posteriors a *El tiempo se queda parado*. El protagonista de *Melodráma* (Péter Gothár, 1991) va participar com a soldat a la intervenció Soviètica a Txecoslovàquia de 1968, però és condemnat a passar la vida a la presó per haver intentat fugir a l'Europa Occidental travessant la frontera en un tanc militar. *El puesto* (*A részleg*, Péter Gothár, 1995) parla d'una dona que parteix de viatge cap al Gulag creient el que li han dit els seus superiors en un comunicat oficial: que la destinen a un lloc de treball millor. Gothár elabora els temes tabú del passat contrastant les estratègies narratives pròpies del cinema comunista, que pretenia una objectivitat històrica i sobreposava l'interès del col·lectiu al de l'individu. Així, tant *Melodráma* com *El puesto* estan centrats exclusivament en els punts de vista subjectius dels seus protagonistes, evitant explícits missatges ideològics i generalitzacions a l'hora de jutjar el passat. La Història és relatada a través de les respostes emocionals dels seus protagonistes davant les injustícies: l'apassionat retrobament d'un pres polític amb la seva expromesa i el seu amic després d'haver passat vint anys a la presó, o bé el tendre optimisme d'una dona que no pren consciència de la veritable naturalesa de la seva mudança. Aquests films de Gothár no han gaudit mai de tant d'èxit com les esperançadores i intrigants obres de Kieslowski, però constitueixen un referent important en el marc dels cinemes de l'Est: cap altre director ha revisitat el passat totalitari amb tanta voluntat d'aproximar els seus matisos a l'espectador contemporani.

Diverses propostes dels anys noranta

A part de construir vincles amb el present democràtic i retratar el passat comunista, els autors de l'Est europeu també obren altres temaris que s'articulen a

[22] Deltcheva, Roumiana. "Western Mediations in Reevaluating the Communist Past: A Comparative Analysis of Gothár's *Time Stands Still* and Andonov's *Yesterday*". ***Comparative Literature and Culture*** **1.4**, 1999. [en línia] <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol1/iss4/7>

través de diversos enfocaments estètics. El primer èxit internacional de Nikita Mikhalkov, *Urga* (1991) presenta en clau realista, però amb cert toc d'exotisme, la vida d'una família rural a la frontera entre Mongòlia i la Xina. Al final del film, els familiars, per primera vegada a la seva vida, entren en contacte amb la imatge televisiva, seguint a la pantalla una de les trobades d'importància històrica entre Bush i Gorbatxov. La juxtaposició de perspectives, d'una banda, de la població rural als marges de la exURSS i, d'una altra, el context polític internacional cap als finals de la guerra freda, aporta el comentari sobre la irrellevància de canvis ideològics per a la vida quotidiana d'una part important de la població de l'Est.

En altres treballs, Mikhalkov segueix tractant temes locals, al mateix temps que apunta cap a la relació entre Rússia i Occident. La coproducció entre Rússia, França, Itàlia i República Txeca titulada *El barbero de Siberia* (*Sibirskiy tsiryulnik*,1998) ofereix un retrat romàntic de la Rússia tsarista de finals del segle XIX que correspon a la necessitat local de recordar el passat monàrquic, del que no en van ser possibles les representacions en clau positiva durant el comunisme. Així mateix, el film és explicat des de la perspectiva d'una dona nord-americana que viatja a Rússia, s'enamora del seu exotisme i descobreix una sèrie de valors culturals aliens al seu món.

Mentre Mikhalkov pretén un estil lleuger i proper a les audiències àmplies, que incorpora elements del melodrama o del *thriller*, la poètica d'Aleksandr Sokurov –avui un dels noms més prestigiosos del cinema europeu– és més hermètica, però molt apreciada per la seva original aproximació a l'ús del pla-seqüència, que s'inscriu a la tradició dels grans noms del cinema soviètic com Tarkovski. Malgrat aquestes diferències, entre Mikhalkov i Sokurov encara es poden trobar certs punts en comú: el primer èxit important d'aquest últim va ser *Madre e hijo* (*Mat i sin*, 1997) que, al igual que *Urga*, parteix de la representació de la vida rural, desviant-se de les frustracions del món urbà per entrar en contacte amb els temes essencials de l'amor i de la mort. El film elabora els sentiments d'un fill que cuida de la seva mare moribunda. L'obra va conquistar el públic i els crítics tant per aquesta elecció temàtica –que no encaixa amb les pautes narratives dominants de la nostra època– com per un llenguatge visual poc convencional.

Alguns anys després Sokurov va rodar *El arca rusa* (*Russkiy kovcheg*, 2002) on la *veu en off* narradora, que pertany al mateix autor, dialoga amb el personatge d'un viatger francès del segle XIX, guiant-lo pel museu Hermitage de Sant Petersburg, presentant tant els continguts del museu com les diverses escenes de la història nacional en un mateix pla-seqüència, que dura 96 minuts en total. Aquest experiment, únic a la història del setè art, va ser aplaudit per la crítica internacional, però també va ser estudiat, al costat de *El barbero de Siberia*, en el context de representacions actuals del passat imperial rus tant com en el marc del discurs local sobre els vincles que aquest país estableix amb Occident. No és solament la desaparició del comunisme i de la URSS el que condiciona una tornada a les arrels culturals nacionals, també es tracta d'una reacció enfront del *"procés de globalització, o bé, de l'expansió del poder i del capital Occidental"*[23] i d'intentar autodefinir-se en aquest nou context.

Sokurov no és l'únic autor procedent dels països excomunistes que destaca per la seva falta de conformisme i per tornar a experimentar, en el context contemporani, amb el pla-seqüència i altres recursos expressius paradigmàtics del cinema modern. Una proposta que parteix d'una premissa semblant –encara que articulada a través d'una poètica personal molt diferent– ve de l'hongarès Bela Tarr. A part de rodar exclusivament en blanc i negre, l'autor s'arrisca oferint pel·lícules de llarga durada –el seu cèlebre *Satantango* (*Sátántangó*, 1994), de més de 7 hores– amb un estil narratiu hermètic, que parteix d'allò quotidià per explorar tant les premisses filosòfiques com a sociològiques que regeixen al món actual. Fredric Jameson anota que tant Sokurov com Tarr hereten valors dels grans autors moderns (Bergman, Fellini, Bresson, entre altres), sense haver de carregar amb la tasca de trencar els esquemes del cinema clàssic, com ho van fer els seus predecessors[24]. Aquestes observacions poden ser certes, encara que cal destacar que els autors en qüestió també parteixen d'una situació que presenta un altre tipus de repte: el de tornar a introduir les premisses estètiques modernes al context cinematogràfic actual i buscar formules narratives i estilístiques vinculades a la tradició dels Nous cinemes que puguin ser atractives per a

[23] Hashamova, Yana. "Two Visions of a Usable Past in (Op)position to the West: Mikhalkov's *The Barber of Siberia* and Sokurov's *Russian Ark*". ***Ítem: The Russian Review***, vol. 65, abril 2006, p. 250-257; p. 250.
[24] Jameson, Fredrick. "History and Elegy in Sokurov". ***Ítem: Critical Inquiry***, vol. 33, núm 1, tardor 2006, p. 1-12; p.1.

l'espectador contemporani. En una època en què es perd la divisió entre *l'art alt* (tradicionalment vinculat al cinema modern) i *l'art baix* (que embarca la producció del cinema de gènere), Sokurov i Tarr ja no interessen tant per fer cinema amb certa aura d'exclusivitat artística. El seu mèrit resideix, més aviat, en el fet de demostrar que l'expressivitat moderna pot simultàniament competir i coexistir amb unes altres formules estètiques i narratives pròpies del cinema o del conjunt del sector audiovisual contemporani.

Entre els autors de l'Est les pel·lícules dels quals van marcar la dècada dels noranta també es troba Emir Kusturica, de procedència bosniana però resident a Sèrbia, premiat ja als anys vuitanta amb la Palma d'Or del festival de Cannes pel seu *El pare en viatge de negocis* (*Otac na službenom putu*, 1985). A diferència de Sokurov i Tarr, que busquen la puresa estilística, aquest autor desenvolupa una poètica eclèctica que combina recursos expressius propis del Nou cinema txec, el neorealisme italià, la tradició cinematogràfica exjugoslava, introduint a més alguns components genèrics propis de la comèdia romàntica o el melodrama. Un dels seus temes recurrents és la vida de l'ètnia gitana als Balcans (*Tiempo de los gitanos* [Vreme *cigana*, 1988]; *Gat negre, gat blanc* [Crna *mačka, bela mačka*, 1998]), films que presenten l'Altre des d'una òptica romàntica i com a antípoda a estrictes valors racionals que reglen el món occidental. Entre els films de Kusturica també destaca *Underground* (1995) que ficcionaliza les causes i conseqüències de les recents guerres balcàniques.

En les cinematografies de l'Est durant els anys noranta també sorgeixen certes tendències que tenen ressonància solament al marc local. Per exemple, l'espectacle històric *Pan Tadeusz* (Andrzey Wajda, 1999), basat en el poema èpic d'Adam Mickiewicz, va ser acollit amb entusiasme, ja que commemora la dolorosa lluita històrica per mantenir la identitat nacional polonesa. Al mateix temps, alguns dels joves autors d'aquest país –igual que els seus col·legues de l'àmbit excomunista en general– intenten revindicar el cinema de gènere, distanciant-se de les herències dels Nous cinemes i oferint pel·lícules estèticament arrelades a la tradició hollywoodenca, però amb un rerefons local. Els exemples com *Kroll* (Wladyslaw Pasikowski, 1991) o

El asesino (*Kiler*, Juliusz Machulski, 1997)[25] demostren que aquest tipus de cinema pot tenir èxit entre el públic nacional, encara que –paradoxalment– no arriba a despertar interès al mercat global, on les audiències prefereixen narracions genèriques provinents d'occident. Un fenomen d'aquest tipus va ser *El hermano* (*Brat*, Aleksey Balabanov, 1997) i la seva seqüela, *El hermano 2* (*Brat 2*, Aleksey Balabanov, 2000), *thrillers* situats als baixos fons de la màfia moscovita, que es van convertir en dues de les pel·lícules més vistes en la història del cinema rus. Així mateix, en aquesta època també sorgien reeixits melodrames, com la txeca *El verano indio* (*Indiánské léto*, Sasha Gedeon, 1995) o bé musicals, com l'hongaresa *Csinibaba* (Péter Tímár, 1997).

No obstant això, aquests èxits comercials puntuals, igual que les pel·lícules dels autors cèlebres als festivals europeus, no han pogut ajudar a restaurar el sector de la producció cinematogràfica als països excomunistes. És cert que durant els anys noranta van sorgir moltes productores petites i independents, però són empreses que no creixen prou com per crear un mercat estable. Els finançaments estatals, per la seva banda, van ser escassos i destinats a un nombre reduït de pel·lícules. Els grans estudis i altres infraestructures heretades del període comunista es mantenien desaprofitades, donat que no hi va haver possibilitats de restablir una producció regular que pogués donar-los vida. Avui dia la majoria d'elles estan abandonades, cosa que ha portat la jove directora sèrbia Mila Turajlić a fer el documental *Cinema Komunisto* (2010) sobre els estudis d'Avala Film a Belgrad, explorant l'època en què aquestes instal·lacions, a part de talent local, acollien estrelles visitants com Liz Taylor, Richard Burton i Orson Welles i produïen centenars d'obres a l'any. És cert que aquests films comportaven unes connotacions ideològiques poc acceptables, però també que el postcomunisme no ha sabut fer un gir ni ha mantingut la continuïtat al sector de la producció.

[25] Vegeu: Pitrus, Andrzej. "Looking for Identity: Polish Cinema of the Nineties". ***ArtMargins Online***, 2002. [en línia] <http://www.artmargins.com/index.php/archive/331-looking-for-identity-polish-cinema-of-the-nineties>

Els reptes del nou mil·lenni

Amb tot, és un fet que durant la primera dècada del segle XXI la situació canvia: sorgeix una nova generació d'autors que comencen a fer cinema acceptant la crisi transicional com a punt de partida. Ha estat la cinematografia romanesa –precisament la més afectada per les dificultats dels anys noranta– la que millor ha reflexionat, oferint pel·lícules que proposen nous enfocaments estètics i qüestionen actituds dominants relatives tant al present democràtic com al passat comunista. Els primers èxits de l'anomenat Nou cinema romanès[26] són *La mort del senyor Lazarescu* (*Moartea domnului Lazarescu*, Cristi Puiu, 2005), *12.08 a l'est de Bucarest* (*A fost sau n-a fost?*, Corneliu Porumboiu, 2006), que van guanyar, respectivament, els premis Un Certain Regard y Caméra d'Or al festival de Cannes. Després segueixen *4 meses, 3 semanas y 2 días* (*4 luni, 3 saptamâni si 2 zile***,** Cristian Mungiu, 2007 – Palma d'Or a Cannes-, *California Dreamin'* (Cristian Nemescu, 2007) i moltes més.

Els autors d'aquests films fan pel·lícules amb uns pressupostos extremadament baixos, combinant els finançaments privats amb els estatals i aprofitant tant les participacions de les televisions locals com els fons de la Unió Europea. Igual que a l'època del neorealisme italià, es roda en escenaris naturals l'ús dels quals no suposa uns costos de producció elevats, al mateix temps que es parteix d'unes propostes estètiques fermes i ben elaborades.

En cert sentit, els films en qüestió continuen la tradició dels Nous cinemes de l'Est i de les tendències establertes durant els anys noranta: trien un llenguatge expressiu realista, tracten amb la vida quotidiana i contenen un vessant de crítica social. Però la nova generació d'autors romanesos també pretén distanciar-se d'aquestes herències. En primer lloc, els films actuals apliquen un punt de vista irònic, ja que tant el totalitarisme comunista com la democràcia transicional queden sotmesos a una mirada crítica. Així mateix, són pel·lícules que eviten el llenguatge metafòric i subversiu, propi de les pel·lícules del període comunista que també solia aplicar-se, per inèrcia, al cinema dels anys noranta. Aquest tipus de discurs, segons els criteris

[26] Vegeu: Pop, Doru. "The Grammar of the New Romanian Cinema". ***Ítem: Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies***, núm. 3, 2010, p. 19-40.

actuals, feia que els films *"semblessin completament inversemblants"*[27]. Per això, els autors contemporanis prefereixen partir d'unes situacions molt concretes i narrar les històries simples: el recorregut que el senyor Lazarescu fa pels hospitals de Bucarest durant una nit i després d'un atac al cor (*La mort del senyor Lazarescu*), l'execució de l'avortament il·legal a l'època de Ceausescu (*4 meses, 3 semanas y 2 días*). Més que construir al·legories de l'opressió totalitària o reflexionar sobre l'alienació al món actual, aquests films enfoquen els detalls concrets i és a partir de l'anàlisi d'aquests esdeveniments quotidians que l'espectador arriba a construir una imatge més àmplia de la societat.

És important esmentar que el cinema romanès actual aporta innovacions a l'hora d'enfocar el passat comunista: la Història es retrata des del punt de vista de l'actualitat transicional i amb l'objectiu d'incloure un comentari crític sobre el present. *12.08 a l'est de Bucarest* transcorre en un programa televisiu l'autor del qual proposa al públic recordar el dia de la Revolució romanesa i discutir una pregunta senzilla: si els ciutadans d'aquesta petita localitat van sortir a la plaça principal abans o després de saber per la ràdio que el dictador Ceausescu ja estava mort i que a la capital, Bucarest, el poder estava en mans dels qui es van rebel·lar en contra del comunisme. Tant els convidats del programa com els ciutadans que participen trucant per telèfon queden atrapats en una infinitat de testimoniatges contradictoris, però també condicionats pel poder actual: la informació clau concerneix a un dels exmembres de la policia secreta de Ceausescu, actualment amo d'una fàbrica important, que truca personalment al programa amenaçant amb denunciar-lo si el seu nom torna a esmentar-se en aquest context negatiu.

A part de subratllar com de corrupte pot arribar a ser el present democràtic, el film també qüestiona les visions habituals de la realitat quotidiana del passat. Per exemple, alguns participants al debat testifiquen que el dia de la Revolució estaven entretinguts comprant arbres de Nadal, o bé que estaven mirant els dibuixos animats nord-americans per la tele, mentre se suposa que el comunisme va ser summament restrictiu tant amb les celebracions dels festius religiosos com amb la importació del producte audiovisual occidental. Més que interpretar aquestes contradiccions relatives

[27] Popa, Diana. "Probing the Body – Political and Medical (Empty) Authority in the New Romanian Cinema". ***Ítem: Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies***, núm. 4, 2011, p. 115-129; p. 118.

al passat, aquesta i altres pel·lícules del cinema romanès contemporani pretenen subratllar-les i convidar l'espectador a reflexionar sobre la seva importància per a l'actualitat.

Romania és l'únic país excomunista amb una cinematografia que es desenvolupa amb tanta rapidesa i força a la primera dècada del nou mil·lenni. La resta dels països d'Europa Central i Oriental encara procura resoldre les seves crisis creatives i econòmiques, que concerneixen al setè art. No obstant això, els films dels autors joves mostren un canvi de rumb, centrant-se ara a abordar un nou tipus d'històries, que parteixen del caos social provocat precisament per les desigualtats i pobresa creades durant la transició. Un bon exemple és la recent *Elena* (Andrei Zvyagintsev, 2011). Sense abandonar la tradició realista, aquesta pel·lícula explica la història d'una dona madura de la classe social baixa, que assassina al seu actual i adinerat marit amb la finalitat d'heretar una part de la seva fortuna. Així, Elena podrà obrir pas per al fill que va tenir al seu matrimoni anterior, tant com pagar els estudis universitaris dels seus néts. Zvyagintsev no jutja la decisió del seu protagonista, sinó que, en la millor tradició del cinema modern, deixa a l'espectador l'oportunitat d'endinsar-se en tots les matisos d'aquesta situació complexa i de treure les seves pròpies conclusions.

Les denúncies de les dures realitats transicionals de vegades estan articulades de forma controvertida i provocativa: *Klip* (2012) de la sèrbia Maca Miloš, rodat amb la càmera d'un telèfon mòbil, combina el llenguatge visual dels nous mitjans amb els elements pornogràfics per retratar les violentes i promíscues relacions entre un grup d'adolescents. Interpretat a Rússia com a apologia a la violència, el film està prohibit. No obstant això, el festival de Rotterdam ha premiat aquesta obra, considerant que es tracta d'una assolida crítica social, on el comportament dels joves reflecteix el fracàs del sistema dels valors morals dels adults. El film s'inscriu en una línia d'obres sèrbies –*La vida y la muerte de una banda porno* (*Život i smrt porno bande*, Mladen Djordjević, 2009), *Una película serbia* (*Srpski film*, Srdjan Spasojević, 2010)– que transcontextualitzen el llenguatge pornogràfic per situar l'espectador en una situació tan extrema i incomoda com és la dels protagonistes, o bé de la mateixa població d'aquest país que viu una postguerra desesperançadora i caòtica.

Altres proposta de l'Est sobre la vida dels adolescents han cridat l'atenció de la crítica i del públic: la lituana *La clase* (*Klass*, Ilmar Raag, 2007) aplica el llenguatge visual de les cultures juvenils actuals per endinsar-se en el fenomen de bullying entre els escolars, mentre la búlgara *Los juegos del Este* (*Iztochni piesi*, Kaman Kalev, 2009) examina de forma subtil i en la clau realista el creixement dels sentiments nacionalistes i racistes entre els joves de les societats postcomunistes.

Com també ensenyen els exemples tractats del Nou cinema romanès, les critiques de les realitats transicionals també van unides al canvi de les actituds relatives al passat comunista. Des del principi del nou mil·lenni a tots els països excomunistes sorgeix la necessitat de revindicar sentiments nostàlgics pels temps passats sota el règim totalitari. Malgrat suscitar opinions controvertides, aquest corrent cultural està al centre de les recents recerques sociològiques sobre l'Europa Central i Oriental: Maria Todorova l'explica com un intent d'*"arreglar els comptes amb el passat"* [28] que no inclou la reivindicació incondicional de la ideologia comunista, sinó, més aviat, correspon als intents de matisar entre diferents aspectes de la Història i d'accentuar aquells detalls relatius al comunisme que, una vegada viscudes les experiències del capitalisme liberal, mereixen la pena recordar. Així mateix, es tracta d'intentar recuperar certes icones del passat que avui dia ja no es veuen com a insígnies d'una ideologia, sinó com a símbols que van marcar la vida quotidiana i l'imaginari col·lectiu dels ciutadans corrents de l'època.

La pel·lícula més coneguda que reflecteix aquest fenomen és l'alemanya *Good Bye, Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003) que ha conquistat els públics europeus retratant la pèrdua de tot un estil de vida que s'ha produït durant la transició. Altres films –i de maneres molt diverses– també s'apunten a la nostàlgia postcomunista. Per exemple, Timur Bekmambetov, l'autor rus conegut pels èxits comercials *Guardianes del día* (*Dnevnoy Dozor*, 2006) i *Els guardians de la nit* (*Nochnoy Dozor*, 2004), roda el 2006 *Ironía del destino. La continuación* (*Ironiya sudby. Prodolzhenie*) que és la segona part de l'ampliament popular comèdia soviètica *Ironía del destino* (*Ironiya sudby, ili S lyogkim parom!*, Eldar Ryazanov, 1975). Així es reviu la tradició del cinema clàssic

[28] Todorova, Maria; Gille, Zsuzsa. ***Post-Communist Nostalgia***. Oxford: Berghahn Books, 2010, p. 3.

comunista al mateix temps que es correspon a la necessitat nostàlgica de recordar-lo. El ja esmentat documental *Cinema Komunisto* apunta cap al glamur del passat: una vegada entès que la transició no aportarà el benestar també sorgeixen els intents de recordar el que abans s'havia tingut. Un exemple interessant és la coproducció croata-serbo-macedònia *Puesto fronterizo* (*Karaula*, Rajko Grlić, 2006) que narra les vides dels soldats exjugoslaus i l'inici de les guerres d'aquest país, però ho fa accentuant els referents culturals comunistes, compartits entre els ciutadans d'aquella època, més que buscant els temes que els separaven i que podien haver causat el conflicte.

Aquestes obres tanquen un cicle del cinema transicional de l'Est europeu: els autors dels inicis dels anys noranta no sabien com compondre les seves obres sense criticar de forma subversiva el règim comunista, mentre els artistes contemporanis busquen recordar certs aspectes del passat totalitari i prefereixen matisar les seves actituds cap a la Història precisament perquè volen articular certs missatges implícits sobre el present. No obstant això, les dues generacions tenen una cosa en comú: la necessitat d'oferir una crítica i una anàlisi social a través del cinema.

No sóc digne de tu

Tendències o caiguda del cinema italià?

Gino Frezza

Existeix encara el cinema italià? La pregunta té un sentit *ple* en la situació actual del sistema productiu del cinema italià, que encara pateix de manera radical i sistemàtica unes *alteracions* –és a dir, desequilibris estructurals- que han reduït l'extraordinari potencial creatiu posseït –encara que fos amb una gran heterogeneïtat interna– durant com a mínim mig segle: des de principis dels anys trenta fins als primers anys dels vuitanta. En cas afirmatiu, caldrà respondre a la urgència de *noves tendències* en el cinema italià, però abans haurem de preguntar-nos sobre la permanència dels trets definitoris que en conservin la identitat, és a dir, que en restitueixin les senyes típiques, conquerides a través de diferents talents: la suma de fórmules productives; el consentiment del públic que conforma les audiències; la penetració internacional dels productes; l'habilitat per narrar tant en el sentit dels grans temes tractats com dels elements expressius que n'han marcat la singularitat, i les perspectives narratives implicades. En definitiva, el calibre general del sistema de comunicació de masses i l'horitzó del seu desenvolupament, que han fet reconeixible el cinema italià al llarg del temps, més enllà de la simple atribució geogràfica o nacional.

Quins són aquests trets definitoris?

1) L'existència d'un sistema industrial competitiu, amb diferents nivells productius que presentaven una integració recíproca, en tots els sentits de la *reciprocitat*. Gèneres i estàndards expressius, films d'autor, cinema *mitjà*, documentals, films experimentals, de *nínxol* o els estrictament *professionals*. El sistema industrial cinematogràfic italià es mostrava solidari amb el volum de recursos financers i amb els fluxos d'inversió, que anaven en consonància amb els interessos socioeconòmics i amb un atenció cultural pública –de la societat nacional en

conjunt– cap a la producció fílmica. Fins l'arribada de la televisió generalista (anys seixanta-setanta del segle XX) aquest interès sòcio-econòmico-cultural va ser sòlid i notable, i va fer que el sistema cinematogràfic –malgrat les seves nombroses efervescències i heterogeneïtats– fos capaç d'adaptar-se als canvis en el públic i a la imprescindible exigència de renovació interna. Una de les premises d'aquest bon funcionament va ser la relació controvertida i delicada amb el sistema polític italià fins als anys setanta. I, en la mateixa línia, l'atenció urgent que el cinema italià de la segona postguerra va bolcar sobre les transformacions que va experimentar la societat, tant des del punt de vista de la dinàmica de classes (rics i pobres, patrons i treballadors, burgesos i proletaris), com de les relacions familiars i entre sexes (pares-fills, home-dona, vells i joves) o d'estatus (burgesia i treball a la metròpoli, urbanització, *desprovincialització*, etc). Després, amb la transformació del sistema dels mitjans de comunicació a la Itàlia de la segona meitat dels anys setanta, i amb la lenta formació del duopoli entre dos grans grups televisius –gairebé exclusius–, un de públic i un de privat (Rai-Mediaset/Fininvest), en els primers anys vuitanta, l'interès socioeconòmic públic en el cinema, juntament amb el politicoelectoral, es va veure afeblit progressivament, de manera que els recursos es van traslladar clarament del sector cinematogràfic al televisiu. Aquesta fou la primera gran *alteració* que va canviar l'estructura global del sistema cinematogràfic italià. La nova estructura ha castigat fortament, abans que res, la capacitat de distribució, la xarxa de sales d'exhibició que sempre havia sostingut el consum col·lectiu de cinema. Amb la falta de sales –la gran majoria van tancar les seves portes durant els anys vuitanta i després– cada cop ha estat més excepcional visionar films italians en el mercat interior (i en el mercat internacional). Aquesta situació ha influït de manera radical en la competitivitat del cinema italià dins i fora de les nostres fronteres. Des de principis dels anys vuitanta del segle XX i fins avui, s'ha mantingut una reducció quantitativa important de la producció cinematogràfica, amb una gran influència general sobre la qualitat i la varietat –molt escassa– de productes. En resum: el sistema televisiu italià es va establir dins el sistema general de mitjans italians i es va concentrar al voltant d'un duopoli televisiu que, en dues dècades, entre 1985 i 2005 (i més enllà), va poder reivindicar àmpliament la seva prioritat respecte al cinema (que, per la seva part, havia anat esdevenint dependent i

subordinat a aquest duopoli, tot i que als anys seixanta i setanta s'havia imposat sobre la televisió –aleshores només pública– en una posició de negociació complexa i sòlida). Avui, el cinema italià ha esdevingut una mena d'illa a la deriva (amb una extensió mitjana-petita) dins l'oceà del sistema global de mitjans, no només els italians, sinó també els europeus i els internacionals, que al mateix temps es veuen immersos en processos profunds de reestructuració general, a la recerca de nous punts d'orientació.

2) La centralitat d'un gènere que, en un període de temps curt-mitjà, va canalitzar els recursos del sistema i en va conservar el *llegat*: en els anys seixanta i setanta, la *commedia all'italiana* va exercir aquesta funció de *frontissa* i de garantia d'un mecanisme que no només va assegurar la singularitat general del sistema, sinó que també va saber cultivar una connexió forta i una relació bilateral sincera amb el públic nacional i internacional. Aquest gènere va funcionar de manera òptima durant un quart de segle com a fonament general del sistema productiu i, a més, va garantir que aquest sistema, en diferents etapes, provés o explorés altres possibilitats per sondejar hipòtesis de *regeneració* interna (una dialèctica vinculada a gèneres que es van separar de la *commedia all'italiana* al llarg de les dècades dels 50 als 70: del *pèplum* al *western*, l'horror, el gènere policíac, el *poliziottesco*, el còmic popular, etc).

3) L'atenció a les formes de la cultura popular, la reutilització del saber i la traducció entre mitjans de les formes extrafílmiques: fins a l'època del duopoli, hi va haver una sensibilitat molt viva cap a la mitologia antiga i el repertori literari, el teatre, les historietes gràfiques, la fotonovel·la, la ràdio, la música lleugera, els mateixos gèneres *tradicionals* del cinema; no hi havia sector de la producció cultural (inclosa la televisió, en tota la seva gamma de *formats* i *qualitats* –de les varietats al teleteatre, els films informatius…-) que no fos objecte de recerca de temes i de personatges, així com font d'inspiració per traslladar-los al cinema, que era capaç de retornar el pols d'una situació cultural emergent, o d'una identificació que, en cada recorregut cultural, donava testimoni de –o connectava amb– l'estat d'ànim del públic nacional.

4) El relleu generacional dels autors i dels gremis professionals. Entre els anys trenta i seixanta, el relleu es va fer mitjançant mecanismes verificables de formació i selecció (l'escola del Centro Sperimentale de Roma, al menys fins a principis dels anys seixanta, no era l'únic; també hi havia l'opció de fer pràctiques *de camp*, consistents en assignar la feina en els espais de filmació en funció d'una gran varietat d'habilitats…) que van permetre la professionalització, des del documental al film narratiu, en guió o direcció de fotografía, muntatge, direcció, etc. Es tracta d'una informació que s'obté d'una lectura atenta dels títols de crèdit al començament de les pel·lícules italianes des d'abans de la guerra, als anys trenta, fins avui; se'n deriva una demostració fefaent –de vegades en una *ascensió* lenta, i de vegades per una desviació sobtada de transformació interna– de com han estat de presents, consolidades i actives, diverses *famílies* o grups creatius que, al llarg de les dècades, han evolucionat cap a una clarificació i un increment de les responsabilitats (del departament de vestuari, el de muntatge, el d'escenografia, el de direcció de fotografia, el d'ajudant de direcció) que assumeixen diferents persones en etapes successives i diferenciades. En experimentar una maduració gradual de les seves competències, un gran nombre d'autors van assumir un paper creatiu al màxim nivell de responsabilitat, amb un reconeixement tan nacional com internacional. Però aquests canvis no s'han d'interpretar en funció d'una línea de continuïtat irreversible i definitiva. Es tracta, més aviat, de transformacions en les que cal llegir i entendre una dinàmica que mostra que, en el sistema italià, ha calgut fer tries i s'han produït accions de modernització que han fet més selectiva (de vegades traumàtica o inclinada en una direcció concreta) la relació amb el sistema general de mitjans, alhora que han afectat a la identitat que ha assumit el cinema italià en les diferents fases.

5) L'experimentació i la creació del film d'autor. Malgrat una heterogeneïtat interna evident, durant més de trenta anys (de 1945 a 1980) el sistema italià va garantir la formació i la consolidació d'autors que n'han escrit la història expressiva i també (en alguns casos ràpidament i en d'altres més progressivament) l'han transformat i condicionat, aportant línees creatives indispensables per l'èxit del mateix sistema, tan adreçat al públic nacional com a l'internacional. Cal destacar la funció impulsora que ha tingut el sistema –en les seves múltiples articulacions–

per fer emergir individualitats amb una marca de singularitat o amb la capacitat d'esdevenir prototípiques. És el cas de De Sica, Rossellini, Lattuada, Visconti, Germi, Fellini, que es van formar en el cor del gran cinema dels anys 30 i que sense aquesta experiència formativa no haurien pogut ni tan sols orientar tota la seva gran mestria; també és el cas dels valentíssims autors de la comèdia (de Monicelli a Risi, Zampa, Comencini, Scola, per esmentar només els més grans), que primer es van formar a l'escola del cinema còmic i després es van encarregar de *llegir* la societat italiana amb un esperit punyent i lliure; i el cas de diverses figures dels anomenats *artesans*, sempre infravalorats per la crítica cinematogràfica durant dècades, directors que van desenvolupar un paper mitjancer indispensable per al creixement de la consciència creativa des de *dins del sistema mitjà* del cinema, que a l'època del boom econòmic dels anys seixanta van saber traçar retrats mordaços de les famílies i els individus italians aclaparats per l'augment dels productes de luxe i les noves tecnologies a Itàlia (alguns noms escassos però essencials: no només l'etern i genial Steno o el mordaç Sergio Corbucci, també Giorgio Simonelli, Giorgo Bianchi, Marino Girolami); és el cas d'autors avui gairebé oblidats que, tanmateix, han estat en el nucli de diversos processos de modernització del cinema italià, i ho han fet des d'una posició no rupturista amb el sistema, sinó amb una lateralitat que ha introduït novetats i capacitats no sempre predibles (aquí hem de recordar sobretot Gianni Franciolini i Antonio Pietrangeli; el mateix Pasolini que, abans de dirigir, escrivia guions i col·laborava amb Fellini, Bolognini i d'altres, i ho feia abans de comparar-se amb el sistema i acabar reivindicant la seva absoluta *originalitat*; també Mario Bava, Riccardo Freda, Sergio Leone, Sergio Corbucci, Lucio Fulci, noms que –més que d'altres– subratllen amb claredat l'humus del *gènere* i el substrat *popular* del que treuen la seva inspiració original, i alhora s'inscriuen totalment en els trets típics del sistema productiu, que condueixen a noves perspectives i nous llindars d'internacionalització madura i competent; en darrer lloc, però no per això menys important, hi ha els autors emergents en el període clau de la modernització italiana, la segona meitat dels anys seixanta: Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, els germans Taviani, Elio Petri, Dario Argento i d'altres –aleshores joves– no haurien tingut la possibilitat de triomfar si no s'haguessin arrelat

(acollit) a uns modes de producció que, permetent-los ser independents, quedaven integrats legítimament en l'estructura productiva general.

***

Aquests cinc elements definitoris es vesteixen d'una reiteració que, des del neorrealisme, fa que el cinema italià posterior a la Segona Guerra Mundial sigui permeable al contacte amb l'experiència viscuda i amb el món, sense ser ultratjat ni estar subordinat a les convencions expressives. Això s'expressa en una mena de funcio de mapa absorbent de les múltiples dimensions d'una realitat –sorgida de la situació catastròfica posterior a la guerra– que resta en transformació constant, on les biografies individuals estan sotmeses als conflictes emergents en les perifèries del món o als llocs de màxima concentració urbana. És la lliçó que fa seva la comèdia italiana de la segona meitat dels anys cinquanta, però amb un desencant més gran i amb una quota de cinisme i d'escàndol capaç, tanmateix, de conservar la complexitat de la mirada i no caure en allò unívoc o ideològic. D'altra banda, els gèneres *populars* –*peplum*, *western*, policíac o *poliziottesco*– que es van imposar en el consum de les sales dels primers anys cinquanta i fins als primers setanta, van reinstaurar aquesta quota de desencant, donant entrada de ple dret als temes de la violència social i les transformacions en les relacions interindividuals dins de cada subjecte narratiu. Així, aquest cinema pintava amb eficàcia sobre el pla de l'imaginari –mai de forma directa i unívoca, sinó mitjançant claus simbòliques i imatges metafòriques, traços narratius laterals tanmateix clars per al públic– un retrat d'una societat desigual, en un risc constant de disolució o de transformació sobtada.

Què en resta, avui de tot això?

Doncs en resta poc o res, després de gairebé trenta anys (del 1985 fins al present) en els que el sistema cinematogràfic italià s'ha deconstruït en els seus components fonamentals (començant per les xarxes de distribució). L'aparell productiu –des dels primers anys 80– s'ha anat empobrint més enllà dels límits tolerables i ha quedat reduït a un fantasma d'una època, legitimant de fet una subordinació, de primeres latent i després evident, davant del sistema televisiu i el

duopoli. Aquests, per la seva banda, tracten el cinema com un apèndix marginal de la mateixa televisió, i el consideren útil només per construir una imatge alterada de la realitat sense el benefici de convencionalismes que en recorrin els camins més imprevisibles o que siguin més dignes d'entreteixir, amb la realitat mateixa, la major varietat possible de zones de contacte i recerca.

En resum, el duopoli televisiu tracta el cinema sense preocupar-se de respectar-ne la integritat mediològica ni la cabuda sociocultural. Tampoc li reserva –tot i un tímid intent a finals dels anys noranta, que va resultar ser foc fatu i després va ratificar l'acomodament total de les restes de l'aparell productiu fílmic a les decisions i directrius del duopoli– cap espai d'integració mediològica funcional (films per a televisió que tinguessin una ambició legítima pròpia) ni tampoc per una innovació experimental enfocada a prefigurar horitzons estratègics (com sí que passa en altres centres europeus de recerca mediològica, ben avançats). L'experiència productiva amb amplitud de mires de la televisió pública, que a la primeria dels anys 60 va negociar amb diferents exponents del cinema un espai de recerca de noves formes per a la informació i la narració televisives i va trobar en Rossellini i també en Vittorio Cottafavi els seus estàndards i grans innovadors, va decaure sobtadament; a l'era del duopoli, la televisió pública no mostra res més que la planificació intel·ligent que van marcar dues dècades de monopoli televisiu a Itàlia. D'altra banda, cal recordar que, a principis dels anys 80, l'aparell productiu fílmic, amb una estructura minada pel sorgiment d'una crisi general, no va saber comprendre i per tant va rebutjar –poc abans que s'instaurés a Itàlia el duopoli televisiu– l'oferiment d'un pla estratègic (l'anomenat Progetto Fichera, amb el nom de qui en fou l'inspirador, un dels directius més intel·ligents de la televisió pública) que hauria pogut esdevenir un focus de fort rellançament de la producció de cinema per la televisió i l'obertura de nous espais creatius. Les objeccions foren moltes i variades, però a la fi van acabar encavalcades amb una oposició política (sota el lideratge de Bettino Craxi) que intentava restar prioritat al paper proactiu del sistema *públic* de mitjans. En definitiva, va donar pas, promovent-la, a l'era berlusconiana, que des d'aleshores –en successives etapes– té segrestat el sistema dels mitjans nacionals i que ha reduït el cinema italià al nivell d'una força productiva absolutament minoritària.

La disgregació, pas a pas

Per tots aquests motius de pes podem dir que ja no existeix –que s'ha disgregat del tot– un sistema nacional de cinema. I podem recòrrer tots els passos que n'han assegurat la dissolució:

A) Avui és impossible detectar diferències suficients per ubicar una varietat de productes fílmics com la que tan bé caracteritzava el període dels anys 50-70; en la marginalitat del cinema en el sistema televisiu, la mateixa producció de ficció (en gran part, si no tot, minisèries), delegada a un sistema productiu amb un passat cinematogràfic, està marcada per una sèrie de condicions i normes que uniformitzen els estils creatius i productius en estatuts d'una emocionalitat previsible, sense amplitud de mires ni interés. Els espais per a l'experimentació o per a allò que queda fora del que és habitual o de la normalitat estàndard són rebutjats totalment i, per tant, substancialment eliminats. Tant és així que el poc que queda del sistema de cinema italià, que podria estar ben integrat dins la producció televisiva, perd credibilitat, i ni tan sols manté el ritme dels processos de postserialitat televisiva que, des de fa al menys 15 anys, als Estats Units i a altres països europeus, està reescrivint en profunditat l'horitzó d'un format inèdit de cinema per a la televisió;

B) ni tan sols sorgeixen gèneres ni formats que hagin funcionat com a remolcadors de tot el sistema; la comèdia s'ha anat desgranant i empobrint de forma gradual i irreversible en l'exasperació cínica de la comicitat que fa un tomb cap a la dissolució o dispersió de la família burgesa italiana; o en la repetició de les solucions narratives i els personatges dissenyats per refermar el caràcter localista de màscares i tipus (el toscà, el napolità, el romà) sense detonar la identificació universal amb el món actual (tot i alguns èxits de taquilla com l'efímera i no prou repetida eclosió que ha tingut un còmic com Leonardo Pieraccioni); en la comèdia dialectal, potser només Checco Zalone, des de la perspectiva d'una cultura radicalment *pugliese*, desmunta la no credibilitat del seu personatge i en traça amb agudesa la paradoxa sociohistòrica (el Sud ignorant, tossut en les seves estratègies de supervivència ocasionals, com a resposta a la complexa precarietat

i infelicitat de la metròpoli del Nord); alguns professionals vàlids de la comèdia (Neri Parenti, Mariano Laurenti, els germans Vanzina) exploten amb força saviesa cínica personatges i itineraris temàtics que sorgeixen de les desigualtats socials d'Itàlia, de vegades amb resultats interessants, pero sense mostrar la necesitat d'apuntar més amunt ni treballar amb la finalitat de rescatar tot el sistema mitjançant l'èxit del gènere (d'altra banda, s'han vist privats de fer-ho per la situació general del sistema, fragmentat i disgregat, una situació sobre la que tenen un grau de responsabilitat mínim); durant una certa etapa (pocs anys, del 2005 al 2009), semblava que era un altre *gènere*, el negre –polític o mafiós-, el que donava la marca de qualitat (bastant inèdita a Italia, amb poca relació amb *l'antic* cinema policíac dels anys 70) gràcies a la seva capacitat de capgirar-ho tot: malauradament, ben aviat, les il·lusions es van fer fonedisses; només un autor va assolir una qualitat destacable (Michele Placido), però fins i tot aquesta es va afeblir passat un temps, incapaç d'empeltar circuits productius virtuosos;

C) escasseja i fins i tot es dissol la quota de multimedialitat incorporada en les formes i els productes del poc cinema que resta: els films italians, produïts en nombres realment exigus (uns 50 a l'any, com a màxim) semblen aliens a la combinació, la contaminació, la mescla dels diferents teixits expressius que composen les múltiples configuracions de l'imaginari que tenen els consumidors dels mitjans actuals; se situen en un escenari de rereguarda tan perceptiva com emocional, privats de talent, sense la competència *d'orientar allò que és nou*; en aquest context, hi ha sens dubte una manca cultural que explica les dificultats: el cinema italià sembla afectat per un *complex de reflexió* i de vegades es deixa asfixiar per aquest en un sentit obertament ideològic; existeix una mena d'addicció i una obsessió banalment documentalista que frena el desenvolupament del sistema al voltant d'un únic eix de *reflex ideal de la realitat*. És una mena de rebuig del panorama internacional dels sistemes tecnològics de la multimedialitat, del digital que, per contra, restitueix una qualitat polidimensional i no unívoca de la realitat. D'altra banda, per al cinema italià actual la realitat amaga una mena de *monovisió*: es reclou en la dinàmica pulsional de la denúncia, de la reconstrucció sense vacil·lacions, sense la lucidesa de retornar a les trames ambivalents, a les colateralitats possibles i als girs inèdits

de la perspectiva adoptada. En aquest sentit, hi ha diversos films que són campions de l'anticinema: no són màquines tecnològiques complexes, enfocades a mostrar els costats més foscos de la història i de la realitat, sinó dispositius constrictius de la visió, trames prefixades de la denúncia preformada, prefabricada;

D) falta una renovació garantida de les noves professionalitats: la contractació és fruit de la casualitat o de la pertinença a algun dels pocs *clans* professionals supervivents (on hi pot haver, naturalment, exemples de genialitat, però no una orientació general que representi un canvi generacional); els instituts de formació tradicionals han perdut del tot la seva capacitat de garantir un vincle significatiu entre la formació tecnicocreativa i els pocs nuclis productius que resten (el Centro Sperimentale di Roma, després rebatejat com a Scuola Nazionale di Cinema, ha sobreviscut tot perdent empenta i esdevenint una entitat mantinguda només per l'estat; les escoles privades de cinema no tenen arrels vives en un teixit productiu totalment disgregat). Per la seva banda, les productores que resten, sobretot les independents, pateixen les limitacions imposades pel duopoli televisiu i les restriccions o cancelacions de la distribució en la xarxa existent, mentre que, pel contrari, qualsevol productora ben considerada pot gaudir d'avantatges i preferències que eliminen tota competència real i, en tot cas, denoten la pertinença als centres que dominen el mercat gairebé en règim d'autocràcia. Així, la renovació de professionals i de *nous* autors, la recerca de tendències que reobrin tot el joc del sistema-cinema en relació a la televisió, és l'última de les preocupacions d'una indústria que té com a emergència principal sobreviure a qualsevol preu. I no només es redueix de forma radical el creixement i l'èxit de nous *autors*; també els autors que van triomfar en etapes anteriors se sobreviuen –en general de forma precària– a ells mateixos; entre els anys noranta i principis dels 2000, les obres dels autors vells (aleshores voltant la vuitantena) van donar un sentit de capgirament del canvi: algunes pel·lícules encara conserven la capacitat d'alguns *vells savis* per narrar amb mordacitat i sagacitat, però són realment poques (tres únics exemples: *Boom*, un film del 1999, dirigit per Andrea Zaccariello, molt poc vist i projectat, excepte per alguna emissió televisiva, però tantmateix útil per recuperar la ironia i la saviesa de la comèdia del passat, i gens

sorprenent descobrir que fou *l'últim film* realment escrit i concebut per un mestre com Age; *Baciami piccina*, dirigit el 2006 pel productor Roberto Cimpanelli, un film que es va beneficiar del tercer guió escrit per un altre gran mestre de la comèdia, Furio Scarpelli, que aconsegueix oferir –com a *Napoleó i jo* (*Io e Napoleone*, 2006), de Paolo Virzì– el retrat típic d'uns italians ineptes involucrats en els fets dramàtics viscuts a partir del 8 de setembre de 1943: igual que en els films de Virzì, Scarpelli desplaça una mirada gairebé exclusivament retrospectiva en el temps històric per trobar figures capaces d'afrontar, durant un viatge o una època determinats, desafiaments dramàtics, en un trajecte interior de formació d'una nova consciència; finalment, el penúltim llargmetratge narratiu, dirigit el 1990 –després de 30 anys d'absència– per Luciano Emmer, *Basta! Ci faccio un film*…, on el savi mestre de la comèdia i el documental artístic troba matisos sincers per a una història de joves explicada sense malenconia). En comparació a l'última resistència d'aquests autors vells i experimentats, tots desapareguts maladuradament durant la segona dècada d'aquest mil·leni, la quantitat d'òperes primes de nous directors estrenades entre el 1995 i el present, tot i que considerables en nombre, va aparellada amb una incapacitat manifesta de fer-se reconèixer tant pel que fa a ambició narrativa com a la comprensió eficaç d'una societat que canvia ràpidament l'estructura del seu propi imaginari. És un resultat que penalitza fins i tot als pocs que entreveuen escletxes vitals i saben identificar nínxols i espais inèdits de la narració audiovisual (dos exemples: Marco Ponti, després de *Santa Maradona* el 2001, va crear un film realment bell com *AR andata+ritorno* el 2004, una obra que tanmateix, cosa poc sorprenent, va tenir problemes per aconseguir una visibilitat igual a la seva qualitat; l'encara més vell Davide Ferrario va dirigir el 2004 *Dopo Mezzanotte*, ambientada en el Museo Nazionale del Cinema di Torino, al voltant de la història d'uns joves enamorats i apassionats pel cinema, i que és un film del que en resten traces fantasmals a la memòria col·lectiva…). Entre els directors italians actius més vells, les posicions i la capacitat de dirigir encara pel·lícules resulten molt diferents i segmentades: Bertolucci va aconseguir sobreposar-se als seus problemes físics i dirigir el seu típic film intel·lectual, interessant però desigual, com li ha passat sovint; Bellocchio es va embrancar en la direcció presa fa molt temps, amb la que continua metaforitzant en negatiu –a *Vèncer* (*Vincere*, 2009) i a *Bella*

addormentata (2012) sens dubte– la quota ideològica sempre present en la seva manera de concebre el cinema, extraient ambients, personatges, trames de diverses realitats –també històriques– italianes; Paolo i Vittorio Taviani insisteixen, amb *Cesare deve morire* (2012), en l'epigrama d'un teatre explícitament filmat, des de la selecció del quadre d'actors, no professional i totalment integrat per presos, fins a l'essencialitat interpretativa de les pulsions i els moviments corporals. Un altre resultat meritori, però totalment allunyat de la perspectiva de propulsar la idea d'un cinema possible en el futur. Per acabar, però no per això menys important, Dario Argento és potser l'únic que, juntament amb Bertolucci, conserva una consideració del tot merescuda d'autor de nivell internacional, guiat constantment per l'instint creatiu que l'ha convertit tant en un cineasta experimental com de *gènere*, de vegades desigual però sempre genial intèrpret de com el cinema (un mitjà que ell entén en el nus de les seves potencialitats, tan tecnològiques com expressives) revifa els vincles entre els grans mites del fantàstic modern i postmodern i les mutacions més profundes i soterrades, intergeneracionals, dels que viuen en l'era de la tecnologia;

E) cal constatar, en general: el panorama irresolt i potser fins i tot desesperat, dels autors de diferents edats que avui coexisteixen a Itàlia, des dels més veterans fins a la generació dels anys 50 o 60, començant pels autors *vells* que en el seu dia (anys 60) van ser innovadors i que avui sobreviuen als canvis del sistema i les tecnologies de referència, i als canvis del panorama internacional del cinema i de l'interés social que atreu (fins fa un parell de decennis, present i actiu, avui en canvi, dispers i desconcentrat); la maduració de molt pocs actors de *gènere* que proven de mantenir un nivell elevat de qualitat d'un producte al que dediquen energies notables: entre aquests, l'únic director que conserva la mordacitat de l'ara *vella* comèdia és Paolo Virzì, que no pas per casualitat ha treballat de prop amb els grans exponents de l'era dels 60, i en els seus últims films –que confirmen el seu gran talent i la capacitat d'interpretar el teixit sociocultural que vincula el passat amb el present (com a *La prima cosa bella*, del 2011)– exposa la voluntat positiva de cercar nous camins *"verso una commedia civile e sentimentale della quale il nostro cinema ha assoluto bisogno per comunicare al*

suo pubblico. Come ha bisogno di un vero svecchiamento"[29]; però la generació del mig, a la que pertany Virzì (juntament amb Francesca Comencini, Giovanni Veronesi i alguns més), està atrapada dins l'aiguamoll d'un sistema bloquejat; així doncs, és molt difícil que, fora de certes excepcions (com ja hem dit més amunt, Virzì només, o potser la Comencini; o el més *vell* Carlo Verdone –que va començar la seva carrera justament en els anys en els que el sistema s'esfondrava i va treballar a finals dels 70 i principis dels 80, sempre mantenint l'equilibri entre la tradició i la innovació en crear una comèdia capaç d'interpretar el *temps present*-), que pugui assolir cotes de dimensió o abast totalment original i tocar cordes universals. Un autor que ha triomfat a Europa i que es manté confinat en un mateix personatge de director-actor-productor és Nanni Moretti: la seva forma de fer cinema és personal, en el sentit d'autòcrata, desequilibrat "en les" i "per les" pròpies obsessions i només en casos rars capaç de captar les situacions col·lectives d'una societat degradada; per a la meva generació (que és també la seva), la carrera de Nanni Moretti no pot escapar al paper de coartada autoral gràcies a la qual s'ha pogut ocultar la degradació de tot el sistema i per tant és responsabilitat seva haver construït la seva fisonomia com a autor d'un aïllament protegit –mentre, per altra banda, aquest aïllament ha resultat escassament productiu a l'hora d'assegurar no ja la seva creativitat sinó la d'altres-. Finalment, recordar alguns autors de films per a la televisió, amb carreres vigents des de fa al menys trenta anys, que restableixen el sentit d'una feina de qualitat, encara que integrada en una estructura productiva condicionada per les imposicions del duopoli televisiu: per exemple els germans Frazzi (avui només queda Antonio, Andrea va morir l'any 2006), autors d'un bon film cinematogràfic com *Certi bambini* (2004) i de la pel·lícula per a televisió *Angela* (2005) amb una Sabrina Ferilli amb les seves millors qualitats interpretatives;

F) en contrast, i no per acabar, un escenari incert d'equilibri precari d'una reforma inesgotable al que s'apropen una bona colla d'autors *joves*. Com ja hem comentat, queda pendent la situació asfixiant d'un nus no resolt: la realitat que evita la narrativa de les històries a filmar s'està impregnant en totes les trames possibles a explicar i sobretot en l'enquadrament visual, la composició dels

[29] Marco Giusti. "La lotta dei sentimenti precari e 'fuori raccordo'" (crítica del film *Tutti i santi giorni* [Paolo Virzì, 2012]). ***Ítem: Il manifesto***, giovedì 11 ottobre 2012, p. 13.

elements expressius amb què el cinema italià s'està aplanant en una forma unívoca de concebre la relació entre pantalles i públic. Condicionats tots (d'una banda, l'autor i l'equip productiu, és a dir, el disseny i la construcció de les noves pantalles; de l'altra, la massa d'espectadors, és a dir, el públic reubicat en diverses plataformes de comunicació i tecnologies avançades d'audiovisió en xarxa) pel tràngol de veure's obligats a reflectir-se en una correspondència preexistent a la dimensió projectiva i fantasmàtica del cinema. És com si *la marca de realitat* –però, en altres termes, la idea astuta que de la realitat ha promogut, amb un simulacre substitutiu, el règim televisiu del duopoli encara imperant al meu país– hagués eliminat del tot la capacitat del cinema per mostrar i subvertir la concepció epistemològica de la realitat; és a dir, de mostrar-la totalment, en un horitzó on allò real, allò fantàstic i allò imaginari tracen camins imprevistos de la imaginació, no subordinada al segrest de l'emergència, la quotidinitat, la política.

‘No more winters’

Tendències del cinema suec contemporani

Manuel Garin / Carles Roche

Oh Mort, com s’entén això?
He de ballar i ni tan sols sé caminar.

(Dança de la Mort escandinava, s. XIV)

Malgrat la vitalitat saludable de la cinematografia sueca a la primera dècada del segle XXI, és probable que per al cinema suec l’esdeveniment cinematogràfic per excel·lència en aquest període sigui una mort: la desaparició, el 2007, d’un gegant anomenat Ingmar Bergman. Durant dècades, Bergman ha estat una de les capitals cinematogràfiques d’Europa. I, encara que el cinema suec contemporani és molt més que un cinema simplement postbergmanià (ja que les seves referències, registres, preocupacions i ambicions són un clar exemple de mirada cap al futur, amb els ulls posats més enllà de la cinefília, amb preocupacions molt diverses i punts de mira àmpliament diversificats), el comiat de Bergman el 2003, amb *Sarabande*, va deixar el cinema suec amb només una de les grans figures de la *modernitat clàssica* en actiu, la de Jan Troell (l’altre portaveu del classicisme suec, Bo Widerberg, havia desaparegut el 1997) [30].

[30] Usar Bergman com a eix sobre el que iniciar el traçat del mapa del cinema suec pot semblar un reduccionisme, però la veritat és que sovint el cinema suec d’avui sembla habitat per aquesta presència, detectable a cada pas, sigui per afinitats voluntàries o latents o per un calculat allunyament de les seves maneres i preocupacions. Això és especialment cert pel que fa al cinema d’autor, la qual cosa no obsta perquè el cinema suec, en general, hagi trobat una molt particular alquímia a l’hora de treballar amb l’herència bergmaniana dins de corrents comuns al cinema contemporani de tot el món, per exemple en l’ampli espectre de gammes tonals amb què aborda els enllaços entre la ficció i el documental, un dels aspectes més suggeridors del neocinema suec del XXI. En aquest sentit, més enllà del recalcament que el nostre article pretén fer sobre alguns motius essencials de l’imaginari del cinema suec actual, són eines de gran utilitat per a la comprensió del fenomen en la seva globalitat treballs com els de Fredrik Sahlin (*Novísimos. El cine sueco del siglo XXI,* publicat per la Semana Internacional del Cine de Valladolid a la seva edició de 2011) o l’especial de la revista *Cahiers du Cinéma España* també dedicat al recent cinema suec: “Novísimos. Cine Sueco del siglo XXI”. ***Ítem: Cahiers du Cinéma España***, Especial núm. 14, octubre de 2011.

Orfes post-Bergman

El 31 de juliol de 2007, el grafista i dissenyador britànic d'origen iranià Mehrdad Aref-Adib proposava, en el context del seu blog personal, una senzilla però punyent aproximació d'imatges per a commemorar la mort, el dia anterior, del gegant d'Uppsala. El xoc consistia, simplement, a situar en contigüitat una de les imatges clau de l'obra del cineasta –la medievalitzant dansa de la mort que corona *El setè segell* (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, 1957)– amb la fotografia de portada d'un innocent tractat sobre el desenvolupament infantil, la iconografia del qual es feia ressò, de manera tan involuntària com fidel, del tema de la dansa de la mort medieval (carregat de ressonàncies i de llarguíssima tradició). Més enllà de la commovedora rima visual entre tan antitètics referents, la trobada d'imatges proposada per Aref-Adib tenia la virtut de nuar en silenci i amb senzillesa dos pilars de l'univers bergmanià: infància i mort. No és aquest el lloc per insistir en dues temàtiques que ja han estat objecte de cascades de comentaris teòrics; no obstant això, sí que cal fer-ne esment, ja que tots dos temes seran objecte d'una acurada posada al dia en algunes de les obres més estimulants de la cinematografia sueca contemporània. Sorpresa encara més reveladora perquè en ocasions són represos per cineastes que, de forma explícita, erigeixen el seu edifici conceptual i estètic sobre una provocadora presa de distàncies respecte a l'univers creatiu del Rei Bergman.

El paper central que va ocupar la figura infantil o adolescent en l'obra de Bergman, com a missatgera i vèrtex sobre el que gravita el triangle entre el director i els seus espectadors (a *Fanny i Alexander* [*Fanny och Alexander*, 1982] o en l'immortal pla/contraplà que culmina el pròleg de *Persona* [1966], en el qual el nen sense nom, recentment ressuscitat en un dipòsit de cadàvers, interroga amb el gest de la seva mà els espectadors i la pantalla mateixa) es recicla en diferents contextos dins de la recentment inaugurada era postbergmaniana. Que aquest testimoni el recullin sovint figures radicalment allunyades de l'ideari bergmanià no és tan contradictori com sembla, doncs és ben sabut que la tensió entre l'emergència de vincles irresistibles i la ferotge resistència a ells és un dels trets que defineixen els processos bàsics de filiació. Així, per exemple, enfront de la profunda vocació de subjectivitat de Bergman, enfront de les seves coreografies de càmera on l'estudi esdevé espai on

disseccionar mirades i cossos nuats en coreografies de psicologisme desbocat, trobem la distant i objectiva fredor amb què alguns autors elaboraran les seves imatges, en una estimulant cerca de camins per afrontar amb altres armes la glaciació afectiva que s'abat sobre l'Europa del nostre temps.

Enfront d'aquesta glaciació, les figures del nen, de l'adolescent, com a símbol. Un dels temes que pobla l'imaginari d'algunes de les primeres obres clau de l'era post-Bergman serà el setge a la infància i adolescència, el dels abusos, les violències latents i les laberíntiques imposicions que a la jungla social contemporània empresonen els fills de la societat del benestar. Tema dotat de doble lectura, ja que és, en primera instància i llegit en clau literal, un tema d'interès social (l'adjectiu *social*, tan car a l'imaginari escandinau), però que també projecta un simbolisme propi si pensem en l'ombra que l'absent geni llança sobre els que l'han sobreviscut. Al cap i a la fi, tal vegada no existeixi per a aquests cineastes suecs, joves o no, millor manera d'invocar un pare absent que mostrar els efectes del desemparament sobre uns fills abandonats, mancats de figures protectores i exposats a la rapacitat no només dels adults sinó, molt especialment, dels seus iguals, que s'abaten sobre ells amb inusitada violència psicològica. Com en un joc de figura-fons, el nen passa de ser figura per dret propi a convertir-se en pantalla sobre la qual es projecten els temors i ansietats d'una societat. La infància –o, també, l'infantilisme de membres suposadament adults de la societat– és molt més que una metàfora reductora en el cinema suec contemporani: el tema del nen, la seva persecució i la seva solitud, esdevé recurrent a les millors obres dels últims anys, encapçalades per figures tan debatudes i fascinants com la de Roy Andersson o el jove cineasta Ruben Östlund, dues de les veus més personals i radicals del paisatge cinematogràfic nòrdic. El tema ha arribat fins i tot a filtrar-se fins al cor del cinema de gènere: no en va, la brillant *Deixa'm entrar* (*Låt den rätte komma in*, Tomas Alfredson, 2008), el major èxit internacional del cinema fet a Suècia en els últims anys, s'erigeix sobre una construcció figural en què un nen troba resposta a l'assetjament escolar a través de la trobada amb una figura fantàstica i igualment infantil, la de la seva amiga vampir. El complex entramat que la pel·lícula d'Alfredson estableix amb l'ombra de Bergman, a través de l'arquitectura gestual i de mirades de la seva trama vampírica, sembla deixar clar que el deute amb el pare no està, en absolut, saldat.

Roy Andersson i la llum despietada

Alumne problemàtic de Bergman i posterior *enfant terrible* de la cinematografia del país, Roy Andersson és potser l'autor més reconegut del cinema suec contemporani en l'última dècada (després de l'eclosió *indie* de Lukas Moodysson a la fi dels noranta). Des que *Songs from the Second Floor* (*Sånger från andra våningen*) es va emportar el Gran Premi del Jurat de Cannes el 2000, el cineasta ha passat a formar part d'aquest reduït grup de directors –d'Aki Kaurismäki a Otar Iosseliani– la particular barreja d'humor absurdista i acurada posada en escena dels quals invoca els mestres de la modernitat còmica europea, seguint els passos de Tati, Fellini o Buñuel. Per això, mentre d'altres directors suecs comparteixen cartell en retrospectives col·lectives (impulsades pel Swedish Film Institute), filmoteques de tot el món han consagrat en els últims anys cicles a la figura única d'Andersson, vindicant la seva personalíssima estètica a la manera d'aquests "autors" l'univers dels quals troba un espai propi a la història del cinema. Però el que converteix el cineasta en un cas únic, a ressaltar en aquest text, no és només el seu inconfusible estil sinó la seva desigual trajectòria filmogràfica, tan breu (quatre llargs en quatre dècades) com diferencial, que transita en les intermitències de l'audiovisual contemporani, del cinema a la publicitat i de tornada al cinema.

És precisament la figura de l'artista orfe, del jove prometedor que és sacrificat de cop per la societat (i el pare), la que millor defineix la fulgurant ascensió i caiguda d'Andersson després de dirigir la seva òpera prima, *A Swedish Love Story* (*En kärlekshistoria*), el 1970. Elogiada fins a l'extrem per l'"oficialitat" cinematogràfica del seu temps (va ser seleccionada per als Oscar d'aquell any), la pel·lícula lliga el realisme observacional dels Cinemes de l'Est amb un mestratge del pla/contraplà digne del millor Hollywood, en filmar el bellíssim *coming of age* sentimental de dos adolescents. Amb una posada en escena en estat de gràcia, que domina tots els registres –del detall textural a la profunditat de camp i l'el·lipsi– l'èxit de *A Swedish Love Story* es va convertir en una llosa per a Andersson, que, saturat d'elogis, va decidir canviar radicalment d'enfocament i estil a *Giliap* (1975), el seu següent film.

Demolida per la crítica, incompresa pel públic i embargada pels productors, aquesta segona pel·lícula va convertir el cineasta en un orfe desterrat de la producció fílmica del seu país durant els següents vint-i-cinc anys[31].

Es diu que Ingmar Bergman, que havia estat professor d'Andersson a l'escola de cinema (on van tenir més d'un desacord), va aconsellar al jove director que abandonés la realització després del fracàs comercial de *Giliap*[32]; i, encara que Andersson desmenteix tal extrem –malgrat reconèixer que s'odiaven–, és innegable que el director de *Persona* va arrossegar durant anys una mena de *guilty complex* inconfusiblement bergmanià, per haver contribuït en part a l'ostracisme d'Andersson… Només així s'explica que, preguntat el 1999 per les millors pel·lícules sueques, Bergman inclogués *Giliap* i elogiés el seu antic pupil en una mena d'expiació retrospectiva (encara que titllant-lo de formalista). La culpa del pare i el sacrifici del fill són, doncs, temes clau tant de l'imaginari d'Andersson com de la seva problemàtica relació amb la història del cinema suec: *"At the hotel I found a women's magazine with a picture of a 13-year-old girl wearing a knitted sweater. It radiated innocence and life optimism and I wanted to convey that onto film, and contrast it with the adult generation's broken dreams"*[33]. De nou orfes que somien, i adults trencats.

Però, com és possible que un cineasta que no filma ni una sola pel·lícula entre 1975 i 2000 sigui considerat com un autor cabdal del cinema suec contemporani? El que converteix Andersson en un cas diferencial en el panorama europeu és la manera com durant aquestes dècades, en les quals ningú va voler finançar els seus projectes, va ser capaç de canalitzar els seus propis *broken dreams* realitzant centenars d'anuncis per a televisió i projectes de metratge reduït, que en lloc de diluir el seu estil van afermar l'humorisme expressionista i l'estètica contemplativa apuntades a *Giliap* i sublimades triomfalment, vint-i-cinc anys després, a *Songs From the Second*

[31] El cineasta explica detalladament el procés a Ciment, Michel. ***Pequeño planeta cinematográfico***. Madrid: Akal, 2007, p. 215.
[32] En diverses entrevistes Andersson acusa Bergman d'exercir de "censor" dels alumnes de l'escola de cinema del Swedish Film Institute a finals dels 60 ("*the so called inspector of the film school*"), on dissuadia els estudiants d'expressar visions polítiques d'esquerres en els seus projectes. Andersson, Roy. En: Bochenski, Matt. "Roy Andersson". ***Ítem: Little White Lies Magazine***, març 2008.
[33] Andersson, Roy. En: Larsson, Milène. "A Film Issue: Roy Andersson". ***Ítem: Vice Magazine***, setembre 2009. El cineasta explica així como se li va acudir la premissa per a *A Swedish Love Story*, mentre treballava com a ajudant de direcció de Bo Widerberg.

Floor i *You, the Living* (*Du Levande*, 2007). A diferència de moltíssims cineastes que treballen en publicitat sense evidenciar cap mena d'estil, només per diners, Andersson va saber convertir cada anunci en la baula d'un *work in progress* estilístic, afermant un univers expressiu propi al llarg dels anys. Encàrrec rere encàrrec, el cineasta va esperar pacientment fins a constituir una productora pròpia, amb els seus estudis i la seva *stock company* particular, podent rodar pel·lícules novament amb plena autonomia creativa: *"Doing commercials has allowed me to develop my aesthetic. Above all, it has taught me that a fixed image with no cuts communicates more effectively than a panning camera and hysterical editing"*[34].

Una lliçó de posada en escena que Andersson ha convertit en la seva principal petjada autoral, emprant plans seqüència de diversos minuts que, a la manera de quadres sostinguts, obren la mirada de l'espectador a una exploració llanguida i despietada a la vegada: *"He tratado varias veces de volver al movimiento de cámara, y luego de cortar el plano en el montaje, pero el resultado nunca me ha convencido. Llegué a la conclusión de que, si no era expresamente necesario, no había ninguna razón para recurrir al montaje. En ese sentido, me parece ejemplar la puesta en escena de Chaplin. Funciona por 'cuadros'. El movimiento de cámara suele ser una manera de no afrontar los problemas"*[35]. El més revelador és comprovar com aquesta manera d'afrontar els problemes en la durada del pla, esbossada entre els passadissos de l'hotel de *Giliap* (a la manera de Kafka a *América*) conforma un mecanisme irreductible en els encàrrecs publicitaris d'Andersson, vertebrant el seu imaginari des d'allò fragmentari, com una sèrie de gags en miniatura que dialoguen entre si i conformen un tapís propi de temes i variacions.

Aquest mètode, deutor de Fellini i Tati, consisteix en edificar llargs plans seqüència que redescobreixen sentits ocults en l'espai, mitjançant gags que fan riure però sobretot inquieten (aïllats en els anuncis, interconnectats a les pel·lícules). Les criatures d'Andersson –senyores en bata, viatjants, funcionaris poca cosa, nens, vells senils– habiten la frontera entre riure i malson a través de la durada, esperant no se sap què, formant erràtiques fileres en apocalipsis quotidians. Es barregen indistintament fileres banals amb fileres sinistres, que forcen la possibilitat còmica i

[34] Andersson, Roy. En: Larsson, Milène. *Op. cit.*
[35] Andersson, Roy. En: Ciment, Michel. ***Pequeño planeta cinematográfico***. Madrid: Akal, 2007, p. 216.

corrompen les bondats de l'Estat del Benestar: lliteres amuntegades en el passadís d'un hospital, embussos que duren setmanes, rates que surten en fila índia d'una bossa d'escombraries, cues de feligresos que prenen la comunió, militars homenatjant un comandant al manicomi, cues per a comprar merchandising religiós, files de clients que esperen a la barra d'un bar, fileres de nens sortint de classe, taules farcides d'executius, gent esperant a la consulta del psiquiatre, parades d'autobús, curiosos que observen un accident de tren, seguicis que acompanyen un condemnat fins a la cadira elèctrica… El més banal es dóna la mà amb el més sinistre formant una successió de circuits-parany, llargs plans fixos dels quals els personatges no poden escapar i que provoquen tanta hilaritat com inquietud.

Si al cinema de Bergman els personatges es dispersen sovint entre l'endormiscament i la boira (una cosa que succeeix també al final de *A Swedish Love Story*), els anuncis, curts i pel·lícules d'Andersson posteriors a *Giliap* destaquen per la claredat meridiana de la seva il·luminació, una textura sense ombres que ho mostra tot detalladament, a la manera del *cartoon*: *"I prefer lightning without shadows. There should not be a possibility for people to hide. They should be seen. They should be illuminated all the time. That's what I mean when I say light without mercy. You make the people, the human being in the movie, very naked […] Cartoons often have a light without shadows. That's what I like. The individuals in the frames, they are very, very naked, without any defense"*[36]. La llum destaca així l'absurd quotidià de les societats occidentals, confonent allò despietat i allò hilarant, tal com succeeix a *Någonting har hänt* (1987), un encàrrec del govern suec en forma de film educatiu sobre la sida. La cinta, que va ser prohibida per la comissió responsable a causa del seu radical punt de vista, barreja plans quotidians –a col·legis, hospitals i transports públics– amb plans d'exterminis, experimentació genètica i violència institucional, agermanant uns quadres i uns altres (el que volem i el que no volem veure) sota una mateixa posada en escena. Un recurs que Andersson recupera a l'indescriptible començament de *World of Glory* (*Härlig är jorden*, 1991), que filma la imatge còmica d'un camió conduint en cercles al fons de l'enquadrament després de mostrar-nos la seva càrrega: un grup d'homes, dones i nens nus, capturats a la part posterior mentre una comitiva

[36] Andersson, Roy. En: Vishnevetsky, Ignatiy. "Figurative and Abstract: An Interview with Roy Andersson". ***Ítem: MUBI Magazine***, agost 2009.

oficial connecta el tub d'escapament a la caixa del camió, creant una cambra de gas en moviment.

L'espera, l'enquadrament i la mirada a càmera funcionen així com un reflex grotesc, però extremadament humà, de les coses que donem per descomptat: els residus que sustenten la nostra forma de vida materialista emergeixen i conviuen amb els personatges d'Andersson, en el que el crític italià Giussepe Imperatore anomena *realisme criatural*: *"Andersson sa benissimo che fare cinema ora, dopo che il massacro nazista è avvenuto a noi, nel cuore dell'Europa, significa interrogarsi intorno alla residuale e persistente colpa che ha che fare con l'Occidente tutto"*[37]. El cineasta treu literalment els seus actors no professionals, criatures del "benestar capitalista", de l'Ikea de torn (així va succeir amb el protagonista de *Songs from the Second Floor*), i els emmarca en versions delirants i absurdes d'aquest mateix benestar: la fi del món com un embús que dura setmanes, una distopia que sorgeix del somni d'un oficinista en bata o el sacrifici ritual d'una nena, empesa per un penya-segat després d'assajar la seva –atroç, hilarant– caiguda amb un *dummy*. L'anunci d'un pla de pensions es converteix en un salt al buit des d'un avió en marxa, amb el pilot i el copilot abandonant els seus estupefactes passatgers, mentre tota mena d'accidents en clau *slapstick* (en batejos, bodes i comunions) subratllen la "necessitat" d'una assegurança Trygg Hansa.

Criticat de vegades per autofinançar les seves pel·lícules fent anuncis per a grans companyies, Andersson ha aconseguit que les seves particulars criatures deambulin del televisor a la gran pantalla sense distincions, qüestionant la frontera entre la publicitat comercial i el cinema d'autor. Maquillats de blanc i observant en silenci, com zombies que esperen torn a la bugaderia, els seus personatges encarnen aquesta màxima contemporània que iguala el mercat i la vida, segons recorda Michael Bracewell a propòsit de *Songs from the Second Floor*: *"life is a market, it's as simple as that"*[38]. El triomf d'Andersson està en fer-nos oblidar què és comprat i què és vida, confondre'ns entre fantasmes del col·laboracionisme suec amb l'Alemanya Nazi, l'abús de poder de l'Església luterana o els mecanismes adoctrinadors de l'Estat, però

[37] Imperatore, Giussepe. "Il 'realismo creaturale' di Roy Andersson". ***Ítem: Cineforum***, any 43, núm. 7, agost-setembre 2003.
[38] Bracewell, Michael. "Not waving but drowning". ***Ítem: Sight & Sound***, març 2001.

sempre del costat d'allò quotidià, com recordant-nos que sota els nostres mobles d'Ikea hi ha en realitat una fossa comuna. Ja que segons recorda el propi cineasta, l'humorisme ambivalent dels seus gags no pretén sinó ressaltar l'arbitrarietat –el trauma– de la societat contemporània: *"Arbitrariness rules and makes people suffer […] Sweden is not so far from the rest of the world, so of course, when you are specific about Sweden you are also universal"*[39]. Un cop més el motiu de l'orfe, de mares i pares, vides i mercats.

Medir les distàncies: Ruben Östlund

Una calculada i reveladora *mise-en-scène* a l'edició 2011 del FilmFest de Munic aprofitava una retrospectiva dedicada a Roy Andersson per a reunir-lo amb un autor més jove, amb qui, malgrat les evidents distàncies, comparteix innegables afinitats estètiques: el gotemburguès Ruben Östlund (de qui *Film Comment* incloïa el desembre de 2011 el seu llargmetratge *Play* entre els deu millors títols de la llista *Top Unreleased Movies*). Davant l'auditori, l'antic fill problemàtic de Bergman exercia de figura simbòlica apadrinant la presència del jove director, que, amb tres llargmetratges i un grapat de brillants curts, s'ha obert un espai radicalment personal en el paisatge cinematogràfic nòrdic. Significativament, el discurs de tots dos girava al voltant de dos temes: l'infantil sentit de l'absurd que gravita humorísticament sobre tot acte humà (*"We are all children, in some sense"*, assenyala el mestre) i la demostrada capacitat del pla general, ja des de l'art pictòric, com a vehicle per a esbossar la densa complexitat d'allò humà, més enllà dels paranys sensuals de l'intimisme i la proximitat.[40]

"The room tells much more than the face"; la frase d'Andersson, llançada al públic amb la presència còmplice d'Östlund al costat, apunta a una aposta per l'espai com a eix de la mirada cinematogràfica que agermana les propostes de tots dos autors. Però, malgrat les evidents filiacions, cal matisar que l'enlluernador talent formal d'Östlund s'allunya del grotesc i asfixiant artificialisme d'Andersson per a treballar a

[39] Andersson, Roy. En: Spigland, Ethan. "No Shadows To Hide In: A Conversation with Roy Andersson". En: ***MOMA Filmmaker in Focus: Roy Andersson***. New York: setembre 2009.
[40] Un fragment d'aquesta estimulant reunió propiciada pel Filmfest Munich pot consultar-se a Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=nsCUTII3aT4>

partir d'una mirada transparent sobre el món, de tons gairebé documentals, la qual cosa l'ha convertit en el més virtuós i personal creador de formes del corrent naturalista del cinema suec contemporani, i, a dia d'avui, en un dels seus secrets millor (i més injustament) guardats.

Probablement, fou la seva paradoxal formació com a cineasta especialitzat en pel·lícules d'esquí el que li va subministrar no només una comprensió exemplar del poder del pla general com a dispositiu per a estudiar la figura humana a distància, sinó també una incombustible preferència pel pla de llarga durada (al cinema d'esquí, un pla tallat només pot significar un error per part de l'executant) [41]. La radical aposta d'Östlund pel pla llarg, en termes de temps i espai, emergeix de manera rotunda als seus curts: *Autobiographic scene number 6882* (*Scen nr: 6882 ur mitt liv*, 2005) mostra, en només 3 preses, el dens joc de vacil·lacions que embolica a un grup d'adults dalt d'un pont sobre un riu, mentre dirimeixen si un d'ells es llença al buit o no. Östlund utilitza la llunyania per definir les diferents actituds de cadascun, les pressions psicològiques entre els diferents membres i el comportament dins del grup, mitjançant un dispositiu expressiu que explora l'enquadrament ampli com a porta oberta als opacs misteris del que és visible. Una forma d'encarar la composició que sembla entroncar amb estratègies extra-cinematogràfiques, pròpies de l'art i la fotografia contemporànies: impossible no pensar en autors com l'alemany Andreas Gursky i els seus cèlebres *tableaux*, que tradueixen el món en gèlides instantànies on l'espai es coagula al voltant de diminutes figures, amenaçant amb devorar-les completament.

La troballa expressiva d'Östlund radica en què l'ús de dispositius tan distanciadors, freds i neutralitzadors no comporta de cap manera, com es podria esperar, una indiferència del demiúrgic autor cap a les seves criatures, sinó una curiositat i una fascinació pel que significa viure en comunitat, pels mecanismes de la socialització i per l'absurd de certs comportaments, que en absolut exclouen l'humor (un tret, aquest, que també l'agermana amb l'aposta d'Andersson). El seu curt més recent, *Incident by a Bank* (*Händelse vid bank*, 2009), guanyador de l'Ós d'Or en el Festival de Berlín 2010, planteja l'acurada reconstrucció d'un maldestre i fallit

[41] Aquesta necessitat de preservar la integritat de l'acte desenvolupant-se davant de la càmera agermanaria el discurs del subgènere de l'esquí amb les rutines del musical cinematogràfic clàssic.

atracament a una sucursal bancària a Estocolm a partir d'un pla únic de la façana de dotze minuts (en realitat, diferents preses fusionades digitalment amb mestratge i sense solució de continuïtat). Gairebé un centenar de figurants escrupolosament coreografiats –entre ells, dos estòlids espectadors que tracten de registrar el succés amb la seva càmera– entren i surten de pla configurant un ballet on el tema principal queda en permanent fora de camp, ocult rere l'opacitat grisa del mur del banc. Lents moviments de càmera s'apropen i allunyen de l'escena, en el que gairebé sembla –per l'hipnòtic poder de les superfícies– un atrevit exercici d'animació d'una de les *American Surfaces* fotografiades per Stephen Shore en els setanta.

Així, enfront de la tradicional voluntat de penetració pròpia del cinema intimista suec, basat en el rostre, estem aquí davant d'un *Swedish Surfaces* farcit de fascinació per les opaques textures del que és visible[42].

Aquesta mirada d'entomòleg es tenyeix d'humor ja des del seu primer llarg, *Guitar Mongoloid* (*Guitarrmongot*, 2004), en el qual la narrativa prescindeix de l'ús exclusiu del gran pla general sense per això abandonar la perllongada durada de la presa i la posada en escena en profunditat, renunciant sistemàticament al pla/contrapla en pro d'una densa coreografia de personatges amb anades i vingudes que marquen la durada del pla. Allunyant-se del glacial *slapstick* poblat de *clowns* lunars del mestre Andersson, el registre de les derives d'una sèrie de personatges quotidians i una mica absurds per un imaginari Jöteborg (calc de Göteborg al que només li faltaria un canvi de lletra per a convertir-se en *Jökeborg*) beu d'una xarxa de referències relativament inesperades en el tradicionalment circumspecte cinema d'autor suec. L'atomitzada successió d'esquetxos que composen la trama (Östlund defensa una narrativa lliure dels condicionants del manual de guió, totalment oberta i centrípeta) recorda certs programes còmics de càmera oculta, amb un innegable aire de família amb el

[42] Poc inclinat a parlar dels seus referents cinematogràfics (cosa fins a cert punt comprensible en un *territori vigilat* com el del postbergmanià cinema suec), Östlund sí que parla, i amb passió, de tecnologia: de la càmera digital Red 4K feta servir a *Incident by a Bank*, per exemple, que per la seva altíssima definició permet, partint d'un gran pla general, reenquadrar lliurement la imatge obtinguda, definint així la composició a la sala de muntatge en generar panoràmiques, plans curts i tota mena de subtils *blow-ups* de la imatge; i no només això, el muntatge també permet combinar diverses preses per a crear una única de llarga durada, o introduir personatges d'una presa en una altra, creant *collages* hiperrealistes. La precisió de la posada en escena queda reforçada per un dispositiu que redefineix la pròpia idea de muntatge, que, en consonància amb tendències pròpies de l'art fotogràfic contemporani, reescriu el llenguatge del naturalisme a través d'un precís *cut&paste* digital que desemboca en un estilitzat hiperrealisme. Beney, Christophe; Bicaise, Hendy. Entrevista a Ruben Östlund. ***Ítem: Palmarès Magazine***, 21 de maig 2011. [en línia]
<http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=5pEJ-WzQ08Y&list=UL>

neoslapstick idiota de *Jackass* vist sota el filtre de la desesperació irònica tan característica de la incisiva cultura escandinava, i amb algun flirteig amb certa estètica de la videovigilància. Es respira aquí, malgrat les distàncies, la tutela d'Andersson, que en el seu manifest de 2001 *Vår tids rädsla för allvar* ("La por al seriós en el nostre temps") deplorava la frivolitat insubstancial de la vida moderna i li oposava l'ús de l'humor, fins i tot en els seus registres més absurds, com a via de recuperació de la serietat necessària per a abordar els mals de l'època.

La diferència entre l'humorisme crític de tots dos cineastes és la punyent injecció de naturalisme que aporta Östlund, que ja des de la seva òpera prima fa gala d'una enlluernadora facilitat per entrecreuar la impredictibilitat de la captació documental i l'inexorable tramat d'una posada en escena rendida als vectors de la ficció. La galeria de personatges (una dona obsessionada amb l'obertura i el tancament de les portes, uns adolescents que atempten contra totes les bicicletes que troben al seu pas llançant-les a l'aigua o penjant-les com a absurdes escultures, parelles d'amics que es donen cita per a autolesionar-se) s'insereix en un impredictible collaret narratiu sota el fil conductor d'una successió d'esquetxos entre un pare i un fill infantilitzats (palpable indefinició de rols entre pares i fills) que desplega tot un mapa de la immaduresa en la societat sueca, fabulosament analitzada a través de la gravetat del pla general i d'un rigorós control dels moviments dels personatges per l'espai. El seu debut cinematogràfic mostra un cineasta profundament personal, capaç d'explicar coses aparentment inconnexes que acaben cristal·litzant en relat, trobant en la filiació amb cineastes com Haneke –en els seus *71 fragmentos de la cronología del azar* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994)– el punt de partida per assentar les bases d'un univers tan subtilment còmic com demolidor.

A la seva següent pel·lícula, *Involuntary* (*De ofrivilliga*, 2008), Östlund modula l'acusada atomització narrativa de l'anterior cap a un entrellaçament més tancat entre cinc relats ínfims lligats al voltant de la idea del desacomodament existencial i l'aïllament dins del grup. Una festa d'aniversari amb desenllaç tràgic per l'excessiva delicadesa del seu amfitrió, un conductor d'autobús amb un inversemblant sentit del zel professional, un cas d'abusiva agressió a un alumne per part d'un professor d'institut, els desconcertants rituals de grup de dues noies adolescents, i una

reunió d'homes en la trentena que acaba en una escena d'assetjament a mig camí entre allò còmic i allò imperdonable, conformen un hipnòtic estudi de les relacions de poder així com de la pressió, sovint invisible, que sobre l'individu exerceix el grup humà i de les servituds de pertànyer a aquest, on tant la inacció (el pare de família incapaç de confessar la gravetat de la seva ferida per no espatllar la festa als seus convidats) com l'acció (l'energia amb què una mestra denuncia l'abús comès en el seu lloc de treball) desemboquen en un mateix paisatge de desolador estatisme.

A *Involuntary* es fa palpable la influència directa de certs motius de l'obra de Michael Haneke, no només en la ja citada atomització narrativa i el gust pel pla llarg, sinó en la inclinació per certs motius argumentals que Östlund recrea una vegada i una altra fins a fer-los seus: així, les escenes de pressió a un personatge individual en transports públics característiques del seu cinema, innegablement deutores del moment de *Código desconocido* (*Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages*, Michael Haneke, 2000) en què Juliette Binoche és assetjada per uns immigrants àrabs al metro, són evocades una vegada i una altra per Östlund, però substituint l'agressivitat explícita de Haneke per un entramat més subtil, però no menys asfixiant, de relacions de poder implícites en l'escenificació del jo enfront del grup. Contribueix a això la radicalitat del seu ideari de posada en escena: ningú com Östlund filma, amb ferri pla fix, els transports públics com a microcòsmics espais infernals de cohabitació conflictiva. És com si el director suec es complagués prenent alguns trops hanekians i expandint-los cap a un altre món, un món d'un estrany suspens no exempt d'humor, en el qual, cosa molt nòrdica, en realitat *mai no passa res* malgrat la persistent atmosfera d'incomoditat on resisteixen els seus soferts ocupants.

Però, malgrat la desconcertant i virtuosa lleugeresa amb què es van rellevant entre si els relats a *Involuntary*, és potser en la seva tercera i més recent obra, *Play* (2011), premi Coup de Coeur en la Quinzena de Realitzadors de Cannes, on el cinema d'Östlund s'acosta a alguns dels seus cims estètics i narratius i obre camins al si de la cinematografia europea. Després de l'experimentalisme narratiu de la seva obra anterior, *Play* es cenyeix estrictament a una trama única: un inesperat *thriller* de protagonisme infantil a cavall entre l'angoixa i l'humor, encarnat en un Göteborg ara ja definitivament laberíntic i infernal. Sense necessitat ja d'inventar un fictici camp de

jocs ("Jöteborg/Jökeborg"), la subtilesa de la mirada fa que la ciutat real es superposi amb absoluta delicadesa al seu doble infernal, que és el que transiten els nens protagonistes.

Play pot llegir-se com un estrany conte de fades que narra una impossible tornada a casa per part d'uns nens, objecte d'un estrany assetjament: un grup de xavals negres arrossega tres nois de classe mitjana a un joc ambigu, consentit a mitges, la finalitat del qual és desvalisar les víctimes amb la seva col·laboració. Aquesta idea motora permet articular un viatge pels mecanismes dels prejudicis (als quals el grup d'assetjadors acudeixen una vegada i una altra) plasmat mitjançant un recorregut plàsticament fascinant per una successió de claustrofòbics grans espais oberts. La figura infantil, temporalment òrfena (els pares no apareixen mai i mai són localitzables a través del telèfon mòbil) queda empetitida pels gegantins dispositius d'un espai devorador. No estem davant d'un dels habituals relats nòrdics d'*angst* en què uns personatges en conflicte amb si mateixos esdevenen, enmig d'un paisatge de benestar i confort, ombres sobre el paradís nòrdic; de fet, no es detecta a *Play* el paradís per enlloc. Més aviat, la ciutat postulada per la pel·lícula té quelcom d'infernal, com si en un moment indeterminat els personatges protagonistes haguessin fet un pas en fals i transitat a un més enllà estranyament proper, pur *heimlich*, en què allò familiar queda eclipsat pel sorgiment d'una ciutat concebuda com a implacable dispositiu inhòspit: una veritable ciutat dels morts. Östlund acaba revelant-se, així doncs, com un autor vinculat al grup de cineastes europeus tan justament descrits per Domènec Font al seu *Cuerpo a Cuerpo*[43], aquells que, encapçalats per Michael Haneke, giren al voltant de la figura fundacional de gran demiürg de les formes del cinema que fou Kubrick. Si els espais oberts de *Play* evoquen paradoxalment un món subterrani, si l'odissea d'aquests nens els allunya cada vegada més de casa, cada vegada més distants, cada vegada més sols (al mateix temps que teixeixen invisibles fils d'empatia amb els seus subtils raptors), és perquè Östlund pertany a l'estirp del mestre britànic, creador de dispositius espacials i alhora cartògraf de soterrades violències latents. Amb l'essencial diferència que el món d'Östlund es manté a flor d'aigua mitjançant un humor i una fraternitat indefinible que manté activa l'electricitat del que és humà i uneix, malgrat tot, la comunitat protagonista.

[43] Font, Domènec. ***Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo***. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2012.

Com els seus propis protagonistes, *Play* teixeix un sofisticat parany retòric on l'espectador no pot deixar de caure, raó per la qual ha causat tantes controvèrsies en presentar en aparença els immigrants com a grup hostil que protagonitza un abús de poder contra innocents nadius suecs. El que en realitat importa a *Play*, no obstant, és la categoria laberíntica d'aquests espais sense centre, la manera en què dibuixa el que Domènec Font denominaria una *topografia del límit*, una porta d'accés al laberint del món[44]. Lluny de tota temptació dionisíaca o desaforada (com les del propi Haneke o, en un altre registre, Lars von Trier), la subtil xarxa de pressions i tensions desplegada per Östlund, com a molt desemboca en una calculada contenció històrica que dóna peu a gags tan afortunats com el del bressol abandonat a la plataforma del vagó del tren, objecte de continus avisos per part de la megafonia interna del vehicle i erigit en microcosmos que posa a prova tota una tradició de civilitat, amb les paradoxes i absurds que aquesta arrossega. És aquesta Suècia en la qual "mai no passa res", i no els seus adolescents immigrants, la veritable diana d'aquest punyent recorregut pel món dels morts en què s'ha convertit la ciutat contemporània gràcies a la càmera d'Östlund.

Enlluernador *tour de force* de noranta minuts, plantejat amb mitja dotzena de nens no professionals i reforçat per un hàbil ús de la incorrecció política com ambigua arma directa al cor de l'espectador, *Play* és cinema indubtablement polític: ho demostra la prolongada i kafkiana escena al tramvia on un dels nens protagonistes és feridorament reprès per un revisor adult, invisible i *en off*, que repeteix mecànicament les normes sense la menor atenció cap a la humanitat de la seva petita víctima; la jaqueta blava del nen, i la taca groga del fons conformen, al llarg de la prolongada escena, un inequívoc record de la bandera nacional d'un país que sembla incapaç de fer altra cosa que llançar consignes cíviques sense esperar resposta per part dels seus passius ciutadans. Edificat com un relat de múltiples abusos silenciosos sobre la infància –des de la pròpia infància i des del món adult–, *Play* exemplifica de manera extrema aquest etern *coming of age* en perill que habita el subconscient del cinema suec. I, davant d'aquesta mirada crítica sobre els desequilibris de la societat en clau de suspens semidocumental, moralista però lliure de moralismes, *Play* podria llegir-se com una

[44] *Íbidem.*

arriscada i innovadora mutació del *thriller* en un marc geogràfic –el suec, el nòrdic– on aquest imaginari, el del *thriller*, posseeix per descomptat una poderosa tradició sobre la qual sostenir-se.

‘Res no és autèntic, mai més’. L’imaginari dels gèneres al cinema suec contemporani

No hi ha dubte que la novel·la negra ha estat, en les últimes dècades, un dels terrenys més fèrtils per a l’imaginari popular nòrdic, especialment el suec. Pel que cal preguntar-se: davant de la desbordant proliferació del *swedish crime* en el terreny literari, on es troba la traducció audiovisual contemporània de tan riquíssim imaginari? El cinema i, sobretot, la televisió han donat rèplica nodrida a tot l’arsenal d’escriptors, posant en pantalla la part menys gratificant del paradís escandinau, però la veritat és que la translació a imatges difícilment ha adquirit el vigor i l’altura estètica de les seves fonts literàries. Els grans detectius i els grans cicles de novel·lística criminal sueca han donat peu a veritables franquícies de caràcter gairebé inesgotable: les adaptacions de dos clàssics com el comissari Martin Beck (obra de Maj Sjöwall i Per Wahlöö) i del famosíssim inspector Kurt Wallander de Henning Mankell, per exemple, sumen avui 48 i 29 adaptacions audiovisuals respectivament. L’artesania telefílmica que batega rere una tradició tan nodrida és innegable, però, com sol succeir en aquests casos, resulta difícil traçar la frontera entre productes realitzats per a la televisió i aquells el camp d’acció dels quals es tanca en l’àmbit específicament cinematogràfic. Els transvasaments entre el format *TV movie* i les estrenes en sala són continus, i no se’n lliura ni tan sols un fenomen mediàtic massiu com Stieg Larsson, amb la seva reeixida reescriptura de la narrativa folletinesca vuitcentista a la trilogia *Millenium*. Ens trobem, per tant, davant d’un expansiu material genèric que fàcilment es transvasa del producte d’explotació al *prestige* en un anar i venir incessant, i on una enorme part de la producció queda per a consum intern.

Si els novel·listes han sabut esprémer amb eficàcia l’explosiu potencial que conté una societat vocacionalment obstinada a ser modèlica com la sueca, travessada

per moviments tectònics en els entramats econòmics i socials, que la sacsegen fins a esclatar en brots criminals, la sòlida indústria audiovisual que els ha traduït en imatges s'ha afermat en una extensa nòmina de directors i actors especialitzats. Per citar-ne tan sols alguns: directors como Stephan Apelgren o Anders Engström (sèrie Wallander), Kjell Sundvall (sèries del comissari Martin Beck i del detectiu Erik Bäckström, interpretat per Rolf Lassgård) o Daniel Alfredson, responsable de l'adaptació sueca de la trilogia *Millennium* de Stieg Larsson, i actors com Krister Henriksson (que ha encarnat Kurt Wallander en bona part dels episodis de la sèrie) o el ja citat Rolf Lassgård (l'altre Kurt Wallander, potser el més cèlebre dels que l'han encarnat a Suècia). Però com és d'esperar en un entramat genèric tan específic, l'exportació del *thriller* suec a l'audiovisual fora de les seves fronteres ha estat comparativament menor: no podem oblidar que l'encarnació més memorable de Wallander ha arribat de la mà britànica de Kenneth Branagh.

La gran època del *thriller* cinematogràfic suec va tenir lloc als setanta, amb la figura de Bo Widerberg i el seu vigorós sentit del pols narratiu en pel·lícules com *Un hombre en el tejado* (*Mannen på taket, 1976*) o *El hombre de Mallorca* (*Mannen från Mallorca*, 1984). Però trobar a l'actualitat l'herència d'aquest cinema sec i sense concessions, que va directe al nervi i exposa amb cru naturalisme el pols social latent sota els ornaments del benestar, no resulta tan fàcil, ja que l'abundant producció actual generalment es presenta sota la rutinària disfressa de la *lingua franca* transnacional pròpia del telefilm policíac a l'ús. Existeix un provisional acord tàcit a atorgar la vacant del tron a l'emergent figura de Mikel Marcimain, autor de la minisèrie de tres episodis *Lasermannen* (2005), que narra, amb sintètic estil verista, el relat basat en fets reals d'un assassí d'immigrants, posant un simptomàtic dit a la nafra d'un tema urgent a la societat del benestar. La seva freda i malaltissa atmosfera, recreada per un dels directors de fotografia més versàtils i expressius del cinema suec actual, Hoyte van Hoytema (essencial per a l'èxit de *Déjame entrar*), constitueix un inestimable bagatge per recolzar l'aspre llenguatge visual que la caracteritza. Col·laborador puntual en alguns episodis recents de la sèrie *Wallander*, Marcimain fou també responsable el 2007 d'una minisèrie de rivets documentals sobre el món del rock als 60 i 70, *How soon is now?* (*Upp till kamp*), i el 2012 va estrenar el *thriller Call girl*, basat en un escàndol polític a la Suècia de 1977.

Com a paradigma de les obres del *swedish neonoir* que puntualment aconsegueixen obrir-se pas al mercat estranger, destaca *Diners fàcils* (*Snabba cash*, 2010), dirigida pel xilè-suec Daniel Espinosa, realitzador format en televisió (sèrie del detectiu Sebastian Bergman). La pel·lícula proporciona un il·lustratiu exemple de la cruïlla estilística en què es troba avui el gènere. Adaptació d'una novel·la del popular Jens Lapidus (la seva estrena a sales estrangeres probablement respon a la influència del potent mercat editorial), *Diners fàcils* conjuga amb funcional habilitat una trama centrada en el multiculturalisme de la marginalitat contemporània amb un llenguatge que busca el realisme en brut, però que difícilment aconsegueix esmolar adequadament les seves arestes estètiques com convé a un gènere en què la capacitat d'incomodar i recrear atmosferes malsanes és consubstancial al seu projecte sociopolític[45].

Però, malgrat l'aclaparador predomini quantitatiu del *thriller* policíac en territori suec, ha estat en d'altres espais genèrics com el fantàstic o el cinema d'espies, a priori menys conreats de forma literal al país, on els triomfs del cinema suec contemporani han arribat més lluny, donant peu per exemple al seu èxit internacional més rotund en les últimes dècades: *Deixa'm entrar* (2008), de Tomas Alfredson, adaptació de la novel·la homònima de John Ajvide Lindqvist. Recuperant des d'un insòlit angle vampíric el tema de la fragilitat d'infància treballat per Bergman, i sense renunciar als trops bergmanians (l'ús del rostre i, sobretot, de la mà com a puntals expressius recurrents, el gust per un inquietant intimisme en espais tancats), Alfredson erigeix una pel·lícula única per l'aspecte insòlit del seu to i de la seva plasmació en imatges, a anys llum de la sofisticació neogòtica de sagues com *Crepúsculo* (*Twilight*)[46]. Cinema d'allò tàctil, en el que captar la respiració del misteri de les coses sembla constituir-se en l'única raó de ser del pla, *Deixa'm entrar* connecta amb el vel

[45] Com a dada anecdòtica s'ha d'assenyalar que, en l'actualitat, després d'un llarg periple pels Estats Units, l'*exiliat* Lasse Hallström va retornar a Suècia el 2012 per dirigir justament un *thriller*, *El hipnotista* (*Hypnotisören*), basat en un best-seller de Lars Kepler.

[46] Pel·lícula *de mans* com poques, *Deixa'm entrar* es veu recorreguda, des de la seva primera imatge (el nen protagonista recolzant la mà en el cristall gelat de la finestra del seu apartament en un inequívoc reflex de l'inici de *Persona*) a l'última pel motiu visual de la mà. Mà-límit, recolzada en una frontera (cristall, mur, palmell de la mà de l'Altre), mà exposada com a índex de desig, mà palpadora de límits; mà, finalment, amputada per les forces desencadenades del fantàstic. Per descobrir més matisos en aquesta presència, d'inequívoques arrels bergmanianes, n'hi ha prou amb rellegir el capítol "This is My Hand", dedicat per Egil Törnqvist al tema de les mans a Bergman. Tornqvist, Egil. ***Bergman's Muses: Aesthetic Versatility in Film, Theater, Television and Radio***. North Carolina: MacFarland, 2003.

fantàstic que sovint recobria el món bergmanià i construeix sòlids ponts entre l'imaginari popular i el culte a una cinematografia on un encreuament com aquest és menys fàcil del que sembla. I, com a eix central d'aquesta equívoca història on sota la mansuetud s'hi arrossega un arsenal d'incòmodes impulsos violents que troben una sortida cap a allò líric, la figura –un cop més– d'un nen sotmès a l'assetjament, en aquest cas un prototípic *bullying* escolar al que només es podrà trobar una simbòlica resposta en forma de fuga cap a la mitologia del monstre fantàstic.

Un cop realitzada aquesta obra clau sobre els fantasmes de la infància solitària i els seus batecs secrets, la marxa d'Alfredson a la Gran Bretanya per adaptar John LeCarré a la posterior *El talp* (*Tinker Tailor Soldier Spy*, 2011), només pot llegir-se, en el seu acrobàtic salt genèric, com un intel·ligent moviment: annexar al seu univers estètic, constituït per una intransferible sensibilitat malenconiosa, el dens imaginari crepuscular dels relats d'espies. Presideix a *El talp* la radical malenconia de descobrir el món com a simulacre absolut girant al voltant del buit, exemplificat en l'extraordinària seqüència en què un dels protagonistes descobreix, en un concorregut lloc públic, que tots els que l'envolten no són sinó figurants de l'escenografia acuradament plantejada de la que ell n'és el solitari i perplex centre. El *"Res no és autèntic, mai més"* que profereix un dels envellits protagonistes no pot ser més explícit: a través de la greu i distanciada paleta cromàtica elaborada per Hoyte van Hoytema (també responsable de les opressives atmosferes de *Deixa'm entrar*), *El talp* és una pel·lícula que sembla replantejar-se tot un gènere a través d'una reflexió estètica sobre l'agermanament conflictiu entre figura i fons, essència i primer motor de tota posada en escena. Farcida de plans de clatells davant fons borrosos, amb el desenfocament i la intimitat com a enigmes irresolubles, *El talp* aconsegueix que els secrets es respirin, es palpin potser en el seu fantasmal estatisme. Una obra plena de subtils desvetllaments que s'obren en la profunditat del camp visual i converteixen a cada pas el fons del pla en un túnel del temps en el si del qual sempre es respira el passat, potser la més subterràniament fantàstica de totes les pel·lícules d'espies contemporànies.

No deixa de ser significatiu que per a poder teixir el seu gran discurs sobre la malenconia del trànsit a la vellesa, Alfredson optés per marxar a l'estranger, a la Gran

Bretanya (just el mateix viatge que abans que ell va fer el personatge de Wallander per trobar, de la mà de Kenneth Branagh, una terra on envellir i reflexionar lliurement sobre els estralls del temps). És gairebé com si el director de *Deixa'm entrar* hagués pres consciència que la gran força de l'imaginari del cinema al seu país resideix avui a una altra banda, en la vigorosa revisitació dels mites de la infància i l'adolescència que ell va saber escriure en dolorosa clau vampírica a *Deixa'm entrar*. Per tot això, no pot ser casual que, en el seu retorn al seu paisatge natal, Alfredson recuperi novament el tema de la infància, ja que actualment prepara l'adaptació d'un dels relats infantils clàssics de la literatura sueca, obra de la famosíssima Astrid Lindgren: *Els germans Cor de Lleó*. Un relat singular (per qui no estigui habituat al peculiar imaginari suec), en el qual dos germans morts gairebé simultàniament –un per malaltia, l'altre per accident-, protagonitzen diverses aventures en un ultramón mític més enllà de la vida…

Lluny dels camps del pare: naturalisme oníric i resurrecció estètica del neocinema suec

Si els models audiovisuals del *thriller* suec no han estat tan exportables com els seus homònims literaris, es pot aventurar que sigui perquè el veritable qüestionament de les anomenades "màquines de la socialitat" (Estat, Terra, Pàtria, Religió, Família) –teòric gran objectiu del gènere criminal en les seves múltiples encarnacions– ha trobat al cinema suec un altre territori molt més immediat en què encarnar-se, sense necessitat de fer explícita la violència: l'espai del que és íntim i, fins i tot, del que es micro, a través de la fragilitat de la figura adolescent. No és cap secret que el cinema suec més exportat en els últims anys (*Deixa'm entrar* a banda) el constitueixen una nodrida plèiade de cintes més o menys acomodables sota el paraigua de *l'indie*, un cinema que aposta per allò quotidià i que viu arrossegat per la locomotora del mite del jove i la joventut com a base del seu imaginari. El jove, els seus descobriments, la seva nostàlgia de la infància, la seva rememoració de l'adolescència i de les mudes violències experimentades en aquests períodes, són mites claus per a consolidar l'imaginari del cinema suec a principis del segle XXI. Recuperem, doncs, sota una altra faceta, aquesta perenne estampa del *coming of age*

com a fil conductor de les millors energies creatives del cinema suec. Els símptomes de desintegració social que el *neonoir* s'obstina a desvetllar a través de la mimesi de modes de posada en escena importats es reflecteixen amb transparent facilitat en el fràgil mirall dels cossos en formació: el nen, l'adolescent, són esgrimits com sismògrafs sobre els quals llegir el conflictiu desmuntatge d'una mitologia social compartida per tota una col·lectivitat.

Fou la crítica del diari nacional *Dagens Nyheter* Helena Lindbland qui va proposar l'afortunada etiqueta de *naturalisme oníric* per definir l'alquímia del jove cinema suec, afermat en la realitat però impregnat al mateix temps d'un particular biaix epifànic[47]. Aquesta tendència, que com han assenyalat ja certs crítics, venia presagiada en obres com *Elvira Madigan* (Bo Widerberg, 1967) o la ja citada i cada vegada més fundacional *A Swedish Love Story*, és deutora en part de Bergman (o del sensualisme que creix en certs racons de la seva obra primerenca, concretament, el Bergman d'*Un verano con Mónica* [*Sommaren med Monika*, 1953], com assenyala Mónica M. Marinero)[48] però amb els ulls posats en moltes més fonts que el propi cinema. Com observa Carlos Losilla, el cinema suec recent beu de múltiples influències (*"la música popular, la degradación urbana, los paisajes de la crisis"*)[49] i deixa enrere la religió cinèfila a l'encalç d'una allau de referències creuades.

Hem deixat deliberadament per al final la revisió d'aquesta important i reconeguda tendència, sabent que es tracta de la més visible punta de llança del cinema suec a l'Europa contemporània. En l'esclat d'aquesta exportable tendència tenim com a primer motor el poeta reconvertit en cineasta Lukas Moodysson, l'òpera prima del qual, *Fucking Åmal* (1998), crònica sentimental d'un despertar lèsbic entre adolescents en l'*ennui* d'una ciutat de províncies, el va convertir en figura de culte i model a seguir per a tota una cinematografia. Els dots d'observació costumista, la frescor de les interpretacions i l'adscripció a una *koiné* cinematogràfica de cinema de repertori, de calculada lleugeresa, ha servit a Moodysson per evocar àgilment al llarg

[47] Lindblad, Helena. "Nuevas visiones, nuevas energías". ***Ítem: Cahiers du Cinéma España***, octubre 2011, p. 6-10.
[48] Marinero, Mónica M. "Una cierta influencia en algunas películas suecas". En: ***Fuera de campo. El blog de Contrapicado***, 7 de novembre de 2011. [en línia] <http://contrapicado.net/2011/11/una-cierta-influencia-en-algunas-peliculas-suecas/>
[49] Losilla, Carlos. "Escandinavia universalizada". ***Ítem: Cahiers du Cinéma España***, Especial núm. 14, octubre 2011, p. 31.

de la seva filmografia tota mena de fantasmes familiars i generacionals, sota el prisma d'una estudiada desatenció als models clàssics de la cinematografia nacional. A dia d'avui, i després de l'aventura internacional que va suposar *Mamut* (*Mammoth*, 2009), intent de conciliar el centrípet univers de la família –els nens una vegada més en el centre del discurs– amb una centrífuga trama internacional afí a determinat cinema contemporani, Moodysson, després d'un parèntesi literari en el qual va publicar la novel·la *Döden & Co.*, ha tornat al cinema amb el projecte *Vi är bäst!* (*We are the best!),* protagonitzat per tres noies de 12 i 13 anys que munten una banda de *punk-rock* a l'Estocolm de 1982.

Després del rodatge de *Fucking Åmal* a la ciutat de Trollhättan, situada a l'oest de Suècia, aquesta va passar a ser el nou centre cinematogràfic *indie,* lluny dels tics de classe mitjana de l'abundant cinema comercial facturat a Estocolm (el *Trollywood* durant els primers anys 2000) [50]. En aquest context de producció (en el que constitueixen capítol a banda els modèlics gestos institucionals en pro de la igualtat de gèneres, que han permès l'emergència d'un contingent cada vegada més sòlid d'obres de directores femenines), la producció s'ha diversificat en un ampli espectre de registres, més o menys allunyats dels grans models del classicisme nòrdic. En front d'un cinema comercial realista que recorre diversos paisatges de l'intimisme de classe mitjana, ja sigui en clau còmica o tràgica, es detecta malgrat tot, l'omnipresent tendència a focalitzar l'atenció a la *terra incognita* que va de la infància a l'adolescència. Entre les obres estrenades els últims anys, cal citar des de cintes com *Miss Kicki* (2009), d'Håkon Liu, crònica del despertar homosexual d'un noi acompanyat d'una mare que no vol madurar, a relats de tarannà social com *Sebbe* (2010), del suec-irianià Babak Najafi, sobre un introvertit noi de quinze anys sense pare i amb una mare problemàtica, assetjat per problemes d'assetjament escolar (novament) i que construeix en la intimitat de la seva habitació una bomba amb materials robats a una pedrera propera, amb la qual acabarà presentant-se a l'institut. S'il·lustra així de forma literal el tòpic esbossat per Losilla en parlar del cinema del nord d'Europa com a *"bomba de rellotgeria tancada en l'aparença d'una glacera"*[51]. L'evident ús de les grans explosions a la pedrera com a correlat objectiu dels

[50] A Trollhättan radica la productora Film i Väst, responsable de moltes pel·lícules celebrades del nou cinema suec, i implicada també en alguns dels projectes recents de Lars von Trier (*Dogville* [2003], *Manderlay* [2005], *Antichrist* [2009], *Melancholia* [2011]).
[51] Losilla, Carlos. *Op. cit.*

moviments interns del personatge serveix per filar un sobri alhora que tendre retrat d'un personatge al descobert, enmig d'una societat bolcada en un benestar que sovint sumeix en l'abandó els seus membres més vulnerables.

Altres exemples de fixació en la figura del nen/adolescent van des de la comèdia de costums tipus *Starring Maja* (*Prinsessa*, Teresa Fabik, 2009), sobre una noia amb sobrepès que vol ser actriu, al sociologisme de films com a *7X-This is Our Kids* (*7X - Lika Barn Leka Bäst*, Emil Jonsvik, 2010) que posa en escena un adolescent víctima de *bullying* escolar que troba una pistola perduda per un policia, desencadenant un relat en el qual l'arma va passant de mà en mà (l'ús promocional de frases com *"7 children, 7 bullets, 1 gun"* o *"La pel·lícula que haurien de veure tots els pares"* no deixa d'evocar, dit sigui de pas, certes estratègies de la *european exploitation* d'altres èpoques). Per la seva banda, la celebrada *She Monkeys* (*Apflickorna*, 2011), òpera prima de la cineasta Lisa Aschan, escenifica la lluita de poder entre dues noies adolescents en el context d'una escola d'acrobàcies a cavall, amb un toc de *"western modern"*, en paraules de la seva pròpia autora[52]. I una pel·lícula com la suec-polonesa *Between Two Fires* (2010), d'Agnieszka Lukasiak, es centra en les relacions entre una mare i una filla preadolescent com a focus per llançar un discurs crític sobre les condicions de vida dels refugiats bielorusos en terres sueques, aprofitant l'experiència de documentalista de la seva autora per construir un relat sobre les múltiples fragilitats de les seves desarrelades protagonistes.

Aquesta gradual transició, des de diferents estètiques i discursos, del nen bergmanià a l'adolescent en conflicte, àdhuc sent característica del cinema suec, no és, per descomptat, privativa d'aquest. L'adolescent ha estat i és especialment important com a icona en l'època actual, tan preocupada per la identitat i els seus processos de formació, en tant que signe dels processos que condueixen a la individuació i al transvasament de poders entre el nucli familiar i el nucli d'iguals, ja sigui aquest virtual o real. Però resulta innegable que el cinema suec contemporani ha fet evolucionar aquella metàfora bergmaniana cap a un espai nou, arrelant en la idea que l'adolescent és la imatge mateixa d'un moment privilegiat en la construcció de la

[52] Aquesta fixació per allò iniciàtic es trasllada fins i tot al cinema d'animació: la figura més sòlida de l'animació sueca actual, Jonas Odell, va realitzar el 2006 el significatiu curt *Never like the first time* (*Aldrig som första gången*, 2006), on quatre personatges relaten la seva primera experiència sexual.

identitat col·lectiva, gairebé la seva metàfora liminar, com una posada a prova de la societat en el seu conjunt.

De tota aquesta nodrida i heterogènia tendència naturalista destaca una pel·lícula que ha acabat per erigir-se en petit gran mite dins de la cinematografia sueca, un singular objecte artístic de ressonàncies extra-cinematogràfiques: *Falkenberg Farewell* (*Färval Falkenberg*, 2006), de Jesper Ganslandt. Una obra que, més que qualsevol de les seves contemporànies, fa plena justícia a aquesta etiqueta de naturalisme oníric a la qual fèiem al·lusió al principi d'aquesta secció. A cavall entre la dislocada espontaneïtat de l'*indie* (Van Sant en l'horitzó) i un assossegat registre pansensualista, clarament hereu d'una pel·lícula "de pell" com *A Swedish Love Story*, *Falkenberg Farewell* ostenta la rara capacitat de reverberar en el seu espectador per la seva sinceritat, sens dubte a causa del substrat autobiogràfic que l'alimenta (i és que el seu director Jesper Ganslandt és també un dels protagonistes, i hi apareix amb el seu propi nom). Ganslandt, en estat de gràcia en aquesta la seva òpera prima, té l'habilitat de trobar un malenconiós equilibri entre la ficció i el documental, on el paisatge es fon i confon en onades, al ritme dels estats d'ànim del grup de joves protagonistes (dotant la narració d'una textura pròpiament mítica, que justifica l'encertada referència a Terrence Malick per part de la crítica)[53]. Les ressonàncies s'activen no només per l'eloqüència del paisatge sinó pel cromatisme *feèric* de les seves imatges i l'ús de la veu en off d'un dels protagonistes com a recurs per acompanyar el desenvolupament de la molt lliure trama, en la qual seguim les evolucions d'un grup de joves en el fulgurant estiu nòrdic al final de l'institut i en el llindar d'integrar-se a la societat.

Si, com proclamava José Luis Brea, tot jove és el Mesies (alguna cosa ja palpable en el cartell amb que s'anuncia la pel·lícula, que sembla conjuminar el record de Kurt Cobain amb l'Ofelia prerrafaelita sota els acords de la llum cristal·lina d'una fotografia d'Helen Van Meene), Ganslandt submergeix en la resplendor caramel·litzada dels estius escandinaus el seu cant elegíac, a manera de diari personal i comiat de l'adolescència. *Farewell Falkenberg* rescata motius visuals de la tradició occidental amb una frescor astoradora (la malenconiosa visió de l'adolescent davant el mirall, enaiguant-se silenciosament en ell com l'Ofelia hamletiana; i, en dolgut

[53] Marinero, Mónica M. *Op. cit.*

contrast, el posterior pla del pare ancià davant del mirall, netejant-lo a poc a poc i a consciència amb un drap), i mostra la capacitat del seu autor per filmar la distància entre els cossos, i l'espai entre aquests i la naturalesa amb la que la planificació els assimila una vegada i una altra. Cinema holístic, les entretallades proclames del qual ("*He always wanted to come home. An exile from birth*") cobren un rar timbre de veritat en ser llançades sobre les textures d'una banda sonora que *crea paisatge* en la mateixa mesura que els plans de vegetació desenfocada. Hi ha una mica de cinema musical en aquest fluid i heraclitià món masculí recreat per Ganslandt, en el qual els joves passegen sense ancoratge fix pels espais d'infància, rememorant melangiosament els vells rituals mitjançant una veu en off que utilitza obsessivament el temps verbal passat per construir una realitat inaccessible per a l'ull. Un cinema que, significativament, escenifica l'abandó del jo a favor de la comunitat finalment impossible de l'adolescència ("When I became you" és el significatiu títol d'una de les seves parts, en la qual dos protagonistes usen bolets al·lucinògens per momentàniament confondre els límits entre les seves pròpies identitats).

"No more winters" és el títol de l'últim tram d'aquesta dolençosa reflexió sobre el pas del temps, el mirall dels pares i el propi naixement com a fluctuant imatge revisitada en Super 8 abans d'emprendre el viatge cap a la maduresa. "L'últim estiu, no més hiverns" és el desesperat lema que acompanya l'inevitable gir tràgic final, que proporcionarà una altra imatge per al record i que mereix obrir-se un petit lloc dins del mapa iconogràfic europeu contemporani: el jove protagonista, trencat pel dolor, emprèn una llarga carrera des del saló de casa seva fins a la riba del mar, perseguit per una càmera tremolosa que amb prou feines aconsegueix fixar-lo en la seva agònica carrera cap a les ones. Una imatge que, no cal dir-ho, remet a la fundacional del truffautià Jean-Pierre Léaud i que aquí tanca tot un cercle. El cinema europeu està aquí, en estat pur; després del tremolor, el jove protagonista queda convertit en un punt en les aigües, en un dolençós i estàtic pla general que cristal·litza l'irreversible en què es basa la fundació de tota identitat.

Destacada una vegada i una altra pels crítics, obra d'un director novell que ha transitat terrenys molt diferents des d'aleshores[54], *Falkenberg Farewell* ens revela que, potser més que l'obra d'un autor individual, sigui l'obra d'un temps, de tota una cinematografia en marxa; una pel·lícula *conjuntural* en el millor sentit de la paraula (tal vegada sigui aquesta fusió del seu autor amb l'esperit d'una època el que pretén dir, en última instància, aquest "When I became You" que llança la seva veu protagonista). Convertida en el canal pel qual flueixen les energies d'un temps i d'una cinematografia, és un vibrant exemple d'un cinema que en els seus millors moments constitueix una commovedora celebració de la *intersticialitat,* del trànsit. Els diferents rostres del cinema suec d'avui (el seu multiculturalisme tant temàtic com dels propis autors que el creen[55], l'atenció a les qüestions de gènere, la identitat en els seus diferents aspectes dins d'una societat canviant) convergeixen una vegada i una altra en la figura adolescent, que, més enllà del tòpic idealitzat, és privilegiat camp de batalla per a la semàntica del subjecte contemporani i encarna, millor que ningú, la idea d'una identitat en procés de formació, com la del propi cinema suec suspès entre dos temps, entre tradició i innovació. Convinguem, finalment, que un jove és, com va deixar escrit José Luis Brea, *"una relación precisa e inescrutable con su propia interioridad –algo que cualquiera como él es capaz de percibir, pero ninguna cámara podrá jamás narrar"*[56]. Saber fixar això que en realitat és impossible de captar potser sigui la gran realització col·lectiva del cinema suec contemporani.

[54] El seu posterior *El simio* (*Apan,* 2009) proposa un inquietant recorregut per les interioritats en la vida d'un psicòpata, i el 2012 va estrenar *Blondie,* un drama de costums de tarannà clàssic en el que aborda per primera vegada l'univers femení a través de la reunió tres germanes en crisi.

[55] A les ja citades *Sebbe* i *Between Two Fires,* poden afegir-se, en clau de comèdia, les cintes d'immigrants del popular autor d'origen libanès Josef Fares.

[56] Brea, José Luis, "Todas las fiestas del futuro. Cultura y juventud. (s 21)". ***Ítem: Exit #4. Un mundo adolescente***. Madrid, novembre 2001-gener 2002.

Eren allà, greus i invisibles[57]

Altres ressons britànics

Alfonso Crespo

> Els altres homes *vaig trobar-los* en la direcció oposada, *en no anar més a l'institut odiat, sinó a l'aprenentatge que em salvava, contra tot sentit comú, de bon matí, ja no anava amb el fill de l'alt funcionari administratiu al centre de la ciutat per la Reichenhaller Straße, sinó amb l'oficial de manyà de la casa veïna als afores.*
>
> **Thomas Bernhard. *El soterrani*.**[58]

> *The muse of the moving image is a jealous mistress: all or nothing are her terms, the terms of any mistress worth having. I have wooed, but never feel I have won her: a night here and there, a long weekend.*
>
> **Michael Powell. "My Jealous Mistress".**[59]

Aquestes notes són per recular i anar una mica a la contra. També per salvar la llegendària etzibada *godardiana*[60] (*els anglesos van fer el que sempre fan en el cinema: res*), que no érem capaços de deixar de compartir en revisar els títols més recents d'aquests noms –Andrea Arnold, Lynne Ramsay, Shane Meadows, Steve McQueen, Paul Andrew Williams, entre d'altres– que passen per ser els hereus de la denominada "tradició realista britànica", un concepte engreixat per l'habitual mandra de teòrics, historiadors, crítics i programadors de cinema. Aquí hem assajat un altre camí, sens dubte més ambiciós, potser igualment fallit, tornant a les pel·lícules i confiant més en elles que en les històries universals del cinema, sobre les quals hem abocat pintura a la manera de John Latham.

[57] L'autor agraeix l'amistat i generositat de Manuel J. Lombardo, Santiago Gallego i Francisco Algarín Navarro, sense els qui aquest article no hauria estat possible.
[58] Bernhard, Thomas. ***El soterrani***. Trad. Clara Formosa Plans. Pollença: Edicions del Salobre, 2008.
[59] Powell, Michael. "My Jealous Mistress". ***Ítem: Sight & Sound***, vol. 15, núm. 9, setembre 2005, p. 26.
[60] Godard, Jean-Luc. ***Historia(s) del Cine***. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, p. 135.

Dues pel·lícules finiseculars i escassament vistes o comentades ens van ajudar a començar a pensar *d'una altra manera*, i en una altra constel·lació de formes i temes que pogués aglutinar cineastes fugissers i cavalcats del passat en diàleg amb els més interessants del present. Es tractava de *Thames Film* (William Raban, 1987) i *Blue Black Permanent* (Margaret Tait, 1992) i va ser com tornar a veure vells coneguts o, més exactament, obrir la finestra a un estrany i dens aire de família, reconèixer en els seus cossos, en els seus batecs, els d'altres pel·lícules que les antecedeixen i segueixen en el temps. El Tàmesi de Raban, assaltat pel passat filmat o per aquell que s'estratifica en els residus i petjades del present, tornava a ser aquest "*strong brown god*" sobre el qual discorria Eliot –la veu del qual apareix, mai millor dit, en la banda d'àudio– en els seus *Quatre quartets*, un cristall de temps que recorda la nostra caducitat i potser la promesa d'una eterna tornada. Impossible no recordar-se de Terence Davies, la filmografia sencera del qual s'eleva sobre aquests poemes *eliotians* i que en *Of Time and the City* (2008) havia ocupat un semblant lloc d'enunciació, el d'un "jo" malenconiós i inquisitiu davant el que és i el que podia haver estat; o de Patrick Keiller i Robinson, el seu detectiu *flâneur* de ficció a partir de *London* (1994), on el cinema tornava a mirar de front i amb parsimònia el present, un en el que arquitectura i paisatge eren l'objectiu d'una reflexió intermitent i guadianesca però de vocació perforadora: l'atenció posada en allò que resta, el romanent, la sobra, la despulla, en tot el que, apartat momentàniament o definitiva de la funcionalitat, era susceptible d'obrir-se a la revelació. Amb el primer i últim llargmetratge de l'escocesa Margaret Tait les ressonàncies no eren menors, ja que, com en el cas de Raban, estàvem davant un film-desembocadura, un on les experimentacions i les troballes de dècades d'exploració d'allò real eren exposades a una nova llum, cristal·litzant en un model de ficció despullat, prenyador i singular que, no obstant això, establia subtils correspondències amb els d'altres cineastes. Així, la idea d'una autobiografia decantada i de la formalització abstracta de l'experiència tornaven a remetre a Terence Davies i, per descomptat, a Bill Douglas, un altre escocès, mort només un any abans, que també havia aconseguit traduir i potenciar els seus records gràcies a un reconeixement dels recursos fílmics i cinematogràfics que havien estat vorejats després d'anys de convencions "gramaticals". I en les escletxes de la narració en abisme, a manera de delicades frontisses, els plans que resumien el privilegiat idil·li de la septuagenària Tait amb la naturalesa, els rèdits d'anys d'acarament entre els

secrets ritmes del que és real i els propis de la mecànica del cinema; un alè romàntic que temptejava amb humilitat l'invisible i del que no havien estat aliens altres cineastes britànics de tarannà experimental com el propi Raban, Chris Welsby o Guy Sherwin. Tait, cineasta dels elements, va filmar com pocs el mar –a *Blue Black Permanent*, per exemple, li donava a més un protagonisme cabdal, font d'atracció i gresol de temporalitats-. Gairebé contemporàniament, des del cinema i la instal·lació museística, Tacita Dean, en treballs com *Girl Stowaway* (1994) o *Disappearance at Sea* (1996), formulava, a partir del seu interès pels naufragis i la desorientació, una similar idea del mar com a garant d'una durada pura i directa enfront del lloc comú del progressiu i successiu.

Amb els noms que ja hem invocat, es pot advertir que aquesta serà una història, en certa mesura, de marges, la que han protagonitzat i protagonitzen homes i dones que han mantingut distàncies, de vegades molt marcades, amb la indústria i la institució "Cinema"; una estirp de minuciosos i obsessius artesans que, des de diferents llocs de procedència (el documental, el cinema domèstic, l'assaig audiovisual, l'*avant-garde* estructuralista, fenomenològica i materialista, la televisió, la instal·lació, la *performance* o el cinema de ficció), han esmicolat el cinema, explorant les seves radicalitats més íntimes davant el convenciment que en aquesta excepcional coalició de màquines de registre i projecció té lloc el perfeccionament d'aquesta alquímia entre real i fantasma que governa la sensibilitat i el pensament humans. Sembla que necessitin filmar per comprendre (a ells i al món); sembla que per a ells, com ho considerés Syberberg per a si mateix, el cinema va ser i és *"la gran compensació"*, l'inesperat regal i do dels anys de vertigen, en molts casos l'única taula de salvació de tota una vida. En certa mesura, i ara seguint Hollis Frampton, el cinema, aleshores, com a "Last Machine". No caben, en aquesta lectura, ni imaginaris "realistes" o "versemblants" ni guions farcits de sociologia, ja que aquí, per fi, l'estètica i l'ètica, en dir de Wittgenstein, són una. Diferents, com diem, en estils, cerques i obsessions, aquests cineastes queden com travessats per un profund parentiu, perquè tots, a partir de models de cinema de vegades enfrontats, semblen haver arribat a conclusions afins, les despreses de la consideració del mitjà com alguna cosa híbrida però específica, de la reflexió sobre les bondats de la irrenunciable mediació tecnològica que filtra allò real i els converteix en demiürgs de

l'espai-temporal. Així, per exemple, quan Raban, després de dècades explorant la possibilitat d'una experiència cubista en cinema, desplegant pantalles i establint dialèctiques mitjançant *time lapse* (com en la famosa *River Yar*, 1971-72, al costat de Welsby, o en *Thames barrier*, 1977), s'enfronta al Tàmesi, ens recorda a Epstein davant de l'Etna, i és que com el volcà o el cabalós i inabordable riu així pot ser el cinema, origen d'una inefable sublimitat que ja no és la de Kant o Burke, i que ve oferta pel seu funcionament intrínsec[61]: si la primera passió estructuralista de Raban el va posar en la senda de Vertov i de la màquina com a complement de l'ull, en la maduresa se centra en el seu potent poder analític, la força que pot deslligar la col·lisió de temps que té lloc en el seu si i davant les implicacions del qual quedem muts. És el cinema com a art del present ressonant, de la durada assaltada per la memòria i la premonició; un regal per als caiguts en la temporalitat, podria dir-se. És el que expressa aquest grapat de versos d'Eliot que tant li agrada recitar a Terence Davies, la filmografia del qual, inaugurada amb *Children* (1976), *Death and Transfiguration* (1980) i *Madonna and Child* (1984), va néixer d'una assumpció similar del cinema més com a art de l'associació i la convivència (de capes de temps, d'emocions) que com a model narratiu unívoc:

> *But only in time can the moment in the rose-garden,*
> *The moment in the arbour where the rain beat,*
> *The moment in the draughty church at smokefall*
> *Be remembered; involved with past and future.*
> *Only through time time is conquered.*[62]

Només en el temps es conquista el temps, i és des de l'horitzontalitat que se salta a la verticalitat; i per això es fa o s'acudeix al cinema, tan a prop de la nostra manera de pensar i sentir, per completar-nos.

I alguna cosa semblant passava en penetrar en Tait, aquesta peça perduda del trencaclosques cinematogràfic britànic que explica tantes coses, en els seus bells retrats filmats, *Portrait of Ga* (1955), *Hugh MacDiarmid. A Portrait* (1964), els seus

[61] Wild, Jennifer. "Distance is [Im]material: Epstein Versus Etna". En: Keller, Sarah y Paul, Jason N. (Ed.). ***Jean Epstein. Critical Essays and new Translations***. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p. 119.
[62] Eliot, T. S. ***Cuatro cuartetos***. Madrid: Cátedra, Letras Universales, 2009, p. 88.

delicats tastos a la quotidianitat, com *Where I am is here* (1964) o *Place of Work* (1976), un cinema mínim entre el tot i el no-res, el passat i el present, el que és ancestral i el que és atzarós. Tait, que va estudiar en el Centro Sperimentale di Cinematografia durant l'eclosió neorrealista, va defensar l'exercici de la mirada per saber veure-hi allí on estem acostumats a estar, si escau entre l'arxipèlag Orkney i Edimburg, una cruïlla de contrastos i pervivències. "Come and see this", resa, tan a prop de la filosofia de Jonas Mekas, un dels intertítols de *Where I am is here*, efecte de recrear-se en els detalls i centelleigs de la realitat, en fulgurants aliances líriques de tonalitat malenconiosa. I si Raban ens va semblar una bona baula per relacionar cineastes més enllà de les etiquetes, Tait, la vigència de la qual reclama en les seves entrevistes més recents[63] el jove Ben Rivers, podia al seu torn representar la pertinàcia d'una *revenant* de sensibilitat *lumièresca* que assenyalaria les imprudències comeses a l'hora d'escriure la història del cinema britànic. Ella, que podria capitanejar, al costat de llegendes com Humphrey Jennings o Basil Wright, aquest exèrcit de modests franctiradors –pensem en pel·lícules com *The Singing Street* (1952) de l'amateur Norton Park Film Unit, en les de Michael Grigsby, com *Enginemen* (1959) o *Tomorrow's Saturday* (1962), Leslie Daiken, *One Potato Two Potato* (1957), John Krish, *The Elephant will never forget* (1953), *They took us to the Sea* (1961), o Anthony Simmons, *Sunday by the Sea* (1953)– que van quedar arraconats per la consolidació del Free Cinema com a indústria de ficció i font principal del futur prototip "realista" britànic, de tema social, tipus singulars i guions tragicòmics.

Així que Raban, Tait, Davies, Douglas, Welsby, Keiller, Sherwin, Dean, Rivers... Però com donar coherència teòrica a aquesta estranya i abigarrada galàxia sense sancionar-la únicament per marcar diferències pel que fa a pràctiques més tradicionals? Pot ser que la clau l'oferís, cap a l'any 1975, el teòric i cineasta Peter Wollen, quan, analitzant la pluralitat del cinema *avant-garde* del moment al Regne Unit i als EUA a la llum de la pròpia evolució d'aquestes pràctiques des dels orígens del cinema, assenyalava la ironia per la qual cineastes i artistes en principi antagònics (anti-il·lusionistes i partidaris del registre d'allò real) s'havien anat aparellant en seguir els seus ferris plantejaments ontològics; alguna cosa així com una inopinada cohabitació entre Peter Gidal i André Bazin: "*We now have, so to speak, both an*

[63] Adam, Cristóbal; Armas, Miguel; Queralt, Andrea. "Entrevista con Ben Rivers". ***Ítem: Lumière***, núm. 4, p. 74.

extroverted and an introverted ontology of film, one seeking the soul of cinema in the nature of the profilmic event, the other in the nature of the cinematic process, the cone of light or the grain of silver"[64]. La igualació entre contraris que Wollen assenyalava com a efecte paradoxal de les estretors puristes del moment dins del grup de creadors que havien convergit al cinema des de les arts visuals, podria contemplar-se ara, gràcies al pas del temps i a les profundes mutacions i alquímies en la creació i el consum de l'audiovisual, com una intuïció clau, ja que, encara que el teòric ho veiés llavors com un corol·lari poc fèrtil, seria precisament d'aquest gradual mestissatge de fonaments només en aparença contradictoris, de la superació de diferències i combinació de forces, del que anava a sortir bona part de la producció cinematogràfica més determinant del seu país. És aquesta una idea que sembla sancionar la que tal vegada sigui l'obra (també pel·lícula) més important d'un britànic en el que portem de segle XXI, ens referim a *FILM* (2011) de Tacita Dean, la instal·lació que l'artista va preparar per la Turbine Hall de la Tate's Modern.

Monument al cinema analògic com a art propi i irreductible davant els avanços totalitaris del digital, *FILM* va ser acte de resistència i manifest conceptual, però també un poderós aglutinador retrospectiu d'esforços, un imponent altar des del qual obsequiar aquells que es van apropar al cinema, a les seves màquines i al seu material, la cinta de cel·luloide, amb voluntat de treure-li partit a les seves potencialitats exclusives. Es tractava, en efecte, d'un treball de recopilació, d'una banda de certs motius d'una obra ja extensa, la de Dean, on se celebra tant la competència del cinema per registrar fenòmens fugissers com la seva capacitat d'atribuir vida anímica a la inerta o simplement absent (el cinema com revitalizador de copresències, com a gestor d'aquest suplement al·legòric pel qual el món, davant d'una temporalitat pura i no ja la pròpia de la linealitat, esdevé en espai de simultaneïtat i cohabitació[65]); d'altra banda, de tècniques i processos característics dels orígens de l'invent, manipulacions artesanals de rèdits màgics i sorprenents, i, al mateix temps, reminiscents de les aventures experimentals i *avant-garde* de tants cineastes que van acudir a la seva estructura i matèria primera per assajar projectes de *tabula rasa*. I si al compendi hi

[64] Wollen, Peter. "The two Avant-Gardes". En: O'Pray, Michel. ***The British Avant-Garde Film. 1926 to 1995***. Luton: University of Luton Press, 1996, p. 137. Originalment publicat a *Studio International*, novembre/desembre 1975.
[65] Royoux, Jean-Christophe. "Cosmograms of the Present Tense". En: Royoux, Jean-Christophe; Warner, Marina; Greer, Germaine. ***Tacita Dean***. London: Phaidon, 2006.

afegim les associacions a l'etapa clàssica del cinema com a art narratiu (superficials, com la referència al Matterhorn, l'origen natural del logo de la Paramount; o més profundes, en relació a una determinada fotogenia "d'estudi"), podem anar advertint les dimensions últimes de l'esforç de Dean. Davant l'adveniment del digital com a mitjà que pretén absorbir-ho tot, l'artista aprofundeix en les irreconciliables diferències tecnològiques que el separen del film parpellejant –la resposta a la llum, el gra, la profunditat de camp, el color o el contrast– per arribar a una disquisició més metafísica sobre les necessàries limitacions i regles del cinema analògic, la seva naturalesa sensual, onírica i al·legòrica, i proposar-lo com a vast i abarcador espai de memòria. I és que si una pel·lícula qualsevol pogués, com demostra la pròpia obra de Dean, establir ressonàncies i correspondències múltiples al fil del convenciment, car al pensament de Proust, Bergson o Benjamin, que "res no es perd del tot", *FILM*, al capdavall un retrat del cinema, actuava com fusor de les seves pràctiques perdudes, oblidades o arraconades, un exercici menys de nostàlgia que de reanimació. Afavorida per l'ocasió, Dean canviava per primera vegada dels 16 als 35 mm i, seguint de prop en això algunes precises i precioses reflexions de Maya Deren[66], optava per la presentació vertical del cel·luloide, del que s'inferia la cerca d'una atenuació en les lectures teleològiques sobre el que les imatges mostraven i la contemporània assumpció que si el cinema és susceptible d'obrir-se a alguna cosa semblant a l'experiència poètica, això sempre passa a partir de noves associacions sobre allò prèviament dissociat. I no és estrany, d'aquesta manera, que en el format de *FILM* s'hi hagin vist referències a *Empire* (1964) de Warhol o al monòlit de *2001: una odissea de l'espai* (*2001: A Space Odissey*, 1968) de Kubrick, és a dir, tant a l'experiència a partir de la qual el figuratiu esdevé tamís on vibra l'emulsió camí de l'abstracció com al deliri de fe segons el qual concretem símbols sobre aquest mateix sedàs. Com tampoc que a partir d'aquesta instal·lació a Dean –que en el seu moment, en la Slade School of Art, rebés consells de personalitats com Lis Rhodes– hagi estat situada amb major facilitat en l'arbre genealògic del cinema experimental britànic, allí on es nodreix de la saba de la pròpia Rhodes, d'altres membres de la llegendària Film-makers' Co-operative o del treball d'Anthony McCall i els seus *solid light films*, amb els quals *FILM* comparteix un dels seus objectius essencials, el de pensar i articular l'activitat de l'espectador davant el desplegament espai-temporal de la pel·lícula. Al

[66] Cullinan, Nicholas (Ed.). ***Tacita Dean. FILM***. London: Tate Publishing, 2011, p. 12-13.

seu torn, McCall, o, per exemple, un fabulós prestidigitador d'instal·lacions com Guy Sherwin –a *Paper Landscape* (1975) o *Man with Mirror* (1976), dues creacions que estableixen dialèctiques en directe amb el propi cos de l'autor gràcies al *décalage* temporal que aquest introdueix–, podrien assenyalar-se a més com a productives referències amb les quals relacionar el *FILM* de Dean com a experiència de superació de la tradicional aridesa anti-il·lusionista a partir de pràctiques intel·lectualment i sensorialment gojoses i exigents.

FILM, en efecte, té una mica de colofó, de coda, de rematada, de cavitat des de la qual s'estén un ressò de supervivències que commemora precisament aquesta condensació d'experimentacions, tant amb allò profílmic com des d'allò fílmic, que assenyalàvem a partir de la referència a Wollen. I pot ser que aquest sigui el cànon des del qual repensar la història del cinema britànic, fer-ho a partir d'una síntesi que vincula íntimament l'heterogeneïtat de cineastes i artistes que sense obviar les implicacions de la seva impuresa (la documentació de o el diàleg amb altres arts), van acudir al cinema pels seus trets diferencials, investigant la paleta d'implicacions (afectives i mentals) que aquests podien exercir sobre una audiència. No és aquest, és clar, un mínim comú múltiple exempt de problemes de definició, però no sembla assenyat seguir pensant una cinematografia a partir dels usos més espuris als quals es poden reduir les màquines concitades en els seus processos de creació i recepció, sobretot si, com és el cas, la nòmina d'aquells que s'han esforçat a aprofundir i desxifrar les potencialitats del cinema és tan nombrosa i excelsa. Després de tant de temps i tanta tinta abocada a preconitzar el contrari, és probable que on el llegat hagi produït més centelleigs sigui entre els qui es van preocupar no per reflectir la vida, sinó per refractar-la (i li demanem la frase prestada a Brodsky[67], que va advertir el mateix en el projecte poètic d'Ajmátova). Així, l'obra de Dean, paradigma d'aquesta integració d'oposats per la que imatge, so, càmera i projector poden conjurar-se, com advertíem més amunt, ja per al registre d'allò que és fugitiu (*The Green Ray*, 2001), ja per proposar jeroglífics espai-temporals (*Sound Mirrors*, 1999), ja per al desplegament fenomenològic de la materialitat que els travessa (de *Noir et Blanc*, 2006, a *FILM*), resulta de la màxima rellevància per atendre aquest aire de família que venim intentant presentar, aquest que fa que no sentíssim tan llunyans Tait de Raban,

[67] Brodsky, Joseph. "La musa quejumbrosa". En: ***Menos que uno. Ensayos escogidos***. Madrid: Siruela, p. 39-54.

Keiller o Davies, aquest pel que *Line describing a Cone* (Anthony McCall 1973), *El llarg dia s'acaba* (*The Long Day closes*, Terence Davies, 1992), *My Childhood* (Bill Douglas, 1972), *Drift* (Chris Welsby, 1994), *Messages* (Guy Sherwin, 1981-84) o *Elephant* (Alan Clarke, 1989) semblen inefablement connectats, i que, seguim aventurant, té a veure amb una concepció de l'específic fílmico-cinematogràfic que transcendeix diferències. És per això que enfront d'aquestes pel·lícules i instal·lacions es poden apreciar profundes analogies, a saber, les que neixen d'assimilar irrenunciables: que el cel·luloide és com la pell, que posseeix un pols, un ritme, que en la banda d'imatge i so hi cohabiten el concret i l'abstracte, el present i l'absent; i així un pot veure i escoltar *Veus distants* (*Distant Voices, Still Lives* Davies, 1988) com a espectacle de la textura física i emocional d'imatge i so abans que com una història familiar; o, al contrari, plantar-se enfront de l'acarament de processos naturals i mecànics de la instal·lació *Sky light* (Chris Welsby, 1988) amb la voluntat d'experimentar-la com a protonarració sobre les conseqüències de l'explosió de Txernòbil. És evident, almenys, que Davies i Welsby van compartir el mateix tipus d'agonia, van acudir en certa mesura a cegues al combat de les idees amb la matèria, sense saber del tot el que obtindrien; d'aquí la fragilitat de tals creacions, d'aquí la seva potència en sortir victorioses.

I si d'aquest inventari de béns que és *FILM* de Dean, d'aquest viver al que s'ha trasplantat la flama d'un cinema i una memòria en perill d'extinció, es pot destriar una altra història del cinema britànic, aquesta haurà de variar el signe de la vigent, ja que en perdre's de vista el concepte de progressió per etapes com a conflicte de models de representació (realista vs. irrealista) i proposar-se'n un altre basat en la profitosa coexistència de radicalitats complementàries, els enllaços, les reunions i les consonàncies seran per força uns altres, de vegades sorprenents. Així doncs, en escoltar Dean parlar de la solitud a la taula de muntatge, tallant, compaginant i revitalitzant allò prèviament filmat, no és difícil pensar en Michael Powell, també enfront dels seus *rushes*, monologant tal com ho recull en un escrit pseudobiogràfic[68] en el que poetitza la fusió biònica amb el mitjà i reclama el paper totpoderós de l'assemblatge: "*I'm an eye./ I'm today's sunset and tomorrow's sunrise./ I'm that face in the crowd, the texture of that tree, the pattern of the pavement./ I'm Matisse./ I'm*

[68] Powell, Michael. "My Jealous Mistress". ***Ítem: Sight & Sound***, vol. 15, núm. 9, setembre 2005, p. 24-38.

Daumier, Sidney Paget, Bruce Bairnsfather, Low, Giles./ I'm Giacometti, Rodin, Maillol, Isamu Noguchi, Frank Lloyd Wright./ I'm Bosch./ I'm an eye". Història d'aïllament, de retir, de refugi i profund amor al cinema i la seva peculiar naturalesa. No gaire lluny d'aquí caminen altres grans autobiògrafs britànics, com Terence Davies i Bill Douglas, o Guy Sherwin, el qual en *Messages* (1981-84), a partir d'extractes de Piaget i de les frases de la seva pròpia filla, Maya, va deixar un dels més bells documents que es recordin sobre l'art de filmar i compondre, imbricant el naixement de Maya al món amb el brot de les associacions entre imatges, quedant testificat amb això que no hi ha porta cap a la infància del cinema que no passi per la recuperació de la intimitat entre la qualitat material del suport i allò que està sent filmat. Per la seva banda, què han estat Davies i Douglas sinó dos destins rescatats per la màquina que van saber aviat –com el clarivident productor Mamoun Hassan en fer-los debutar en la direcció, pràcticament sense experiència, en veure que els seus guions responien menys al coneixement tècnic que a l'existència d'una mirada sobre el món– que filmarien per viure, i que aquesta passió no casaria bé amb les pressions de la indústria. I admirant a *FILM* l'exquisit i sofert treball de Dean amb les exposicions múltiples, els miralls i catxés –no fent aquí res més que extremar un important vessant de la seva obra (per exemple a *Disappearance at Sea*, 1996, o *Fernsehturm*, 2001) basat en la fricció entre la hipnosi escòpica i la insinuació narrativa–, ¿com no pensar en l'entusiasme arqueològic de Bill Douglas, apassionat col·leccionista de joguines estroboscòpiques i altres dispositius precinematogràfics que tant van influir en la puresa dels seus plans, en la seva naturalesa d'"aparicions abrasives" que lletregen la tensió entre allò fix i allò mòbil i fulminen les nocions habituals de jerarquia en la grandària de les preses? El cinema, que en la seva infància fou l'únic color de la seva vida, sembla en Douglas una aliança entre el que és fotogràfic i el que és matemàtic, una amalgama d'animisme i condensació narrativa travessada per fugides cap a l'abstracció. I no seria *Comrades* (1986), pel·lícula de ficció, de gran pressupost i subjecta a tot l'estrès industrial imaginable, el gran i profitós antecedent de l'avantguardista *FILM* de Dean? No va voler l'escocès, en el que seria el seu comiat, incloure-ho tot, els artefactes del pre-cinema, la fotografia, la fantasmagoria al costat de la vasta paleta emocional i intel·lectual que pot oferir un relat cinematogràfic?

Un altre recorregut diferent per aquesta veta depurada, retreta i rigorosa potser podria explicar també per què Alan Clarke ha arribat amb els anys a ser un cineasta molt més respectat que Ken Loach o Mike Leigh, sobresortint en la substitució de la transparència versemblant per un entramat acumulatiu on el conjunt de les seqüències (per exemple les de *Made in Britain* [1982], *Christine* [1987] o *Elephant* [1989]), subjectes a tancades permutacions que allunyen qualsevol idea de transformació o canvi, acaben per mostrar una idea d'allò real molt més complexa i productiva. I és així mateix el film subjecte a valors rítmics i paramètrics, és a dir que aprofita la lliçó estructuralista, el que en un moment determinat, a partir d'una relaxació del mecanisme, pot fer a l'espectador afrontar un acarament amb allò real en la seva formulació més violenta i opaca, com passa per exemple a la coda de *The Firm* (Alan Clarke, 1989), quan els seguidors de futbol s'esplaien davant les càmeres de televisió (anys abans, en la gairebé oblidada *Nighthawks* [1978] de Ron Peck, se seguia un esquema semblant de repetició/variació per enfortir la revelació d'un moment com robat a allò real, en aquest cas el de la seqüència en què els alumnes increpen el seu professor després de descobrir la seva homosexualitat). De Clarke i la seva facció de perforadors de la superfície realista podria arribar-se, a través de la dramaturga Andrea Dunbar, autora de *Rita, Sue i també Bob* (*Rita, Sue and Bob too!* (1987), fins a la recent *The Arbor* (2010) de Clio Barnard, on la seva semblança és reconstruïda a partir d'un collage de diverses fonts entre les quals destaca una d'intens estranyament, en la qual els actors ofereixen el seu cos a les veus, prèviament registrades, dels protagonistes reals de la vida de Dunbar.

Per acabar, i sense ànim d'esgotar amb això totes les reflexions que aquesta manera de renovar els veïnatges i afinitats del cinema britànic pot excitar, no podíem desaprofitar l'ocasió de, tornant a Dean (aquí com a filla putativa d'un altre indispensable de l'*avant-garde*, Malcolm LeGrice), apuntar un altre traç complementari als ja advertits i que trauria partit estètic de la latència d'imatges i sons que, perduda la subjecció contextual, esdevenen en petjades inagafables que participen d'una determinada puresa del visual i el sonor, un excés de matèria fílmica on es clausura la retòrica tradicional i les metàfores pengen suspeses de l'ambigüitat i la incredulitat. Altra vegada l'experimentació material es posa aquí al servei d'una narració trencadissa i tènue en la que real i fantàstic formen un tot inextricable. Pot ser

que el Herzog de *Fata Morgana* (1971) sigui el referent més il·lustre d'alguns treballs de Dean com *Banewl* (1999), *Bubble House* (1999) o *Teignmouth Electron* (2000) i, a això anàvem, de bona part de l'obra de l'autor amb el qual tanquem aquest article, Ben Rivers, un altre dels joves cineastes britànics que continuen amb el relleu de la doble experimentació fílmica i profílmica. Amb ell tornem al principi, perquè com Tait –de la qual diu ser fervent admirador i que indubtablement ha influït en els seus particulars retrats, del que *Two Years at Sea* (2011) pot ser la versió més perfeccionada, i amb la qual al seu torn comparteix una similar inclinació per la poètica dels elements naturals– o Raban –també és aquest un cinema de l'entrecreuament espai-temporal i en el qual s'espremen tots els recursos tecnològics que potencien, captiven i desafien la nostra percepció–, Rivers és una altra font d'atracció i d'integració de forces complementàries. Així, el seu cinema reincideix en l'equilibri de la importància de les bandes, d'àudio i imatge, canals on tot, soroll i signe, té cabuda (del so del projector al tema musical; de l'esgarrapada i la taca de llum a la promesa del relat incipient), i per on canalitza la imaginació material de grans experimentals com la pròpia Tait, Welsby, Raban o Sherwin cap a un terreny proper al fantàstic. A Rivers, i això l'aproxima als gestos polítics i humorístics d'un altre britànic a tenir molt en compte, John Smith (de *The Girl chewing Gum* [1976] a *The Black Tower* [1985-87] o *Blight* [1994-96]), es tracta de donar color, de tenyir, del procediment segons el qual una imatge davant un so o una paraula determinats (i viceversa) pot obrir-se a les més sorprenents derives una vegada que preval més la voluntat de desorientar i estranyar que la de desestructurar o il·luminar. *Ah, Liberty!* (2008), *I know where I'm going* (2009), *Sack Barrow* (2011), *Slow Action* (2011), Rivers és una espècie d'operador Lumière postapocalíptic enfrontat a un món en trànsit de desaparèixer o renéixer. Residus, petjades, restes, paisatges rebels i sublims, últims testimonis o primeres hordes, i, en paral·lel, insòlits colors i textures, esbossos narratius que emergeixen de filmar la quotidianitat de manera que resulti fantàstica, i el fantàstic perquè passi com a ordinari. Mal enterrada, la història del cinema també torna a aquests paratges de ciència ficció, i són les seves veus fantasmes –les de *Vampyr* (Carl T. Dreyer, 1932), *Je t'aime, je t'aime* (Alain Resnais, 1968), *La llavor de l'home* (*Il seme dell'uomo*, Marco Ferreri, 1969) o *La Vallée* (Barbet Schroeder, 1972)– les que a *Slow Action* (2011) contaminen i refrenen la utopia d'un món nou i desmemoriat.

Existeix el cinema portuguès contemporani?

Història i fantasma entre imatges[69]

Fran Benavente / Glòria Salvadó Corretger

Modes temporals

Comencem per alguns fets. Portugal, un país intervingut des del 2011, arruïnat econòmicament i moralment, posa el seu destí en mans del directori europeu. La gent surt al carrer, però, essent un país petit, poc rellevant a nivell polític, resulta una nota a peu de pàgina perduda entre el desastre grec i l'amenaça del naufragi espanyol. Com viu el cinema en aquestes condicions? Viu? Sense fons públics, amb els subsidis suprimits provisionalment pel govern i una llei del cinema diferida, pendent d'aplicació[70]. Sense Fernando Lopes, mort, que deixa Paulo Rocha com a últim supervivent de la renovació moderna del cinema portuguès (amb Oliveira, que els antecedeix a tots i a tot). Això sí, finalment amb Acadèmia pròpia i uns premis, els Sophia, per lliurar a la professió. I no obstant això, existeix. Existeix?

A aquesta pregunta donava resposta, fa alguns anys, João Bénard da Costa a *O Cinema Português nunca existiu*[71]. Ens sembla adequat convocar João Bénard da Costa, figura capital de la història del cinema portuguès des de la seva posició al capdavant de la Cinemateca (i de la secció cinematogràfica de la Fundació Calouste Gulbenkian en els 70, quan va acompanyar la florida dels primers millors anys d'aquesta cinematografia), i en la seva condició de crític i historiador (el més semblant a un Henri Langlois del cinema lusità). Per dir-ho així, va ser la veu que va donar rèplica durant molts anys a l'altra peça mestra del cinema portuguès, Manoel de Oliveira. Així ho va veure Rita Azevedo Gomes a *A 15ª pedra* (2007), quan va filmar

---

[69] Aquest text va ser originalment publicat com Salvadó-Corretger, Glòria; Benavente, Fran: "¿Existe el cine portugués contemporáneo? Historia y fantasma entre imágenes", *Archivos de la Filmoteca*, nº 71, 2013, pp. 97-116.

[70] El 2012 es van tallar totes les línies de subvenció a pel·lícules. Mentrestant, la nova llei del cinema sofria nombroses dilacions. Aprovada al juliol i publicada en el Diario de la República al setembre, no pot aplicar-se, no obstant això, fins que no es faci públic el decret governamental que la regula. Aquest fet, que compromet la convocatòria d'ajudes pel 2013, prevista pel gener, ha mogut un grup de cineastes a promoure el manifest "Cinema português bloqueado!".

[71] Da Costa, João Bénard. ***O Cinema Português nunca existiu***. Lisboa: CTT Correos, 1996.

en una sala del Museu Nacional de Arte Antiga una conversa entre tots dos, asseguts davant d'una Anunciació. La imatge del misteri presideix una conversa sobre el misteri de la imatge. Prosseguim per aquest camí.

João Bénard da Costa feia un joc de paraules irònic en el títol del seu llibre que invocava un altre títol d'un dels grans filòsofs portuguesos vius: *O fascismo mai existiu*. I bé, Eduardo Lourenço pot ser un altre dels pilars en què cimentar la nostra exploració del cinema portuguès. Prenguem per exemple, a manera d'inici, algunes notes de la seva *Mitología da Saudade*[72].

Escriu Lourenço[73] que la llarga història de Portugal és la història d'una deriva i una fugida sense fi; una fugida, d'incerta tornada, del petit rectangle portuguès. El món portuguès, diu Lourenço, es dedica a la pura absència com a forma suprema de presència. Això trobaria la seva figura emblemàtica en el Rei Don Sebastião, *O Desejado*, el mesies la tornada del qual és esperada mentre se somia amb la vida passada. Així esdevé en el poema *Mensagem* de Fernando Pessoa. D'aquí derivaria la *saudade*, una espècie de nostàlgia sense objecte, relacionada amb la destinació de poble marítim, viatger, separat de si mateix per les aigües del mar i del temps.

La *saudade*, la nostàlgia o la malenconia són maneres de relació amb el temps. Aquestes maneres temporals són diferents del temps abstracte, universal, de la successió irreversible d'instants. Solament el temps humà, fruit de la memòria i font d'ella, permet la inversió, la suspensió narrativa del temps irreversible que origina una emoció no parangonable a cap altra. En aquest cas la *saudade* reivindicada pels portuguesos com a pròpia s'identifica amb una dimensió universal del "temps humà".

A l'obra de Lourenço s'hi plantegen temes molt notables que hem de recordar: la idea de deriva, la fugida i la tornada a un món petit i tancat, asfixiant; sobretot, la indagació en les formes de fer present allò que està absent. La *saudade* s'entén en aquesta formulació no en el sentit folklòric sinó com una espècie de malenconia, com a relació amb una determinada forma de temps que passa per la idea subjectiva de la memòria i per la invenció com a ficció.

[72] Lourenço, Eduardo. ***Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade***. Lisboa: Gradiva, 1999.
[73] Lourenço, Eduardo. ***Mitologia della saudade***. Napoli: Orientexpress, 2006, p. 30-33.

Quedem-nos amb algunes d'aquestes idees amb l'objectiu de llançar alguna llum sobre cert cinema portuguès contemporani. Per a això hem escollit els conceptes d'història i fantasma; aquest últim en el sentit de l'etimologia grega de la paraula (phainein): imatge, aparició, espectre; és a dir, en el sentit del fantàstic. Són dues formes transversals de recórrer algunes singularitats del cinema portuguès actual des del patronatge dels noms citats anteriorment i especialment prenent Oliveira com a fil conductor.

L'"escola" portuguesa

Hem de delimitar bé aquest territori que mai no va existir, o potser sí, però només entès des d'un defora, com un pol d'imantació, tal com va deixar escrit Serge Daney el 1981[74]. Al text de Daney s'hi caracteritza un pol portuguès on hi coincideixen cineastes del descentrament exiliats com Oliveira, Raul Ruiz o Wim Wenders. No es tracta d'un centre de producció –Portugal, amb la seva escassa producció i el seu inexistent mercat, no podria ser-ho–, sinó més aviat d'un atractor magnètic en el que hi convergeixen línies de fugida, escriu Daney. Té una figura principal que travessa el temps i les edats: Manoel de Oliveira. I sentencia: es tracta d'un mercat dominat per allò americà, d'història complicada, que sempre ha tingut com a cinema més destacat el dels franctiradors (Antonio Reis Oliveira).

Seguim amb Serge Daney: *"Le point commun aux bons cinéastes portugais (de Oliveira à Reis, Paulo Rocha ou un noveau venu comme João Botelho) c'est leur intégrité d'artiste, au sens le plus romantique du mot. C'est aussi, un certain rapport qu'ils entretiennent avec l'histoire du Portugal, un rapport de deuil, archéologique, fort et sourd. Si les cineastes portugais n'ont pas bien su parler de l'après-25 avril à chaud (puisque le meilleur document sur cette époque –Torre Bela– est dû à un étranger, Thomas Harlan), ils son en train de réussir à parler du passé avec les moyens de l'art le plus moderne"*[75]. I afegeix: *"Les Portugais, artisans maniaques et*

[74] Daney, Serge. "Le pôle portugais". En: ***La maison cinéma et le monde. 1. Le temps des Cahiers***. Paris: P.O.L, 2001.
[75] *Íbidem*, p. 517.

hyper-cultivés, se payent le luxe de fabriquer le cinéma le plus lent du monde, ils ne cessent de faire revenir le passé étrange et glorieux du Portugal de très loin avec une intensité d'archéologues amoureux"[76].

Trobem aquí un punt d'inici. Una relació amb la història, no només de Portugal sinó del propi cinema. Una cita amb el passat que es reactiva en el present en forma d'anacronisme o de tornada, com si d'un espectre es tractés. Una vocació arqueològica.

Trobem també les bases d'una possible polèmica, aquella que promouen els que impugnen la identificació de tot el cinema portuguès sota uns estilemes reconeixibles per afirmar la seva varietat i constant transformació. Aquí no neguem la seva absoluta pluralitat, ni pretenem cap esencialitat excloent del cinema portuguès contemporani. Simplement busquem els nostres eixos per tractar d'establir relacions que ens permetin entendre millor les pel·lícules i el diàleg generacional entre els cineastes.

Quant a la caracterització d'una certa "escola portuguesa" –un grup de cineastes present de forma regular en festivals internacionals–, Jacques Lemière constata l'existència d'una "singularitat portuguesa", basada en un cinema d'invenció formal hereu de la modernitat, absolutament lliure pel que fa als estàndards de producció i en el qual preval la reflexió sobre la qüestió nacional[77]. Per la seva banda, João Bénard da Costa va parlar del cinema portuguès com a gènere en si mateix, caracteritzat per imatges solipsistes i retrats d'absència[78]. Això es traduiria en el malestar dels personatges, incapaços d'adaptar-se a l'entorn social. D'això es derivaria el predomini de narratives el·líptiques, parques en esdeveniments, el recurs a la teatralitat, l'antinaturalisme, i l'ús de la paraula com a element central de la representació; també un rebuig de la posada en escena convencional i invisible. Aquesta no convencionalitat passa amb freqüència per la hibridació entre formes documentals i de ficció. Finalment, una figura tutelar de la cinematografia lusitana,

[76] Daney, Serge. "Les inclassables". En: ***La maison cinéma et le monde. 2. Les Annés Libé 1981-1985***. Paris: P.O.L, 2002, p. 589.
[77] Lemière, Jacques. "Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974". ***Ítem: Matériaux pour l'histoire de notre temps***, núm. 80, 2005, p. 48-60 y "Um centro na margem: o caso do cinema português". ***Ítem: Análise Social XLI***, núm. 180, 2006, p. 731-765.
[78] Costa, João Bénard da. ***Histórias do cinema***. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

Paulo Rocha, postil·lava: *"Não há censura, não há modelos, cada filme é uma aventura solitária, laboriosa, obsessiva. Neste ambiente nascem obras inesperadas, mais líricas do que dramáticas, hesitando entre os fantasmas do passado e as tentações da arte moderna"*[79].

D'altra banda, una sèrie de crítics com a Vasco Cámara o Augusto M. Seabra van assenyalar un gir en els anys noranta, amb obres com les de Pedro Costa, Teresa Villaverde o João Canijo, en les quals la història semblava esvair-se a favor de la ràpida reacció als fets de la realitat: una predisposició a la trobada amb l'altre que explicaria, d'igual manera, el creixent interès pel documental. Es va assenyalar també la florida d'un cinema divers, apolític i despreocupat, sense arrels a la tradició portuguesa, l'emblema de la qual seria Miguel Gomes[80].

Diguem que el mite del sebastianisme, present en cineastes com Manoel de Oliveira i João Botelho fins als seus últims films[81], es torna contra ells mateixos. En aquest sentit, són comuns una sèrie de tòpics contra cert cinema português, acusat d'allunyament de la realitat o d'obsessió amb la pròpia identitat. Es parla, en alguns mitjans (també portuguesos), d'un exotisme oportunista, adequat al gust dels festivals internacionals però aliè al del "públic". Enfront d'aquestes afirmacions, Lemière oposa la persistent relació del cinema português amb el que és real però no a través de les formes del naturalisme, sinó a través de la desfiguració poètica, la teatralitat o la bufoneria burlesca.

---

[79] Citat a: Lemière, Jacques. "Um centro na margem: o caso do cinema português". *Op. cit.*

[80] Si bé existeixen diferències apreciables entre les diverses generacions de cineastes, és possible traçar un fons específic que enllaça els seus imaginaris. L'última pel·lícula de Miguel Gomes, *Tabú* (2012), és instructiva sobre aquest tema. La qüestió colonial resulta central. El director declara: *"En 1974, j'avais 2 ans. Je pense du coup pouvoir regarder les choses avec un peu de recul. D'une manière qui paraîtra peut-être contradictoire à certains, mais qui ne l'est pas à moi. J'ai essayé d'aborder la période d'une façon très ironique – le paradis perdu qui n'en est pas vraiment un–, et en même temps sans me poser en juge, sans me moquer des personnages. J'étais avec eux, pour construire un mélodrame"*. Igualment s'inscriu en una tradició comuna de cineastes portuguesos: *"A chaque nouvelle génération, des cinéastes talentueux ont su profiter de cette liberté pour faire des films très libres. Ils ont su soutenir cette chose que l'on appelle cinéma portugais, et à laquelle je suis très fier d'appartenir"*. Cfr. "Miguel Gomes: 'Entre l'Afrique réelle et une Afrique de cinéma'". ***Ítem: Le Monde***, 4 de desembre de 2012. [en línia] <http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/12/04/miguel-gomes-entre-l-afrique-reelle-et-une-afrique-de-cinema_1799162_3246.html> Sobre aquesta qüestió, vegeu: Salvadó Corretger, Glòria. ***Espectres del cinema português contemporani. Història i fantasma en les imatges***. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner, 2012.

[81] En el cas d'Oliveira és cert fins a tal punt que un dels seus actors, Ricardo Trepa, preguntat sobre la relació que estableix entre el personatge que interpreta en l'última pel·lícula del director, Gebo et l'ombre (2012), i els seus personatges anteriors, declara: *"L'aura du personnage de João me fait penser au roi Dom Sebastiem, peut-être parce que tous les deux sont condamnés a l'ombre"*. Cfr. *Gebo et l'ombre*. ***Ítem: Dossier de presse***. Epicentre Films, 2012.

Sigui com sigui, aquestes qüestions afecten ja no a quatre generacions que treballen simultàniament, com detectava Jacques Parsi el 1999[82], sinó a cinc i potser sis. Hem de comptar amb els cineastes del 2000: Miguel Gomes, Sandro Aguilar, João Nicolau, João Pedro Rodrigues; i fins i tot hauríem de parlar dels més joves com Gonçalo Tocha, José Filipe Rocha o Gabriel Abrantes, que comencen a filmar després del 2005 però obtenen els seus primers fruits madurs a l'entrada de la segona dècada del segle XXI.

Ruïnes

Proposem buscar, a través de les nocions de petjada i absència, una contraforma, una imatge-matriu diferent, en la qual la petjada suposa la vivificació d'una resta, espectre o figura absent que es fa present a través de la imatge. Aquesta imatge es construeix com a temps condensat, pervivència de la història i prova d'una certa genealogia. D'aquesta forma, podem articular una contrahistòria de les imatges del cinema portuguès que ens permeti partir, precisament, de la idea de contraplà. Es tracta d'un contraplà que en el seu aspecte límit és un contraplà amb la mort, tal com ho definim en un altre lloc[83]: allò que envolta el plà, un buit que ressona i deixa ressons, un abisme vertiginós declinat en forma d'història, de trajecte, d'imatge-temps i altres modalitats que evoquen una certa antropologia portuguesa, aquella que podríem connectar amb el saudosisme i les seves relectures crítiques des d'Eduardo Lourenço.

Un documental o assaig fílmic singular treballa sobre aquestes coordinades. *Ruínas* (2008), de Manuel Mozos, pot servir-nos com a pel·lícula emblema[84]. El cineasta filma sèries de ruïnes recents, llocs a punt de desaparèixer, que acullen els fantasmes d'una història, la de Portugal. Es tracta de llocs (des)habitats (en el sentit espectral del terme), reviscuts des de les seves restes per fragments narrats –el fantasma del relat–, ficció resistent que els retorna a la vida. La paraula sosté el relat,

[82] Parsi, Jacques. "Cinémas Portugais". ***Ítem: Trafic***, nº 32, hivern 1999, p. 65-74.
[83] Salvadó Corretger, Glòria. *Op. cit*.
[84] Recentment, el cinema de Manuel Mozos va ser objecte de reconeixement a la Viennale austríaca (2012). El programa de la retrospectiva va ser concebut pel seu amic Miguel Gomes. El títol escollit és ben significatiu: "The Ghost of Cinema".

indistintament de naturalesa documental o fictícia, arribat de temps diferents. Les imatges mostren la materialitat de la resta. Entre la paraula creadora d'històries i la resta com a pòsit de la Història es juga la tercera imatge, la que importa, que sorgeix en la ment i en el cos de l'espectador. Es tracta d'un procediment poètic, un trànsit al fantàstic com a manera de resistència davant del buit de la mort. D'una regió a una altra s'excava a la memòria i surt a la llum el més profund de l'imaginari portuguès.

El film comença amb la demolició d'unes torres de Torralta, una localitat costanera, i segueix amb imatges del Prado do Repouso, el cementiri de Porto, on un grup de persones visita la tomba d'una tal Henriqueta de Souza. Se'ns narren les peripècies vitals d'aquesta heroïna romàntica del segle XIX, la seva amistat o amor infrangible amb Etelvina, també cridada Teresa María de Jesús, i com, després de la mort d'aquesta, aixeca un mausoleu al cementiri, presidit per la imatge de Francesc d'Assís, on trasllada les restes. No obstant això, talla el cap de la morta i el conserva en alcohol. El culte a la memòria s'aixeca sobre les restes corporals d'un ésser perdut. Aquí s'invoca la veneració a la relíquia, (perversa) tradició catòlica que posa en contacte l'univers espiritual i el corporal en el camí de l'accés a allò sagrat. Entre el fragment de cos i el fantasma, llavors, però sempre afirmant la continuïtat de la comunitat dels vius i del morts en un sol camí cap a la vida eterna.

De la voladura inicial no en quedarà res, cap vestigi. Davant d'aquesta desaparició absoluta, la ruïna s'ofereix com a buit temporal reactivat per la memòria i disposat a ser habitat per la paraula. Com escriuen Cyril Neyrat, Antoine Thirion i Eugenio Renzi, es tracta de percebre la força revolucionària del passat en el present, de buscar, en els marges de la catàstrofe, del costat dels fantasmes, l'energia per romandre ferm. Fer parlar a les ruïnes, poblar-les d'històries (experiències), significa inventar un altre Portugal contra la destrucció del país: *"Mozos invente un pays, un Portugal fantastique. Le geste est politique dans un pays hanté par l'échec d'une révolution"*[85].

Un altre punt de referència possible és el principi de *Balaou* (2008), la primera pel·lícula de Gonçalo Tocha, cineasta que destaca com la nova llança de la

[85] Neyrat, Cyril; Thirion, Antoine; Renzi, Eugenio. "RUINAS de Manuel Mozos". ***Ítem: Independencia***, 2009. [en línia] <http://www.independencia.fr/FESTIVALS/FID_Ruinas_Manuel_Mozos.html>

cinematografia lusitana. Ens interessa la presència del mar des del primer pla i la condició insular de San Miguel de les Açores, el lloc on habita la família materna del cineasta; també l'estructura de travessia marítima (com a correlat d'una travessia identitària i històrica) que s'articula sobre la manera de l'absència, d'allò que només es fa present en la seva falta, a través d'un diàleg entre el cineasta i la mare morta, en el contraplà amb la mort. A partir d'aquí, en forma d'assaig o diari, es revela tot un món. Allò que neix, les noves generacions, es dibuixa sobre els gestos i la presència ancestral de la bèstia. L'abisme marítim i el de la mort perfilen un horitzó llunyà que es conjuga des de la proximitat de la intimitat i la familiaritat; la deriva es viu com a emergència del passat; la història sorgeix no com a reconstrucció sinó com a brot de memòria provocat per una *stimmung* emocional particular. La bestia es prepara per a la mort (que succeirà al final del film); tot un univers s'aboca a la desaparició i la memòria del cineasta ho registra, ho preserva, ho reviu. La fotografia, amb les seves variables temporals, compareix i té una importància en el film. Veiem gestos compartits entre els nens i la bèstia, una forma de transmissió ancestral que funda una comunitat i una cultura. La influència d'Antonio Reis, salvant les distàncies, s'intueix en el fons. Podem recordar, novament, Eduardo Lourenço, que a la sortida d'una projecció de *Trás-os-montes* (Margarida Cordeiro i António Reis, 1976) dirà: *"És increïble fins a quin punt els nostres cineastes fan un cinema arrelat en la temàtica de la mort, el duel, el record o la memòria. Som un poble sense tradició filosòfica però en el qual els cineastes i els poetes són molt filòsofs, molt atents al temps. Patim d'una imatge orgullosament feliç. No som un poble orgullosament feliç"*.

La seqüència de *Balaou* on es rememora la mort de la mare és significativa. La platja amb els seus cossos fantasmals, amb prou feines moviment de flux i reflux. La mirada enfront del mar, el trànsit al somni. I un dia aquest somni es converteix en alliberament, les ones s'emporten la mare. El pas a la mort, com a desaparició, com a regne de l'absència que deixa petjades a la memòria cinematogràfica. Allò nou ha de néixer sobre el lloc del mort. Es tracta de buscar alguna cosa, indagar, i fer-ho davant la imatge del mar i la de l'absència: el fantasma de la mare.

Al seu bressol cèltic, dirà Eduardo Lourenço, la *saudade* es relaciona amb la modulació universal i el ritme del mar. Es descobreix, encara sense saber-ho, que

l'eternitat està feta de temps i el temps d'eternitat. Tot està allí, passat i present al mateix temps. Aquesta música externa esdevindrà música de l'ànima. Res no hi ha de tràgic en això. La *saudade* implica una mirada al passat o una adhesió afectiva al present que té a veure més amb l'esfera del somni que amb la real[86].

Des de la travessia, des del vaixell, s'inicia l'últim film de Gonçalo Tocha, *É na Terra não é na Lua* (2011), que filma a manera de diari de descobriment els habitants i els paratges de Corvo, l'illa més remota de les Açores, lligada a unes formes de vida tradicionals que entren en contrast amb els plans de modernització de la Unió Europea. Un lloc aïllat, tancat i, al seu torn, habitat per les històries del mar. Aquesta dialèctica, sostinguda per unes altres, i entre elles la fonamental que articula la imatge com a registre i la veu com a relat (al seu torn desdoblegada musicalment entre el director i el sonidista, Dídio Pestana, el sentit contrapunt a l'ull del cineasta), ens retorna de forma pregnant al nus portuguès (en relació amb l'imaginari històric i el concepte de memòria) tal com ho planteja Lourenço: la deriva sense fi, l'obertura al mar, i la volta al rectangle tancat. O bé un contraplà d'absència que deixa les seves petjades, que plana sobre l'espai tancat. No és aquesta també la història de *Gebo et l'ombre* (Manoel de Oliveira, 2012)? I no és Oliveira el primer entre els cineastes portuguesos que entén que la paraula articula aquesta relació?

Anacronismes

Podem detenir-nos, doncs, en el problema de la relació de la imatge i la mort tal com apareix al cinema de Manoel de Oliveira. La figura de l'anacronisme i la idea de fantasma (present a tota la seva filmografia) resulten centrals a *El extraño caso de Angélica* (*O Estranho Caso de Angélica*, 2010), el seu penúltim llargmetratge[87], que privilegia una tonalitat fantàstica. En ella la relació arqueològica del cinema portuguès amb el seu passat es trama en el propi passat d'Oliveira com a cineasta epocal i adquireix dimensions autobiogràfiques. Oliveira és un cineasta amb gust pel palimpsest a la seva pròpia obra. Com se sap, *El extraño caso de Angélica* és un vell

[86] Lourenço, Eduardo. *Op. cit.*, p. 34.
[87] Encara que ja es troba en fase de rodatge d'una nova pel·lícula, *A igreja do diabo*, segons text de Machado de Assis.

guió escrit per Oliveira als anys 50, que filma seixanta anys més tard per fer la pel·lícula actual. El cas estrany és que Isaac, el personatge protagonista, sembla sortit d'aquest món de fa 50 anys i el mateix val per a Angélica i la seva família. En canvi, el trànsit constant de camions al peu de la pensió on viu Isaac i altres detalls (com el cotxe que el porta a la pensió) ressituen l'acció en l'època actual. Es poden localitzar, per tant, diverses capes de temps que corresponen a la història de la seva producció: un projecte dels anys 50 (una història que a més recollia elements d'un altre guió anterior, dels anys 30) i la seva reactivació a l'actualitat. Marcos Uzal, en un article de *Trafic*[88], interpreta aquest ús de l'anacronisme en dues direccions. D'un costat estaria la qüestió de la imatge i la matèria, crucial a Oliveira, i de l'altre l'articulació autobiogràfica, que es relacionaria amb la primera qüestió. El film neix d'una experiència personal del director ocorreguda després de fotografiar el cos present d'una cosina. Com se sap, *El extraño caso de Angélica* és la història d'un fotògraf d'ascendència jueva (arribat de les terres del petroli) que és cridat d'urgència per prendre la fotografia d'una morta i que, al moment de fer-ho, veu reviure el cadàver, la morta s'anima, cobra vida en una imatge evanescent que somriu al fotògraf. Així, Isaac (Ricardo Grimpa) s'obsessionarà amb Angélica i desitjarà atrapar aquesta imatge.

Evidentment aquí es planteja la qüestió del cinema, allò que la imatge cinematogràfica és i pot fer, el desig que suscita i la creença que desencadena. Isaac persegueix una imatge animada pel cinema del cos fixat per la mort-fotogràfica. Apareix aquí un motiu habitual del cinema d'Oliveira –la creença en la imatge ideal de la dona que deslliga la passió i l'obsessió– que es pot rastrejar des de la Teresa de Alburquerque de *Amor de Perdiçao* (1979) a la Piedade d'*O Convento* (1995), la Suzy d'*Inquietud* (*Inquietude*, 1998) o la imatge fascinant, i al capdavall decebedora, de la *rapariga loura de Singularidades de una chica rubia* (*Singularidades de uma rapariga loura*, 2009). Sabem que un dels grans temes d'Oliveira és l'expressió d'un tipus de passió amorosa que relaciona amb alguna cosa característica de l'ànima portuguesa. I, en aquest cas, es tracta també d'una prolongació de la tetralogia dels amors frustrats, on els amants només es poden reunir més enllà de la mort, en la inmaterialitat transcendent, en la nit, en la tomba o en la imatge (com Simão i Teresa

[88] Uzal, Marcos."Nouvelles de l'au-delà". ***Ítem: Trafic***, nº 78, été 2011.

Alburquerque a *Amor de Perdição*). Podem rememorar aquí també a Vanda, la protagonista d'*O passado e o presente* (1972), que només estima els seus marits una vegada són morts i han quedat reduïts a imatge memorable. Es tracta d'un amor per allò inaccessible. Com a *Benilde ou a Virgem Mãi* (1975), l'aspecte fantàstic passa per un principi d'inquietud i un altre d'incertesa, conjugats entre allò animat i allò inanimat. Ho explica Mathias Lavin[89], cadascun dels tres actes de la peça comença per un pla fix que refuta el moviment d'allò que hauria de ser mòbil (la naturalesa fotografiada, la naturalesa morta o la mare morta). Existeix una relació entre aquest procediment i l'estètica de *tableaux vivant*, de llargs plans fixos, que proposa el film. D'una banda, les imatges plantegen la necessitat de sostreure's a aquest efecte d'inèrcia en el cinematògraf, una suspensió del flux mòbil (que mostra l'artificialitat del dispositiu, la ruptura amb el naturalisme), i per una altra s'accentuen els índexs de dubte sobre la mobilitat del que es creia immòbil (l'atuell de flors, el crist). Aquest procediment està a la base de pel·lícules com *Una película hablada* (*Um filme falado*, 2003), amb el seu dispositiu per activar les imatges de la història sobre els tòpics monumentals i la inèrcia del clixé.

Antero Queral, Teixeira de Pascoais i José Regio són les figures literàries que semblen inspirar *El extraño caso de Angélica*. Teixeira, precisament, defineix la *saudade* (sorgida del maridatge del cristianisme judaic i el paganisme grecorromà) com el desig d'una cosa o criatura estimada convertit en dolorós per l'absència. Diríem que així es podria definir la situació d'Isaac respecte a Angélica. La influència de Teixeira apareix contrapesada per la invocació de José Regio, que des del seu primer llibre de poemes, *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), es lliura a l'escenografia de l'individu atrapat en el dualisme, entre matèria i esperit, jo i l'altre, bé i malament, convocant una successió de disfresses i màscares. La seva obra és també una expressió de consciència religiosa torturada (una mica com el camí d'Isaac). L'encreuament del mite i allò quotidià, en sintonia amb la qüestió metafísica, és característica de la producció teatral de José Regio. Així és, almenys, a *Benilde ou a Virgem Mãe* (1947) o *El rei Sebastião* (1949), les obres que adapta Oliveira.

[89] Lavin, Mathias. ***La parole et le lieu. Le cinéma selon Manoel de Oliveira***. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 136-138.

En tot cas la imatge se superposa o venç a la mort. Se situa en el seu lloc i articula un temps de supervivència. Per lluitar contra la desaparició de les coses, la humanitat ha necessitat refer allò que importa, dotar-se del cinema com a mitjà capaç de fixar la vida però també de retornar la vida a allò mort. A *Inquietud* (1998), els tres segments articulen aquest mateix tema, la victòria contra la mort, la recerca de la immortalitat: per la voluntat de deixar una imatge no degradada, per idealització retrospectiva de la imatge de la dona (el personatge que interpreta Diogo Doria amb Suzy, de la qual construeix una espècie d'imatge sagrada després de la seva mort), per la màgia i l'arrencament de les lleis naturals (el fantàstic). Un mateix tema i tres variacions.

Igualment, *El extraño caso de Angélica* està travessada, com tot el cinema d'Oliveira, per un qüestionament de les maneres de representació. Aquesta idea es reforça en les composicions i moviments horitzontals que cal·ligrafien el pla a la manera del discórrer del cel·luloide. Així ocorre des de l'inici nocturn amb les llums surant en la foscor, fins a la circulació de vehicles al peu de la pensió, passant per la composició de les fotografies assecant-se en el llindar de la balconada de l'habitació. Per a Oliveira la diferència entre cinema i fotografia, plantejada en el film, no passa pel moviment afegit en el pla sinó més aviat pel moviment entre plans o el context (que en la fotografia s'inclou en la pròpia fotografia). De fet és el so (o la paraula) i no la imatge el que es lliga al moviment. Cineasta fotògraf (quan treballa el pla seqüencia estàtic) i muntador (composició de les imatges dels treballadors i la de la morta), pensa que el cinema ha de mostrar contrastos, indagar en les formes de comunicar entre la realitat i el seu revers (com en les parelles de *El principio de incertidumbre* [*O princípio da incerteza*, 2002])[90]. N'hi ha prou de penetrar els misteris del cinema i la fotografia per aconseguir els de l'antimatèria, la substància invisible que esclariria molts dels misteris de l'univers. D'ella parlen l'Enginyer (Luís Miguel Cintra) i el Dr. Matías (José Miguel Mendes) en la pensió. Això ocorre també a *Benilde ou a Virgem Mãi*, pel·lícula habitada pel misteri d'una noia encinta de la providència que l'espectador pot assimilar alternativament a una santa, una boja o fins i tot a una farsant.

[90] Sobre aquesta idea, vegeu: Bourgois, Guillaume. "Out on Highway 61". ***Ítem: Independencia***, dimecres 23 de març de 2011. [en línia] <http://www.independencia.fr/revue/spip.php?article198>

A Oliveira el present està habitat pel passat, el que és quotidià pel mític, la vida per la mort. A *El extraño caso de Angélica* veiem la realitat i el seu revers fantàstic. Eugène Green, parlant sobre el cinema de José Alvaro Morais[91], el finat director de *O Bobo* (1987), assenyalava el mecanisme de trànsit constant entre realitat i ficció, present i passat, que acaba constituint una mateixa esfera d'existència i crea una impressió de moviment incessant, del mateix ordre que la que retorna a la vida a Angélica. La relació metafísica entre ficció i realitat, apunta Green, determina la identitat portuguesa. Generalment aquesta relació pot passar pel camp i el seu fora de camp o les seves vores. Aquest procediment es veu exemplarment a *Benilde ou a Virgem Mãi*, pel·lícula tancada com un reliquiari i alhora sacsejada pel vent inquietant i els udols d'un boig[92].

Trobem també una qüestió teològica característica d'Oliveira. Marcos Uzal entén el film com una espècie de camí del judaisme (Isaac és jueu), amb el seu dictum iconoclasta, cap al cristianisme i la seva devoció per la imatge (la Verge és una figura recurrent al cinema d'Oliveira, des de *Benilde* a *Espelho Mágico* [2005]), fins a arribar a la resurrecció d'Isaac en l'esperit per poder viure una segona vida en companyia de l'àngel Angélica. Ja a *Acto de Primavera* (1963), escriu Víctor Erice, Oliveira respecta el que és essencial de la representació de la Passió de Crist a Curalha, que prové del segle XVI, però altera el final (que coincidia amb la mort de Crist) per mostrar, amb imatges de la primavera, la idea de Resurrecció. *"Fantasma i, alhora, redemptor de la realitat, capaç de ressuscitar als morts: en aquesta dialèctica s'han mogut, des de llavors, les pel·lícules d'Oliveira. Ho va veure, amb gran lucidesa, aquest magnífic cineasta, recentment mort, que va ser João César Monteiro: 'Manoel d'Oliveira forma part d'un petit grup de directors catòlics portuguesos per els qui l'acte de filmar implica la consciència d'una transgressió. Filmar suposa una violència del mirar, una profanació d'allò real que té com a objecte la restitució d'una imatge d'allò sagrat'"*[93]. O la imatge arribarà en el temps de les flors (no podrà escriure Miguel Blanco que *El extraño caso de Angélica* s'entén al voltant d'una flor?)[94]. D'aquesta manera compareix el cinema en aquella película.

[91] Green, Eugène. "Lost and Found: O Bobo". ***Ítem: Sight and Sound***. [en línia] <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49690>.
[92] En aquest sentit, *Gebo et l'ombre* no queda lluny de *Benilde*.
[93] Erice, Víctor. "De la incierta naturaleza del cine". ***Ítem: El Cultural***, 6 de març de 2003.
[94] Blanco Hortas, Miguel. "Visión Poética". ***Ítem: Lumière***, núm. 4. [en línia]

Al fil d'això s'entendria també la idea autobiogràfica d'un Oliveira d'arrels jueves (el jueu convers) que mira des de la vellesa a la seva joventut (la del projecte d'Angélica) a través del personatge d'Isaac i el seu idealisme (que pot resultar perillós o decebedor, com li ocorre a Macario, a *Singularidades de una chica rubia*, cuando descobreix la mundanitat de la seva dona ideal). Isaac seria l'Oliveira jove, l'idealista que creu i s'enamora de la imatge. Els vells de la pensió, per la seva banda, recuperarien l'Oliveira més sardònic, que confia més en les dades de la ciència que en la transcendència. D'altra banda, la qüestió de la imatge no només es concentra sobre el fantasma d'Angélica i les seves seduccions, sinó que presenta, com és habitual en Oliveira, l'altra cara, la imatge de la memòria i els gestos que la imatge fixa enfront de la seva destrucció per acció del temps. La imatge com a seducció, com a epifania, però també com a resta, com a petjada d'allò que desapareix i que té a veure amb el que és popular, amb allò tradicional. Així entenem l'extraordinària seqüència on Isaac fotografia els treballadors de la verema tradicional a les terrasses del Duero: cossos rústics amb gestos i cants memorials que són vestigis d'una pràctica cridada a la desaparició (o, de fet, desapareguda). Són els *Gigantes do Douro*, la tornada de la feina dels veremadors dels marges del riu que Oliveira va voler filmar als anys 30 (l'any 34, concretament) a manera de testimoniatge en l'instant de la seva desaparició. La imatge, i el mateix Ricardo Trepa, semblen el contraplà o el que correspon a la imatge del jove Oliveira escrivint el guió d'aquell film en el Cafè Majestic de *Porto da minha Infância* (2001). Al fons, a l'altre costat del riu, el trànsit incessant de camions, ens parla de la velocitat d'un món i d'una lògica de comerç que arrasa amb aquestes pràctiques. D'aquesta manera, com passa a *Acto de Primavera*, el cinema superposa capes de temps, juga amb l'anacronisme, i se situa com a lloc d'una revelació. Una imatge apareix de forma epifànica (com l'epifania cristiana) i, alhora, es fixa com a emergència de la persistència memorial de pràctiques i gestos antics. Alguna cosa que el cinema pot fer per la seva capacitat d'articulació temporal.

En el seu text, Erice recorda la carta pòstuma d'Oliveira a Serge Daney: *"Quan va aparèixer el cinema, aquest ja existia des de sempre, no com a màquina o invenció de la tècnica, sinó com a cinema. Per això diem que el cinema escapa al*

<http://www.elumiere.net/numero4/o_estranho_caso_de_angelica.php>

temps, ja que és fruit de l'esperit que anima totes les arts… En una paraula, el cinema no ha estat, més fins i tot, ni tan sols ha començat. El cinema és. I és perquè ja era, i era perquè guardava dins de sí l'esperit de les coses; i així, com sempre va ser, serà". El cinema, apunta Erice, sorgeix en Oliveira entre la naturalesa canviant i l'atemporalitat, entre la vida i la seva fixació. La imatge emblema seria la del riu Duero, allò que és i no és sempre el mateix, que presideix la seva filmografia des de la seva primera fins a la seva penúltima pel·lícula.

Ombres, dobles

Encara des d'Oliveira podem tractar de veure l'enllaç entre el patriarca fundacional i les últimes generacions, les d'aquells que, si hem de creure crítics com Agusto Seabra o Vasco Cámara[95], fan un cinema despolititzat i desinteressat per la qüestió portuguesa. Considerem, llavors, a Manoel de Oliveira i Miguel Gomes com els extrems brillants del fil de transmissió entre les generacions del cinema português.

Aquesta és la qüestió: la nova pel·lícula d'Oliveira és una adaptació de l'obra de teatre de Raul Brandão, *O Gebo e a sombra*, i la produeix O som e a furia, la productora habitual de Miguel Gomes, la "família" que simbolitza el millor del nou cinema português. De manera que l'enllaç es produeix de forma clara i material. Oliveira aboca el text português al francès –coproducció i actors obliguen– encara que no sembla molt clar que hi hagi trànsit d'escenari. D'altra banda, Brandão és un dels autors de preferència d'Oliveira des de sempre segons apunta Jacques Parsi. Aquesta adaptació prossegueix amb el retrat velat del món en crisi, que es va iniciar a *Singularidades de una chica rubia* (les penalitats de Macario per fer fortuna i les estretors que passa per contravenir la voluntat del seu oncle) i que prossegueix, en sordina, a *El extraño caso de Angélica*. Gebo (Michael Lonsdale) és un cobrador honrat que encobreix el seu fill, João (Ricardo Trepa), que és un lladre. En l'obra, Gebo sofreix escarn públic i va a presó pel robatori dels diners dels cobraments. Ho fa, sobretot, per preservar la imatge ideal que del seu fill té la mare, Dorotea (Claudia

[95] Sobre la qüestió de les "noves generacions", vegeu: Ribas, Daniel. "Último cine portugués: experimentación formal y narrativa". ***Ítem: A Cuarta Parede***, 1 de febrer de 2011. [en línia] <http://www.acuartaparede.com/ultimo-cinema-portugues/?lang=es>

Cardinale), que viu en l'engany. A la presó aprèn que ningú es penedeix dels seus actes. La riquesa no vol saber res de la justícia. El film, en canvi, acaba quan la policia acudeix a buscar al lladre i Gebo decideix assumir la culpa, alçant-se enfront de l'autoritat i el poble acusador. Es tracta d'un gest suspès (congelat al final) del personatge que enllaça amb altres finals d'Oliveira (notablement amb el de *Una película hablada*). La decisió ètica del personatge es nua amb la cinematogràfica en la interrupció i suspensió del moviment, i també amb l'opció per la substracció del final de l'obra en un acte d'ambigüació dialèctica no resolta.

El que planteja Brandâo en la seva obra és precisament la necessitat d'entendre la vida com a sacrifici amb sentit (un acte religiós) o com un acte estúpid i inútil. Exactament la dualitat entre l'angoixa enfront de la mort i el sentit transcendent que es planteja, des de la incertesa, en la conversa final entre Gebo i Sofia (Leonor Silveira), la seva nora, i en la pròpia existència de Gebo (honrat i sofridor fins al final) i João, alguna cosa així com l'ombra que plana sobre aquesta existència. Emergeix aquí el problema de la mort com a amenaça, com a ombra, o bé com a contraplà (el contraplà amb la mort)[96]. En aquest sentit, i enllaçant amb el que proposem en un text recent[97], l'única imatge oberta a un horitzó d'un film tancat entre quatre parets i, en comptades ocasions, algunes cases, és el magnètic pla inicial que presenta aJoão, l'ombra, enfront d'un vaixell en una zona portuària, amb el mar al fons. D'alguna manera, el pla inicial ressona en la seva suspensió com a contraplà al gest final.

Gebo i la seva vida de sacrificis inútils és l'expressió més acabada del pessimisme de Brandão. A través de la metafísica del sofriment pretén albirar el conflicte creat per la contradicció entre el món idealitzat i el món real. La imatge ideal i allò material (el mite i els diners). Ja hem vist fins a quin punt aquesta qüestió de la imatge i la matèria està en el cor de l'obra d'Oliveira. A *Benilde ou a Virgem Mãi*, per exemple, podem recordar l'inici entre les estructures del decorat cinematogràfic que reprodueix la casa de José Regio (que Oliveira pensava que era la casa en la que s'havia inspirat l'autor per a la seva obra) i el pas en un sol pla a l'escena, tancada, asfixiant i frontal, teatral, de la casa de la jove que afirma haver estat fecundada per

[96] *"C'est un beau film sur la mort"* afirma Jean Douchet després de veure la pel·lícula per primer cop. Cfr. Renzi, Eugenio; Douchet, Jean. "Le fantastique interieur". ***Ítem: Independencia***, octubre 2012. [en línia] <http://www.independencia.fr/revue/spip.php?article670>

[97] Salvadó Corretger, Glòria. *Op. cit.*

un Àngel de Déu. En Oliveira sempre hi ha aquesta voluntat de trencar amb el naturalisme, de subratllar l'aspecte fabricat del cinema i de la representació. A *Gebo et l'ombre*, des del primer pla, notem la naturalesa del decorat reconstruït en estudi, en cap cas es defuig el ressò teatral i el pas a l'espai tancat, asfixiant (vegeu João i la seva necessitat d'obrir la finestra), és del mateix ordre. Com Brandão, la veritat que busca Oliveira a través del cinema és alguna cosa superior, no la de les aparences. Totes les seves pel·lícules són, en certa manera, reflexions sobre el mateix cinema com a imatge d'una determinada realitat, del món i de la condició humana.

En l'altre extrem de la cadena generacional podem veure l'última pel·lícula de Miguel Gomes. El film es titula *Tabú*, però en la seva primera versió el guió portava com a títol *Aurora*, el nom de la protagonista de la pel·lícula[98]. Evidentment, es tracta d'una pel·lícula habitada per l'esperit de Murnau, que planteja un desviament al fantàstic com a afirmació màgica del poder de l'imaginari enfront de les lleis materials. Com de costum en Miguel Gomes es tracta d'un film desdoblegat, amb una part que succeeix en la Lisboa actual i una altra que succeeix en el passat, en una colònia africana, encara que, tal com s'indica en el guió, no hi ha elements per assimilar de forma clara i naturalista aquesta representació a una colònia africana concreta. La colònia es mostra des de la perspectiva del cinema d'aventures i l'imaginari cinematogràfic. Es posa sobre la taula, igualment, el tema de l'anacronisme i la superposició de capes de la història, tant de Portugal com del cinema, de forma dilemática (el paradís rememorat i perdut). El present reclama el passat. Això ja succeïa, en la temporalitat del mite i la llegenda, a *Aquele Querido Mes de Agosto* (Miguel Gomes, 2008), on s'articulava la ficció en el marc de les bandes de ball i les músiques populars i la part documental sobre la preparació del film.

La densitat històrica, que treballa el present com a fantasma, com a resta, com a dipòsit d'històries, està present al cinema de Gomes des del curtmetratge *31* (2001), i s'articula de forma inseparable amb la idea del conte, la llegenda o amb l'imaginari infantil: la qüestió de la imaginació està relacionada amb un concepte de la història viu, emergent. És cert que en aquest curtmetratge es planteja la necessitat de trobar un

[98] De fet, el canvi es deu a l'existència d'un altre film contemporani amb el mateix títol: *Aurora* (Cristi Puiu, 2011).

altre camí, diferent al de la lluita de classes que es dibuixa al principi, amb l'enfrontament entre els *betinhos* que juguen a tennis i els nois del carrer que els roben. Després d'això hi ha una espècie de fugida anarquitzant, lliure, on el cinema funciona per altres regles, les del territori de la fantasia i el descobriment fascinant, les del joc de nens que preludia la tornada a casa (la idea d'identitat portuguesa). En certa manera, el curtmetratge marca una certa ruptura, suggereix buscar un altre camí per abordar el tradicional problema de l'imaginari propi (recordem que el tema, aparentment ajornat al cinema de Gomes, retorna amb força a *Tabú* [2012]). Això no vol dir que no es conservi un determinat moviment, una deriva, encara que aquesta aparegui ironitzada o despullada ja de qualsevol referència mítica.

D'altra banda la noció de fantasma entra en l'univers de Gomes a través d'allò que no està en l'escena però pot ser sentit, els sons fantasmes que el cineasta retreu a Vasco Pimentel haver registrat en *Aquele querido mes de agosto*. Es tracta de buscar les coses belles i fer-les visibles, o més aviat audibles, doncs l'objectiu consisteix a aconseguir una música (la música i el musical com accés al que és màgic, a allò extraordinari) del món contraposada a la banda sonora de la televisió, l'espectacle esportiu, la destrucció de la utopia o la fi de l'aventura.

Aquest factor musical d'encantament entès com a pas al territori de la fantasia està present en João Nicolau (fins i tot en forma de ciència-ficció, amb el *plutex*) i en João Pedro Rodrigues a partir de l'òptica del misteri i del melodrama. La clau, novament, la pot oferir Miguel Gomes, que afirma a propòsit de l'estructura de *Tabú*: *"Je ne suis pas un cinéaste réaliste, je n'aime pas me contenter de reproduire la réalité, je préfère inventer un autre monde mais avec des connections au nôtre. Les deux parties de* Tabou *viennent peut-être du Magicien d'Oz, un film que j'aime beaucoup: à un moment on vit dans un monde organisé selon certains règles, ensuite on entre dans un monde régi par d'autres règles. Le vrai film, c'est la 3e partie, qui n'existe que dans la tête du spectateur, c'est celle qui résulte de l'assemblage des deux premières"*[99].

[99] Frodon, Jean-Michel. "A la place des elephants. Paroles de Miguel Gomes". ***Blog: Projection-Publique***, 2012 [en línia] <http://blog.slate.fr/projection-publique/2012/12/06/paroles-de-miguel-gome/>

El màgic d'Oz (The *Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) apareix com la xifra que permet entendre el desviament a altres mons que transfiguran "allò real", el llaç que nua la filmografia de Gomes des de *31* –que reelabora explícitament el trajecte de Dorothy– a *Tabú*, passant per *A cara que mereces* (2004). Aquesta pel·lícula obre un forat cinematogràfic cap a un univers regit per les coordinades del conte fantàstic i la lògica lúdica infantil, que absorbeix el relat malenconiós d'una maduració en una poètica de resistència.

Aquest partit pels territoris suspensius, entre el real i la fantasia, entre la ficció fugissera i el registre documental, entre la imatge i el cos, entre la matèria i l'esperit, assenyala el millor del cinema de João Pedro Rodrigues. Una de les escenes de major voltatge líric del cinema portuguès recent s'aixeca com a centre misteriós del film *Morrer como um homem* (2009). En un món voltat per la mort i la violència (el crepuscle dels espectacles de transformistas i de la nit lisboeta, la dependència de la droga, la fi de la vida), els protagonistes, Tonia (una transvestida vella que dubta a operar-se, tal com sol·licita el seu jove amant) i Rosario (el jove heroïnòman fill-amant de Tonia), fan un viatge al camp en una fugida exterior que tradueix una lluita interior (la de Tonia, a qui la seva fe li impedeix de culminar el canvi de sexe i, en conseqüència, la transformació del seu cos). En el camí coneixen un personatge enigmàtic, Maria Bakker, una espècie d'aristòcrata dipositària de sabers que travessen el temps. En aquest interludi, s'organitza una "partida de camp". En ella, l'al·lusió als "gambusinos", misterioses criatures, i la cerca del gos de Tonia (que és una mena de vector de pas entre universos, com el cadell de Dorothy), susciten un moment de revelació en forma d'epifania fantàstico-musical suspesa en un bany de llum rosada. Tot la pel·lícula rellegeix el melodrama des d'aquest costat musical i albira el moment transcendent com a transfiguració fantàstica, interrupció de la narració i construcció d'un continent encantat on els personatges poden refugiar-se del relat. Finalment, l'amor entre homes s'ofereix com a contraplà a la mort i la fantasia boscosa com a lloc d'una transformació cinematogràfica de "el que és real".

En el seu últim llargmetratge, *A última vez que vi Macau* (2012), Rodrigues acompanya a João Rui Guerra da Mata, el seu amant i parella creativa, en la seva "Aventura a Macau". En aquesta cas el treball sobre les figuracions del límit es

construeix de forma més oberta en la conflagració de temps i capes tectòniques de la història. Si *Morrer como um homem* es concebia com un film de guerra –un personatge en lluita contra la mort i contra si mateix–, *A última vez que vi Macau* s'entén com a pel·lícula criminal. En tots dos casos l'ombra de la mort, un perill constant, plana sobre els personatges, que construeixen el seu trajecte cinematogràfic com a afirmació de la vida, en una espècie de camí de salvació revelador, on la pulsió aventurera i el clima sobrenatural tendeixen a transformar allò real fins a deformar-ho. Aquest últim llargmetratge, no obstant això, mostra de forma més oberta el treball de "reescriptura" i espaiament que determina el cinema de Rodrigues (i de Guerra da Mata). El film s'obre postulant la clau musical que el determina, entre ombres dominants i espais de llum perfilats, afirmant el fora de camp com a figura organitzadora del relat. Un transvestit –potser l'única imatge de Candy, l'heroïna d'aquest relat– interpreta un número musical davant dels tigres d'un circ. El seu cos, híbrid d'home-dona es compon en la imatge com a home-dona-animal, imatge-actual i imatge-record, en diàleg amb la Jane Russell que interpreta la cançó al film de Josef Von Sternberg i Nicholas Ray (*Macau* [*Macao*, 1952]) –sentim la veu de Russell en playback. De manera que la pel·lícula s'obre per la porta dels intervals que la conformen, a començar per la relació de la tornada de Guerra da Mata a Macau, trenta anys després en la pel·lícula en marxa, amb la reescriptura del clàssic de Von Sternberg i Nicholas Ray. Aquesta dialèctica es declina en d'altres per trenar la riquesa del film: una ficció criminal en fora de camp construïda des de la banda sonora i el registre documental d'una antiga colònia portuguesa, ara regió associada a la Xina, que encripta les seves tradicions i misteris en una superfície de banalitat, joc i turisme; una indagació en les restes de la història portuguesa des de l'activació de la memòria i la tornada als llocs de la infància; veus descarnades, cossos i llocs espectrals; humans i animals; una fi imminent i la necessitat de retrobar un origen; i, a la fi, allò real contaminat i determinat per l'imaginari i les seves figures. La pel·lícula escull viure en l'espai de la vacil·lació, allà on es difuminen els dominis del que és verificable.

La connexió i l'afirmació del citat desviament d'allò real es completa en el primer llargmetratge de João Nicolau, *A espada e a rosa* (2010), que planteja l'existència d'una espècie de grup de conjurats d'estil rivettià –pirates moderns

embarcats en una travessia marítima que els condueix per l'Atlàntic[100]– entretingut en plans secrets, robatoris, seduccions, jocs, cançons i tot tipus de rituals, fins que tornen a Portugal a la trobada d'un misteriós personatge-demiürg, la Rosa (a la trobada del mag de Oz, potser). Una manera de revisitar de forma lúdica i inadvertida, en el context d'un pseudofilm d'aventures, la travessia històrica dels navegants portuguesos, rellegida com a forma de fugida, com a pas a un altre món, amb altres regles i obediències, que mostra la pròpia idea d'un cinema funcionant sota altres regles.

Sembla com si Nicolau, responsable d'un preciós llibre de la Cinemateca Portuguesa sobre Monteiro, hagués fet xocar el seu univers, el de la fugida del món homogeni a través de la lògica del fantàstic i del musical, el del ritual teatral i les conjures com a manera d'existència, amb un altre importat de Monteiro. No és desgavellat veure *A espada e a rosa* com a contraplà de l'enigma d'*A flor do mar* (João César Monteiro, 1986). En aquell film, Robert Jordan, un misteriós personatge, aparentment relacionat amb certs actes de contraban i terrorisme, apareix en una illa i manté una relació amb una dona, Laura Rossellini. Al principi i al final del film, l'Ángelus, un veler que remet inexorablement al vaixell en el que Hitu, el fetiller malèfic de *Tabú*, solca els oceans, creua el pla. Intuïm que hi viatgen Jordan i els seus seus companys, encara que no sabem res amb seguretat. El contraplà de la mirada és una mena de veler fantasma. L'opció de Nicolau és situar-se en l'altre punt de vista, el de la societat secreta del joc i la festa (després altament política i subversiva en els temps de contrició i austeritat), amb un trajecte que desemboca en els dominis del personatge-demiürg (a l'estil Joâo de Deus) lliurat a una vida de plaers mundans i a una estricta obediència ritual d'aquests plaers. Apartar-se del món, desprendre's d'allò après, per assajar els gestos comunitaris del plaer de la vida; d'això es tracta. I després seguir el camí una vegada les noves regles s'han esgotat o reduït a l'absurd. En certa manera, l'horitzó incert del fons del bosc, el seguir el camí, més enllà de la Rosa, mapa en mà, assenyala el contraplà de l'horitzó que s'obre en el rostre de Manuel, el protagonista, en el pla immediatament anterior. El pla final convoca moltes de les qüestions de l'imaginari portuguès lligades a una desorientació sobre el camí a seguir. En aquesta pel·lícula la tradició marítima i aventurera es troba amb Camões. Es

[100] L'al·lusió a l'imaginari pirata apareix també a *A última vez que vi Macau*.

connecten els temes de l'imaginari portuguès amb la modernitat tecnològica, creant una espècie d'anacronisme productiu. Com a *Tabú*, assistim a una mena d'exili mític, històric i cinematogràfic en un moviment de descentrament. Es tracta de remuntar l'oceà cap al passat de la civilització, de Portugal i del propi cinema.

En la història de fantasmes que ens proposàvem pensar, en un contraplà abismal, figura d'un buit infigurable, emergeixen els espectres principals. Imatges d'un passat latent, desaparegut, de vegades brutal. Com dirà Didi-Huberman: "*Som davant d'un temps que no és el temps de les dates. Aquest temps que no és exactament el passat té un nom: és la memòria*"[101]. Una obertura temporal i oceànica que provoca l'emergència d'una experiència històrica, generalment en el marc d'una reimaginació crítica d'aquesta tradició, d'interrogació sobre la identitat d'un país que ha fet una revolució sortint d'una dictadura de molts anys i d'un llarg procés colonial.

En aquestes condicions, novament, la imatge suspesa (l'estatisme fotogràfic) o fixada en el discurs històric cobra nova vida a través de l'escolta, el relat de la memòria. El títol de la pel·lícula de Susana de Sousa Dias, *Natureza morta* (2005), i els procediments que hi empra, resulten significatius. En realitat el treball sobre l'arxiu (fotogràfic, cinematogràfic) consisteix a indagar en una imatge-memòria per trobar la llavor d'un relat amagat, un fantasma, i el treball a contrapèl resulta en la construcció d'un contraarxiu crític[102]. *48* (Susana de Sousa Dias, 2009) triomfa en aquest terreny a partir de l'escrutini del registre fotogràfic dels presos polítics de la PIDE, la policia política del salazarisme, i l'evocació memorial del contraplà a través dels seus relats. La paraula fa emergir una història viva sobre les ruïnes d'un cos brutalizado, les restes d'un passat que arriba al present. Construeix el moment de llegibilitat d'una imatge contra la seva funció repressiva i de control. El procediment xifra la vocació política a través del treball de "muntatge" sobre l'arxiu d'imatges.

De fet, el film documental portuguès es fa fort en el terreny polític a partir d'aquesta exploració sistemàtica dels "documents" de la història i la seva reconsideració des del present. De la mateixa manera que el treball de Susana de

[101] Didi-Huberman, Georges. ***Ante el tiempo*.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, p. 40.
[102] Sobre aquesta noció en relació a Susana de Sousa Dias, vegeu: Ledo, Ramiro. ***Filmar la historia a partir de Peter Weiss***. Treball d'investigació, UPF, 2011.

Sousa Dias investiga de forma constant els materials documentals que perfilen els territoris més foscos del salazarisme (guerres, colonialisme, repressió política), José Filipe Costa necessita tornar al film emblemàtic d'una època per filmar la "història" dels somnis truncats de la Revolució dels Clavells (o dels capitans). *Linha vermelha* (2012) s'alinea amb els procediments d'un cinema documental que articula el que, en un altre lloc, hem denominat "la política com a fantasma" a propòsit del treball de Joaquim Jordà a Vint anys no és res (2004)[103]. És a dir, l'elaboració de les imatges memorials d'un passat perdut, dipòsit desbordant d'energia política, el foc revulsiu de la qual va quedar fixat en un film militant i rabiós: en aquest cas *Torre Bela* (Thomas Harlan, 1975)[104]. La tornada als llocs i el retrobament amb els protagonistes del film passat, el "reprendre" la imatge, xifra un diferencial entre la revolució i la seva ombra, el seu fantasma, per intentar respondre a la pregunta Què queda d'aquella energia? O bé per veure fins a quin punt les imatges revolucionàries responien a una "realitat" o construïen la ficció d'un desig.

El laberint de la 'saudade'

La *saudade* no recupera el passat com a paradís, escriu Eduardo Lourenço, l'inventa. És una refutació no tant de la realitat, com de l'ordre del temps en tant que riu sense retorn[105]. Miguel Gomes construeix un film a partir d'aquest principi. Per a Oliveira la història també pertany a la ficció o, més aviat, una intel·ligibilitat històrica és possible gràcies a procediments ficcionals. El passat no existeix com a tal, no hi ha memòria que no sigui objecte de reconstitució, de reescriptura. Sense aquesta possibilitat el present sembla condemnat (d'aquí la seva fidelitat als documents, materials literaris o històrics en els que es basa).

A la *saudade* hi ha una mica de l'aventura d'Orfeu, de descens al laberint del temps soterrat per ressorgir i sorprendre la llum no extinta, al mateix temps espectral i insistent, de la felicitat passada. Podem tornar a Angélica i recordar la flor que,

[103] Benavente, Fran. "La política como fantasma: sobre *Veinte años no es nada*". En: Crespo, Alfonso (Coord.) ***El batallón de las sombras: nuevas formas documentales del cine español***. Sevilla: GPS, 2006.
[104] Recordem que Daney considerava aquesta pel·lícula com l'única que havia sabut filmar la revolució "a cop calent".
[105] Lourenço, Eduardo. *Op. cit.*, p. 33.

seguint Novalis, és la porta del viatge al fons de la nit per a Isaac. No és allí, descendint cap al més profund de l'abisme de la mort, d'on es rescata la figura de l'estimada com a imatge salvada? No és això el que finalment pot fer el cinema?

El concepte de *saudade*, tal com aquí l'entenem, subtendeix òbviament el concepte de memòria. És una memòria com a present suspès acompanyat d'un sentiment d'irrealitat. Una memòria que coincideix amb la fantasia i la imaginació, que ofereix el passat com a present, allò no existent segons una forma d'existència. Inscrita en la poètica del temps com a abisme, en el contraplà amb la mort, la *saudade* revela la cara de l'angoixa o la inquietud però també mostra la força d'un imaginari que refuta el no-res. Com conclou Eduardo Lourenço[106], és una llum solitària que brilla en el cor de totes les absències.

[106] *Íbidem*, p. 37.

Les metamorfosis del cinema espanyol (2007-2012)

Núria Bou / Xavier Pérez

Capdavanter encara de l'imaginari d'un cinema espanyol reconeixible arreu del món, Pedro Almodóvar ha convertit la idea de *metamorfosi* en el centre vertebrador dels seus últims films. Ens preguntem si les virtuts terapèutiques dels processos de transformació narrats amb mà mestra per l'autor de *Volver* (2007) poden ser correlat metafòric de les necessitats de la cinematografia espanyola d'assistir a una raonable evolució de la seva identitat, a la recerca de noves formes de diàleg amb la contemporaneïtat globalitzada. Tirant del fil traçat per José Luis Castro de Paz en una recerca precedent[107], ens avenim a sostenir que no hi ha res més inequívocament hispànic que l'assumpció del neoesperpent a escala postmoderna que la filmografia almodovariana ha plantejat, ni res que sigui comparable, en el cinema que es fa avui, a la barreja de salvatgia ibèrica, passió obscura, desig indòmit, repesca dels fantasmes de la vida provinciana i alegre glossa de la subversió que manifesten els seus darrers dos films *Los abrazos rotos* (2009) i *La piel que habito* (2011). Amb aquestes noves conjures de la imaginació melodramàtica en clau de *thriller* rocambolesc, que troba en el triangle Hitchcock-Buñuel-Franju els vèrtexs inspiradors d'un fervor clínic per la radiografia dels instints, Almodóvar segueix situant-se com un cas *a banda* dins i fora d'Espanya, que obliga a relativitzar el grau d'influència que, en èpoques passades, semblava convertir-lo en far d'una renovació estilística i temàtica per a l'anquilosada cinematografia espanyola que el va veure néixer.

Encara a inicis del segle XXI, en el període que analitzava l'esmentat article de Castro de Paz, l'influx d'Almodóvar en altres cineastes es podia mesurar per la compartida pèrdua de por al conreu de gèneres populars i a la recerca de públics amplis, que, en els casos més interessants, es treballava des d'un principi d'emmirallament amb les fantasmagories de l'Espanya profunda. Mentre autors ja madurs com Vicente Aranda, Carlos Saura, Manuel Gutiérrez Aragón o José Luis

107 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.

Garci, s'havien anat abocant a una previsible repetició de si mateixos, sense possible transferència generacional, no hi ha dubte que la llibertat expressiva d'Almodóvar, la seva hibridació de comèdia i drama, el seu rescat del cinema de consum dels anys cinquanta i seixanta, i el seu conreu d'un *star system* que situés el bestiari ibèric en desacomplexada oposició als canons anglosaxons, va estimular el treball d'autors com Álex de la Iglesia, Juanma Bajo Ulloa, Daniel Calparsoro, Santiago Segura o Javier Fesser mentre, en una línia més autoral però idènticament preocupada per la immersió en el gènere, va possibilitar els *melodrames fantàstics* de Julio Medem. Tanmateix, aquesta falca al capdavall imaginària s'ha dissolt pràcticament en els darrers cinc anys, per l'estancament –o la deriva *caòtica*– d'aquests cineastes –ben lluny de la constant i fructífera indagació de l'autor de la imminent *Los amantes pasajeros* (d'estrena prevista al 2013)-. Potser només Pablo Berger, set anys després del seu inclassificable debut, *Torremolinos 73* (2003), ha assajat, amb *Blancaneu* (2012), l'organització d'un film mut i en blanc i negre que explora la possibilitat del melodrama *retro* empeltat de cinefília (és difícil descobrir-ne un estil propi, però molt engrescador dilucidar els mil referents clàssics que acumulen els seus plans) alhora que efectua una almodovariana repesca del folklore popular per incidir en l'exploració dels fantasmes hispànics en postmoderna reverberació. La resta d'autors que un dia podien haver seguit el camí almodovarià han entrat en un estancament poc engrescador. Es clar que és de justícia reconèixer el paper excels que ha seguit jugant el guionista Jorge Guerricaechevarría –antiga mà dreta d'Alex de la Iglesia-, en les seves col·laboracions amb el director Daniel Monzón, fins aconseguir una obra major en el camp del gènere pur i dur com és el "goyificat" *thriller* carcelari *Celda 211* (2009). I tampoc podem passar per alt el bon paper jugat per un altre gran guionista, Michel Gaztambide –aliat del director Enrique Urbizu– en la continuació del seu projecte de revitalització d'un cinema negre netament ibèric en la –també "goyificada"– *No habrá paz para los malvados* (2011), que obre la porta a temptatives posteriors tan remarcables com *Grupo 7* (Alberto Rodríguez, 2012), un *procedural* que basa bona part del seu interès en la captura del realisme extrem al marc andalús en què se situa.

El que l'anomenat "pont almodovarià" facilitava (la reconquesta del públic i la reivindicació dels codis de gènere) havia il·lusionat, també, a directors menys

preocupats pel rescat d'un imaginari espanyol a escala fílmica, i més captivats per l'oportunitat d'una *mimesi* desmemoriada i autosuficient en relació al model hollywoodenc: una emulació aplicada, capaç d'avantposar la comercialitat ben assolida a qualsevol reclam d'hispanitat com a coartada. El fenomen Amenábar havia anat expandint-se d'èxit internacional en èxit internacional, a partir d'una poètica d'anhel cal·ligràfic capaç de vampiritzar codis aliens, amb una brillantor d'execució a tota prova. Però el fracàs, malgrat el rodatge en anglès, de la projectada conquesta del mercat USA amb *Agora* (2009) –*peplum* impossible que sembla voler combinar una modulació visual de naturalesa spielbergiana amb un desig de recreació històrica de tall rossellinià, quedant-se a mig camí entre aquests dos principis antagònics– ha frenat, ara per ara, l'evolució ascendent del presumpte nen prodigi del cinema espanyol, i ens manté a l'expectativa de saber de quina forma aquest rotund error (malgrat el miratge escadusser de la bona taquilla espanyola) condiciona la futura trajectòria del cineasta.

En qualsevol cas, la sortida per la tangent hollywoodenca, –és a dir, la reivindicació d'un cinema de gènere mimètic amb els grans productes neohollywoodencs, empeltat d'un orgull manifest per la capacitat de parangonar-se'n-, ha fet sens dubte escola, i l'amenabarisme més enllà d'Amenábar no ha deixat d'activar-se. De vegades, també amb el fracàs comercial com a punt d'arribada, com li ha succeït al guionista habitual d'Amenábar, Mateo Gil, amb el seu *Blackthorn* (2011), desubicat en la seva temerària vocació de western crepuscular rodat a Bolívia amb producció espanyola i llengua anglesa. Però en molts altres casos, l'aposta ha resultat efectiva i molt astutament elaborada. Així, al focus català de la producció, l'equació fantàstico-terrorífica estimulada pels llançaments mediàtics del Festival de Sitges, ha permès visionar exemples notables d'un cinema obertament llençat al gust pel gènere –si bé amb un punt d'acadèmica solemnitat: pensem en *El orfanato* (2007) de J.A. Bayona-, i ha posicionat nous directors no sols cap al vèrtex d'influència anglosaxona, sinó vers la remembrança d'altres codis de gènere ben tipificats a Europa com els del *giallo* italià –*Los ojos de Julia* (2010) de Guillem Morales, *El cuerpo* (2012) de Oriol Paulo (coguionista del film de Morales)-, o fins i tot d'una ciència-ficció intimista, fredament desterritorialitzada però no exempta d'interès dramàtic: *Eva* (2011) de Kike Maíllo.

El que és clar és que existeix una generació de cineastes, educada amb els *blockbusters* de Lucas i Spielberg (molt ben representada pel que un altre director trasmudat a exhibidor, Nacho Cerdà, ha aconseguit amb els *retro*-programes dobles del seu cicle *Phenomena* al cinema Urgell de Barcelona), que se sap capacitada per assumir, des de la indústria espanyola, processos d'imitació formalment impecables. Aquests intents poden buscar tan aviat la grandiositat del súper-espectacle –*Lo imposible*, (*The impossible*, J.A. Bayona 2012), film de catàstrofes que recrea amb incontestable fortalesa el tsunami de l'Índic-, com el rèdit d'un minimalisme hipnòtic d'ascendent hitchcockià –*Buried* (Rodrigo Cortés, 2010), *thriller* claustrofòbic que succeeix íntegrament en un taüt-. Es tracta, en aquests dos casos extrems i només aparentment oposats, d'obtenir, des d'un model industrial espanyol, un resultat equiparable en tota regla a les més sofisticades pel·lícules de Hollywood. L'estratègia té, naturalment, el peatge de la renúncia total a qualsevol indagació estètico-social en els imaginaris peninsulars: *Lo imposible* no té escrúpols a l'hora de convertir la veritable família espanyola que va viure aquesta història de supervivència en una família anglosaxona, per tal que la sustentin estrelles del calibre mediàtic de Naomi Watts i Ewan McGregor. I *Buried*, film parlat en anglès amb el protagonisme exclusiu de Ryan Reynolds, tot i que rodat en un estudi a Barcelona, ha suposat l'anhelat reconeixement internacional perquè el seu director Rodrigo Cortés pogués comptar amb Robert de Niro per la següent i shyamalaniana *Llums vermells* (*Red Lights*, 2012), ja directament situada als Estats Units[108].

Més vinculació a l'imaginari propi, en aquest cas català, es planteja a l'excel·lent sèrie cinematogràfica de *Rec* (2007, 2009, 2012)[109], creada per Jaume Balagueró i Paco Plaza sota la premissa inicial de l'ús omnipresent d'una càmera de telereportatge que focalitza la visió. Concebuda poc abans que J.J. Abrams i Matt Reeves fessin diana amb un film d'impostació visual similar, *Monstruoso*

[108] És veritat que l'opció del fantàstic no és l'única que facilita la temptació de l'abandó de la llengua o de l'imaginari peninsular del cineasta. Des del melodrama de *qualité,* els films d'Isabel Coixet –de l'adaptació de Philip Roth, *Elegy* (2008), a la pseudo-murakamiana *Mapa dels sons de Tòquio* (*Map of the sounds of Tokyo*, 2009)– el seu cinema ha seguit *dissenyant* estratègies de modulació sentimental cosmopolita que tenen com a contrapartida l'allunyament lingüístic i figuratiu del seu país d'origen.

[109] Els dos primers films están codirigits per Jaume Balagueró i Paco Plaza. El tercer, *Rec 3: Génesis*, en solitari per Paco Plaza. En el moment de la redacció d'aquest article, Balagueró està preparant *Rec 4: Apocalipsis*.

(*Cloverfield*, 2008), *Rec*[110] opera sobre la idea d'un Eixample barceloní habitat per monstres innominables, com el que el mateix Balagueró havia tractat al telefilm *Para entrar a vivir* (2006) i, més tard, a *Mientras duermes* (2011), perturbadora variació barcelonina dels claustrofòbics malsons polanskians de *Repulsió* (*Repulsion*, 1965), *La llavor del diable* (*Rosemary's baby*, 1968) i *El quimérico inquilino* (*Tenant*, 1976). El camí de Balagueró i Plaza eludeix afortunadament la sofisticació mimètica de Bayona o Cortés, i facilita, a canvi, una saludable reflotació del patrimoni audiovisual propi, si bé cal lamentar, en l'ús omnipresent del castellà, la renúncia a un bilingüisme que hagués dimensionat millor la vocació realista del gènere de terror. En aquest sentit, l'òpera prima de Marçal Forés, acabat de sortir de l'ESCAC, *Animals* (2012), juga de manera admirable amb la circumstància lingüística dels personatges, que viuen en un institut britànic enmig de la Catalunya profunda, fent que el bilingüisme dels protagonistes transporti l'espectador a una dimensió realment estranya que serveix per a comprendre millor la vivència mistèrica i traumàtica que Forés ens vol fer arribar de l'adolescència. Més enllà de la qüestió lingüística, el film s'eleva com una producció anglesa o nord-americana d'autor més propera a Gus van Sant que a cap altre director espanyol. La grandesa és que la fa creïble a Catalunya.

En un altre extrem estilístic, però amb la mateixa voluntat de comprometre's amb l'imaginari propi, es troba l'exploració cinematogràfica d'Albert Serra, que amb *Honor de cavalleria* (2006) i *El cant dels ocells* (2008) reinventa ficcions protagonitzades per coneguts arquetips mitològics –el Quixot i Sancho, els reis d'Orient– sorprenentment encarnats per pagesos de l'Empordà. De fet, el projecte d'hipotètica ficció es converteix en irònic vestigi documental sobre la pròpia experiència del rodatge i dels jocs de la representació, a més de traçar una impecable recerca sobre la imatge i el so com a unitats expressives enllà de l'argument. Es tracta d'una poètica que ha enlluernat la crítica francesa representada en publicacions com *Cahiers du cinéma*, i que ha convertit Serra en una de les més sòlides referències del nou cinema d'autor a escala europea.

L' obertura a allò real del cinema d'Albert Serra pot emparentar-se vagament amb certes òperes primes d'una nova generació de directors. Joveníssims autors

[110] El *remake* americà de la qual, *Quarantena* (*Quarantine*, John Erick Dowdle, 2008) no va tenir transcendència.

sorgits de la factoria UPF, com Lluís Galter –*Caracremada* (2010)-, Oliver Laxe –*Todos vós sodes capitáns* (2010)-, o Cristina Diz –*Sleepless Knights*, codirigida amb Stefan Butzmühlen, (2012)-, han assajat les possibilitats d'una obertura al naturalisme que usa recursos d'intensificació expressiva de to bressonià (Galter) o kiarostamià (Laxe), per afrontar un relleu en tota regla en relació a les posicions convencionals de la ficció nacional anterior, i han aconseguit una significativa presència a festivals internacionals –Venècia en el cas de *Caracremada*, Cannes en el de *Todos vos sodes capitáns*, Berlín en el de *Sleepless Knights*-, que fa visible la inclusió de les seves apostes en els més exigents camins del cinema europeu contemporani.

Es tracta, no cal dir-ho, d'una aposta de cinema resistent que s'auto-exclou de la taquilla convencional (per més que aspiri sempre a l'explotació en sales), i que viu, sobretot, del circuït dels festivals, les projeccions alternatives i les sales d'art contemporani, que han trobat en el cinema un aliat inesperat per repensar la seva centralitat. En aquest sentit, no es fa estranya la presència de cineastes com Albert Serra en iniciatives museístiques diverses, que, en la línia que autors com Kiarostami o Apichatong Wherasatakul han desenvolupat internacionalment, possibiliten una nova dimensió de l'experiència fílmica. D'aquestes iniciatives, pot destacar-se, com a nuclear i decisiva, l'exposició produïda pel Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, i comissariada per Jordi Balló i Alain Bergala, *Totes les cartes. Correspondències fílmiques*, que, reprenent una primera mostra muntada en l'esmentat centre entre Víctor Erice i Abbas Kiarostami, ha invitat una sèrie de directors a realitzar peces audiovisuals en format de carta: els tàndems José Luis Guerín-Jonas Mekas, Isaki Lacuesta-Naomi Kawase, Jaime Rosales-Wang Bing, Albert Serra-Lisandro Alonso, i Fernando Eimbcke-So Yong Kim, han constituït un fèrtil paisatge, entre el lirisme fílmic i l'assaig audiovisual, que propulsa la investigació sobre la imatge cinematogràfica enllà de la pantalla convencional, per reconstruir els codis més exigents de l'avantguarda sense renunciar al compromís amb la realitat més pròxima, en aquest cas filtrada per la subjectivitat a escala íntima.

Entre els dos grans extrems tradicionals que hem contemplat –cinema convencional a la recerca del gran públic, cinema resistent i alternatiu vinculat a l'evolució més radical del cinema d'autor-, ¿existeix una tercera via que, sense

renegar de la noció de gènere ni de la captura emocional del públic, aposti per l'experimentació de nous formats?

En primer lloc, el debut enlluernador de Jaime Rosales amb *Las horas del día* (2003) –una mixtura entre Hitchcock, Hanecke i Bresson que no desatenia, d'una banda, l'exploració del gènere i per una altra, la captació naturalista dels espais de l'extraradi metropolità-, ha estat continuat per aquest director singular amb una variada utilització de recursos formals que, més basats en el control hitchcockià sobre l'espectador que en la mera experimentació avantguardista, demostren que hi ha un camp fèrtil i ample per a la reinvenció de les pràctiques de gènere: la multipantalla a *La soledad* (2007), el teleobjectiu i l'absència de diàleg a *Tiro en la cabeza* (2008), el blanc i negre a *Sueño y silencio* (2012) no funcionen, en Rosales, com a meres traces de l'art i assaig tradicional, sinó com a potències específiques per atrapar intel·lectualment el públic en un context narratiu que no desatén ni el suspens ni l'emoció clàssica.

Més enllà de la coherència i trajectòria consolidada de Rosales, és difícil agermanar els films que seguirien també models alternatius d'hibridació, però hem d'al·ludir a experiències recents de cineastes que s'han proposat afirmar la seva singularitat sense oblidar els ressorts polièdrics de la tradició del gènere ni el contacte emocional amb els seus espectadors.

La caiguda de l'empara institucional per part d'una política estatal i autonòmica que ignora les necessitats del cinema, ha generat una intuïtiva resposta facilitada per la lleugeresa de les noves càmeres a l'hora de rodar, i permet la possibilitat plural d'aquesta hipotètica tercera via que, sense buscar la marginalitat del cinema d'autor més radical, convoca el públic a experimentar lúdicament els nous formats.

Si Isaki Lacuesta és, entre els cineastes provinents del documental, qui millor ha emprès aquest *camí del mig* (que en absolut vol dir convencional), amb la raríssima ficció aventurera de *Los pasos dobles* (2011), però, sobretot, amb el rodatge actual de la comèdia negra *Murieron por encima de sus posibilidades*, feta sense subvencions

de cap mena, altres nous cineastes s'han llençat a la realització de films de gènere fora dels paràmetres industrials, que res no tenen a veure amb les consignes acadèmiques per cineastes com Amenábar o Bayona. Des del cantó del cinema fantàstic quotidianitzat i minimalista, Nacho Vigalondo efectua suggestives variacions sobre viatges en el temps –*Los cronocrímenes* (2007)– o invasions alienígenes –*Extraterrestre* (2011)– per desmuntar tots els codis espectaculars del gènere i articular una exploració mítica i domèstica a parts iguals del tema arquetípic de la incertesa sentimental. Són dos films que aposten per la realització familiar, lliure de coaccions de producció, i apunten a un camí d'autogestió que ha tingut la seva confirmació plena en la irreductible *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2012), debut tan enigmàtic com enlluernador d'un cineasta que ha fet la seva òpera prima sense cap mena de condicionant de producció, a escala totalment privada, però amb una ambició dramàtica i visual que l'ha convertit en un fenomen a Internet, i en el model d'un cinema que aspira a congregar públics no necessàriament vinculats al dogmatisme de les resistències autorals. Vermut ha rodat el seu film en un grapat d'interiors, amb la càmera quasi estàtica però sempre amatent a la millor captura del gest actoral, i s'ha concentrar en llargs diàlegs, d'aparença teatral, i en una extraordinària direcció d'actors, per aconseguir un thriller fantàstic desinhibit de convencions, que té tots els punts per crear escola.

En la mateixa línia de productes auto-gestionats, les dues pel·lícules que ha realitzat absolutament pel seu compte Juan Cavestany –*Dispongo de barcos* (2010) i *El señor* (2012)-, apunten a noves expressions del malson beckettià en soterrada clau de *burlesque* i han constituït una revelació internàutica que converteix aquest director en un autor de culte malgrat existir totalment fora del context d'exhibició convencional.

També com a producte anòmal, que va gosar estrenar-se simultàniament en sales i en DVD, si bé en aquest cas emparat en la popularitat televisiva del seu director Paco León, cal situar *Carmina o revienta* (2012), un film estrenat simultàniament en sales, DVD i Internet-, que insisteix en una altra *tercera via*, entre comèdia televisiva a la frontera del *reality* i neorealisme de vell encuny, per radiografiar una quasi verídica família d'extraradi en tota la seva almodovariana

dimensió lúdica, reinvindicadora d'una gestualitat no adotzenada, i constituint un producte imprevisible, divertit, escatològic i fora de tota convenció, que traça un camí ple de possibilitats a un model de *mockumentary* netament ibèric.

També, des del documental que no vol renunciar a comunicar-se amb el públic, el curtmetratgista Elías León Siminiani (amb una llarga trajectòria de petits films-assaig sovint constituïts sobre el detall autobiogràfic) ha convertit *Mapa* (2012), el seu primer llargmetratge, en un pseudo-dietari de viatge (en aquest cas a l'Índia), que, amb una fissura central que assumeix el model de pel·lícula partida nascut amb *Vertigen. D'entre els morts* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) i *Psicosi* (Alfred Hitchcock, 1960), acaba constituint una valent radiografia de la seva subjectivitat llençada al cor del públic mitjançant l'omnipresent *veu en off* del propi cineasta. En l'inesperat i brusc retorn a la ciutat, *Mapa* apunta vers la deconstrucció d'un *vertiginós* melodrama d'*amour fou* transformat en agredolça comèdia romàntica, armat d'una mirada fílmica que harmonitza manierisme hitchcockià i espontaneïtat truffautiana. L'operació implica que, des de la domesticitat d'una pel·lícula dirigida i muntada en solitari, a partir del seguiment obsessiu del jo, es pot articular un emocionant discurs d'arestes clàssiques i esclats vivíssims de modernitat, que escapa als dogmatismes d'una i altra banda.

Tots aquests films suposen, en definitiva, l'anunci d'un canvi de model que es desentén de formes de finançament majestàtic, cada vegada més insostenibles, i que només autors amb la seguretat industrial de què ara disposa un Almodóvar es poden permetre encara. Els nous cineastes espanyols a la recerca de futur, es veuen, doncs, obligats a fer de la metamorfosi del cinema la base d'una nova conquesta. Però no cal veure-ho com una condemna: al capdavall, des d'Ovidi (i com molt bé sap Almodóvar), la metamorfosi no té per què ser un càstig sinó, sovint, una recompensa inesperada i sobrenatural. Els creadors més valuosos del futur imminent seran aquells que millor facin esclatar la seva singularitat (tant en la producció com en la seva expressió) en obres llençades a conquerir un públic que segueix depenent, avui com fa cent anys, del desig i la fascinació per les imatges en moviment.

Arts i televisió

De la imatge performàtica a la performativitat del jo

Ingrid Guardiola

Aquest text aborda com els artistes que han treballat a la televisió s'han anticipat a la majoria de transformacions estètiques de l'última dècada i fa una aproximació a les derives que han pres aquestes experiències inicials.

Introducció

Neil Postman, al seu llibre *Divertim-nos fins a morir*, ens indica que cada mitjà, *"com la llengua mateixa, fa possible un mode de discurs únic en proporcionar una nova orientació per al pensament, per a l'expressió i per a la sensibilitat"*[111]. D'aquesta manera, el pas de l'era tipogràfica a l'era de la televisió ha canviat les idees que poden ser transmeses i el rol que les imatges juguen a la nostra societat: *"A mesura que minva la influència de la impremta, el contingut de la política, la religió, l'educació i qualsevol altre cosa que comprengui assumptes públics ha de canviar i s'ha de refer en termes més adequats a la televisió"*[112]. I la televisió, com ens recorda, ha hagut de traduir el "discurs llegit" a "discurs en imatges", i ens ha portat a tots a esdevenir "grans abreujadors", això és, a practicar una reducció del gruix semàntic dels enunciats, de la capacitat simbòlica i de la complexitat conceptual del discurs a través del qual es vehicula la cultura; aquest "abreujament" és resultat de la limitació temporal dels seus programes, on cada minut ve determinat pels índexs d'audiència, el baròmetre a partir del que els anunciants decideixen on inverteixen els seus diners. D'aquí que de l'afirmació de Postman de *"hi ha una connexió entre les formes de comunicació humana i la qualitat d'una cultura"*[113] poguem deduir que la qualitat de la nostra cultura es veu minvada degut a les relacions objectives del propi mitjà, que,

[111] Postman, N. ***Divertim-nos fins a morir, el discurs públic a l'era del show-business***. Barcelona: Llibres de l'Índex, 1990, p.17.
[112] *Íbidem*, p.15.
[113] *Íbidem*, p.16.

com deia Bourdieu, ens ha convertit a tots en uns *fast-thinkers*[114] i ha fet derivar tot el contingut simbòlic a la pura aparença visual (*What you see is what you get*). Régis Debray distingeix, a *Vida y muerte de la imagen*[115], tres edats de la mirada: la logosfera, la grafosfera i la vídeosfera. Segons ell hem passat d'una època en què la imatge tenia caràcter d'ídol (fins al s. XV), a una en què la imatge pertanyia al règim de l'art (segles XV-XIX), fins a arribar a la tercera etapa (després del s. XIX) en què la imatge ha passat a formar part del règim visual. Això implica passar de concebre la imatge com a presència simbòlica que respon davant la mirada màgica i on la imatge protegeix l'home de la mort (logosfera), a una imatge que és una representació, on la imatge captiva i encarna el temps històric a través de la seva estetització i on el museu representaria el seu destí bàsic i tràgic (grafoesfera), fins a arribar a una imatge que és un senyal, una petjada, on la mirada de l'home és econòmica, on l'objecte de culte és allò nou, on el principi d'autoritat el dóna la màquina, on la imatge i la realitat es fan indiscernibles al si de l'espectacle i on el "jo veig" ha substituït el "jo comprenc" (videoesfera). Postman i Debray ens recorden que vivim una època en què el valor de l'existència passa per instaurar-se en un règim de visibilitat, i aquest règim de visibilitat ve determinat pel propi funcionament i estructura dels mitjans. El present article vol reflexionar sobre com afecta aquest nou estatut de la imatge a l'art, com l'art ha sabut dialogar amb la televisió i com els artistes han anat anticipant-se a les transformacions estètiques i formals del mitjà.

Nam June Paik i el zàping televisiu

Nam June Paik i Wolf Vostell van ser els primers artistes que van usar el vídeo i la televisió respectivament com a suport de les seves obres i que, a més a més, l'usaven icònicament. Només cal veure els *TV Décollages* (1963) de Vostell (que en un dels seus happenings va enterrar un televisor encès –*TV Burial*– i a la galeria Parnass de Wuppertal va afusellar un televisor) i les escultures televisives de Paik –*TV Clock, TV Bed, TV Chair, TV Bra* o la mítica *Buddha TV,* entre d'altres-) que deia

114 "*Si la televisió privilegia un cert nombre de* fast-thinkers *que ofereixen* fast-food *cultural, una alimentació cultural predigerida, prepensada, no és pas només perquè circula una agenda d'adreces, d'altra banda sempre la mateixa*". Bourdieu, P. **Sobre la televisió**. Barcelona: Edicions 62, 1997, p. 33.
115 Debray, R. ***Vida y muerte de la imagen***. Barcelona: Paidós, 1994.

que el seu treball era *"la crítica de la televisió pura, com Kant"*[116]. Quan Paik va fer el *TV Thinker* (1976), on *El pensador* de Rodin quedava atrapat per la seva imatge a través d'un canal CTV, ens ensenyava que, des de llavors, ens enfrontàvem a un món d'imatges que no podien remetre més que a la seva pròpia imatge, que tota forma de comunicació passava per elles i quedava atrapada en elles, fins i tot les imatges del passat. Paik va començar a treballar per les televisions regionals nordamericanes (KQED, WNET, WGBH) que gaudien de la subvenció Rockefeller perquè les televisions acollissin programes d'artistes en residència, *workshops* que giraven al voltant de figures com Fred Barzyk o Russell Connor o, simplement, poguessin emetre obres i programes dedicats als videoartistes del moment. En aquella època, els artistes veien a la televisió, però sobretot al vídeo[117], una possibilitat de creació i difusió de les seves obres. És molt il·lustratiu el cas de Gerry Schum amb la seva "Galeria Televisiva", segons Schum: *"La galería televisiva sólo existe a través de una serie de transmisiones televisivas; es decir, la galería televisiva es una intitución más bien mental, que sólo existe en realidad en el momento de la transmisión televisiva"*[118]**.** És a dir, l'obra artística es desmaterialitza a la imatge i flueix pel tub catòdic com en una cova platoniana la realitat de la qual comencés i acabés a les ombres projectades a la paret. Paik coneixia el mitjà a la perfecció i va revolucionar la seva estètica quan va començar a construir i utilitzar els seus propis videosintetitzadors a partir del 1970 (juntament amb l'enginyer Shuya Abe), però, sobretot, quan va decidir fer programes emesos via satèl·lit que partien del zàping televisiu. La pantalla de televisió es convertia de cop en un marc que reencuadrava les imatges, una espècie de proto-matriu d'imatges simultànies, anticipant-se a l'estètica de la majoria de programes de zàping i a la naturalesa multipantalla d'Internet. Això ho podem trobar d'una forma embrionària a *Global Groove* (1973), però sobretot a *Good Morning Mr. Orwell* (1984), a *Bye Bye Kipling* (1986) i a *Wrap around the World* (1988). A *Good Morning Mr. Orwell*, que va ser emès l'1 de gener de 1984 en homenatge a George Orwell i al seu "Gran Germà", convidava diferents artistes (John Cage, Laurie Anderson, Merce Cunningham, Peter Gabriel, Allen Ginsberg, Salvador Dalí, Beuys…) a fer una sèrie d'actuacions en directe. Segons Baigorri, *"va ser el*

[116] Citat a Baigorri, L. ***Vídeo: Primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70***. Madrid: Brumaria, 2007.
[117] Es resumia amb l'expressió "VT is not TV" (El vídeo no és televisió).
[118] Bonet, E.; Dols, J.; Mercader, A.; Muntadas, A. ***En torno al vídeo***. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980, p.127.

primer zàping televisiu entre imatges d'Orient i Occident perquè Paik va estructurar la cinta com un collage de imatges: a la pantalla es sobreposaven fragments de cinema d'avantguarda –d'autors com Robert Breer i Jonas Mekas- amb anuncis japonesos de Pepsi-Cola, es podia veure a Allan Ginsberg tocant uns plats tibetans mentre recita una orgació budista, seguit d'actuacions al Living Theatre, el rostre distorsionat de Nixon, algunes performances de John Cage, fragments de informatius televisius, danses populars coreanes i música rock"[119]. El programa va ser una coproducció entre el Pompidou i la WNET i va emetre's via satèl·lit entre San Francisco, París i Nova York. Es van incloure algunes llicències, tals com interferències a l'emissió, un *cairon* en què es convidava els espectadors a que romanguessin alerta, etc. Paik creia que la televisió seria la clau de la comunicació intercontinental, quelcom molt proper al concepte de l'"aldea global" proposat per McLuhan, però així i tot, els seus programes no estaven exempts d'ironia sobre el propi mitjà. L'emissió va aconseguir una audiència mundial de 25 millons d'espectadors. Amb el programa, segons Laura James, *"Paik desafiava l'aparent dicotomia entre cultura d'èlit i popular; la televisió, possiblement la forma més baixa d'allò baix, queda alliberada per a convertir-se en allò contrari de l'anterior, en un mecanisme de comunicación intel·lectual, literària i estètica"*[120]. De totes maneres, uns quants anys abans de Paik, Stan Van der Beek va crear un collage multipantalla anomenat *Panels for the walls of the World*, una obra comissionada per la CBS per ser emesa per televisió l'any 1962 (tot i que algunes fonts com Lightcone la daten del 1967). És considerada la primera obra televisiva que usa *found footage* i que utilitza la tècnica (i l'estètica) del multipantalla. Paik i Der Beek compartien la visió irònica del mitjà, pel seu carácter totalitari (el fet de que la televisió havia usurpat l'esfera social i pública), de fet, el títol de les dues obres (*Good morning Mr. Orwell* i *Panels for the walls of the World*) ho fan explícit. *Bye Bye Kipling* vinculava Orient i Occident (Japó, Corea i Estats Units) a través de l'escenari global de la televisió per refutar, com ens recorda Laura James, els versos de Kipling segons els quals l'Est i l'Oest mai arribarien a trobar-se: *"Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet"*. Finalment, amb *Wrap around the World*, Paik va aprofitar per a *"crear un*

[119] Baigorri, L. "Paik: homenaje a un mongol visionario". En: ***La televisión no lo filma***. Sevilla: Zemos98, 2006.
[120] James, L. "Nam June Paik", En: Sichel, Berta (Ed.). ***Primera Generación, Arte e imagen en movimiento***. Madrid: Museo de Arte Reina Sofía, 2006, p. 288.

vincle que involucrés tot el món"[121]. Va connectar les audiències d'Amèrica del Nord, del Sud, Europa i Àsia i els treballs de l'Art Orchestra de Viena, Merce Cunningham, Ryuichi Sakamoto, David Bowie, una carrera de cotxes o un partit de futbol entre elefants a Tailàndia. L'herència d'aquests zàpings televisius la trobem recollida als programes de la primera generació d'MTV com *Buzz* (1990), una idea de Mark Pellington desenvolupada per Jon Klein en coproducció amb Channel 4. Al primer capítol de la sèrie s'abordava, entre molts assumptes, el tema del futur, s'obria una enquesta popular amb persones d'arreu del món que expressaven les seves opinions en forma de breus comentaris, donat que la forma del relat audiovisual era la del collage, com si d'una partitura visual basada en l'*scratch* es tractés; de fet, un dels temes que toquen és com el passat sempre ha servit de font del present, ho exemplifiquen amb la influència que va tenir Telemann per Bach, o els africans per Picasso, justificant la pràctica del ***sampleig*** (*sampling*) com a element connatural a la cultura. El programa no només el pren com a assumpte, sinó també com a mitjà, apropiant-se d'imatges alienes per crear un zàping formal i de sentit del discurs, portant a la pràctica les declaracions de Schum que ens vaticinaven que la seva galeria era una institució mental formada per un catàleg cada cop més extens d'obres videogràfiques. A partir de la tècnica del *cut-up* (instaurada per William S. Burroughs) i de l'apropiació, les imatges són enfilades una darrera una altra provocant un joc d'associacions permanent, essent l'*scratch* l'equivalent audiovisual a la sintaxi del discurs, una sintaxi, però, que obre noves possibilitats semàntiques a aquest mateix discurs. A l'actualitat, aquests experiments formals han abocat a programes com *APM?*, zàpings no sobre les imatges que ens fem del món, sinó sobre les imatges que genera la pròpia televisió en un discurs meta-reflexiu sobre el valor i, sovint, la falta de sentit, de les imatges televisives, agafant l'humor com a llibre d'estil que imprimeix el to del programa. En aquest sentit podríem dir que encara ens trobem en aquella fase que ja va analitzar Umberto Eco[122], la de la neotelevisió, en què la televisió ja no és una finestra oberta a la realitat del món, sinó una porta tancada a sí mateixa.

[121] Kac, E. "Satellite Art: An Interview with Nam June Paik". ***Ítem: O Globo***, Río de Janeiro, 10 de juliol de 1988, p.78.
[122] Eco, U. ***La estrategia de la ilusión***. Barcelona: Lumen, 1986.

Zàping amb la història

Aquesta juxtaposició d'imatges de diferent naturalesa que feia Paik ha trobat un relleu gràcies a la incorporació dels processos d'edició no linial i la digitalització de les fonts cinematogràfiques, televisives i videogràfiques, de finals dels anys 80 i principis dels 90. Són molts els noms dels realitzadors de televisió que han optat per utilitzar les imatges del nostre "passat imaginat i imatjat (portat a la imatge)" per tal d'incorporar-los a discursos sobre el món present. És el cas de les *Histoires du Cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard, les obres dels alemanys Harun Farocki o Alexander Kluge, els exhaustius treballs arqueològics del britànic Adam Curtis (que va començar a finals dels 80 i que continua a l'actualitat) o els programes d'Andrés Hispano i Fèlix Pérez-Hita, des de *Boing Boing Buddha* (1997-2003, BTV), fins al *Soy Cámara* (una coproducció del CCCB amb TVE que va començar el 2010). Aquests realitzadors en actiu, incorporen la lògica del *cine-détournement* de Guy Debord com a mètode per realitzar peces –algunes d'elles, a nivell formal, més pròximes als zàpings de Paik que a obres d'apropiació de Debord com *La societat de l'espectacle* (1973) o *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978).

Zàping interactiu

El 1971, l'artista Douglas Davis va realitzar *Electronic Hokkadim*, el primer programa bidireccional, el primer *telecast* participatiu produït per la WTOP-TV (una filial de la CBS) i la Corcoran Gallery of Art amb el suport del National Endowment for the Arts. Els sons i les imatges del programa els elaboraven els espectadors a casa amb sons que afectaven les imatges de la televisió, a la vegada que, a l'escenari, artistes com Nam June Paik modificaven les imatges en directe amb un videosintetitzador, mentre es desplegaven un regitzell d'artistes a fer les seves *performances* (Fred Barzyk, Peter Campus, Global Village, Allan Kaprow, Bruce Nauman o la Raindance Corporation, entre d'altres[123]). El mateix Davis va fer *The Austrian Tapes*, on espectador i presentador (ell mateix) anaven compartint

[123] Vegeu: <http://iasl.uni-muenchen.de/links/NARSe.html>

instruccions corporals. Eugeni Bonet[124] ens recorda que també Robin Page va fer quelcom similar amb *Standing in my own head* (1972), convidant els espectadors a dibuixar el seu retrat mentre romania en pantalla i a enviar-lo per correu, cosa que van fer 3.000 espectadors. A canvi Page els va oferir un dibuix de l'espectador realitzat simultàniament, però el que es van trobar els espectadors era el retrat de la càmera de televisió que enquadrava Page, posant èmfasi en la idea d'imatge tecnològicament mediada. En una obra anterior, *Backward Television Set* (1971), Page va animar als espectadors a rebel·lar-se contra el televisor i la televisió (com el personatge de *Network* [1976] de Sidney Lumet) amb un discurs que acabava amb la següent declaració: "*Hem mirat la televisió des de l'altre costat tot el sant dia. Portem anys mirant-la així. Hem arribat al final del dia i és hora de donar-li la volta a la televisió. Voldria demanar-los que m'acompanyin en un experiment, una meditació, una performance que pot dur-se a terme en tota la ciutat. Primer ha d'aixecar-se de la butaca, anar fins el televisor i girar-lo cap a la paret. El segon pas és buscar un canal sense programació, sense imatges i pujar el volum del mateix lentament, cada vegada més fort. Per últim, apagui tots les llums de l'habitació. Torni a la butaca, mediti i miri durant hores i descobrirà què ens diu la televisió des de l'altre costat*". En certa manera, Davis s'avança a Paik en la idea del zàping i aporta un nou component que serà determinant per veure l'evolució estètica i ètica de la televisió: el públic. *Electronic Hokkadim* entén el públic com un cocreador de l'obra televisiva que pot interferir des de casa seva, sortint de la passivitat prefixada que li havia atorgat la televisió, un ritual que paral·lelament existia en el terreny de l'art a través dels *happenings* i les *performances*. Aquesta incorporació cada vegada més notòria del públic en els programes televisius, també forma part de les característiques que Umberto Eco atribueix a la neotelevisió, que brinda a l'espectador la falsa il·lusió de participar de l'espectacle televisiu[125]. El que inicialment eren experiments artístics per obrir circuïts de comunicació bidireccional (un posicionament molt polític de les possibilitats democratizadores del mitjà en la creació col·lectiva de l'opinió pública), va acabar usant-se pels mitjans per fidelitzar l'audiència. La participació es va acabar reduint a la possibilitat dels espectadors de trucar, assistir al plató o, actualment, enviar missatges de mòbil o tuits, per tal de manifestar la seva opinió o participar en les seccions de "concurs" dels programes. L'ús que es fa de la participació ciutadana,

[124] Bonet, E.; Dols, J.; Mercader, A.; Muntadas, A. ***En torno al vídeo***. *Op. Cit.*, p. 132.
[125] Vegeu: "La transparencia perdida". En: Eco, U. ***La estrategia de la ilusión***. *Op. Cit.*

doncs, es pot resumir en tres directrius: en primer lloc els espectadors envien les seves opinions o donen les seves respostes o votacions a canvi de pagar el cost del missatge a les teleoperadores implicades, en segon lloc els espectadors opinen en les xarxes socials vinculades amb els programes fent créixer corrents d'opinió sobre els mateixos, amb la qual cosa, els espectadors es converteixen en altaveus directes del programa, anunciadors; i en tercer lloc, els espectadors poden enviar les seves imatges en un pseudoprocés de *crowdsourcing*, com veiem amb els programes metereològics o amb la continuïtat de la temporada d'estiu de TV3, sense cap més *feedback* que el fet que les imatges (algunes d'elles) proveïdes pels espectadors seran emeses en pantalla. Aquesta "il·lusió de participació" és a la que es referia Umberto Eco, la mort del somni de Nam June Paik i altres artistes de la dècada dels 70 que esperaven que els mitjans de comunicació a escala global apostessin per un art conversacional i la creació de fòrums de comunicació bidireccional. Aquesta simplificació comercial dels processos participatius, però, troba actualment algunes excepcions en programes com *Who's in who's out* (2011) de la cadena holandesa BNN, on el públic es converteix en coguionista del programa o en projectes transmèdia on l'espectador viu una experiència en 360º del programa, és a dir, on l'espectador participa a través d'algunes de les plataformes paral·leles (internet, videojocs, crides obertes…) que impliquen els projectes transmedia i transforma la seva experiència en una continuació natural de la narració.

Les interrupcions televisives i els ad-clips

A la dècada dels 70 una sèrie d'artistes van decidir apuntar al públic, però no perquè participés, sinó simplement apuntar-lo, convertint així la televisió en una espècie d'índex permanent, de dit assenyalador dels propis mecanismes discursius de la televisió, discurs en el que l'espectador ocupa un lloc primordial. Segons Peirce, l'índex manté una relació fàctica amb l'objecte que designa; de la mateixa manera que el penell és un índex (segons Peirce[126]) de la direcció del vent, les intervencions televisives d'aquests artistes són un índex de la naturalesa estructural i funcional del mitjà televisiu. Un dels primers exemples el trobem amb les *TV Interruptions* de

[126] Vegeu: <http://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html>

David Hall, emeses per la televisió escocesa el 1971 durant la celebració del Festival d'Edimburg. Les deu peces breus de Hall eren, per exemple, una televisió cremant enmig del camp (*Burning TV*), o convertia la pantalla de televisió en una aixeta (*Tap*) i apareixien enmig de la programació habitual sense previ avís, trencant amb la noció de Raymond Williams de "flux" televisiu. Segons Williams, la programació televisiva és un flux ininterromput que dóna una uniformitat de lectura a totes les imatges que emet. Aquestes interrupcions fan conscients els espectadors de la necessitat de tenir una recepció atenta respecte a les imatges que emet la televisió i el fet que han de saber destriar què és rellevant del que no ho és. Peter Weibel, a *Endless sandwich* (1969), una peça per a la televisió austríaca, mostrava un home contemplant tranquilament un monitor en el que la mateixa situació apareixia repetida diferents vegades en el túnel de monitors provocat per un simple sistema de circuit tancat. L'espectador és convidat a apagar la televisió i abandonar provisionalment la seva funció d'observador. A *TV News* (1970), Weibel juga amb el format de les notícies: ell, com si fos el presentador d'un TN, llegeix les notícies mentre fuma un puro i la televisió s'omple de fum com si fos una capsa (el curiós és que els espectadors van començar a trucar alertats pel fum, però no pel fet que les notícies que llegia eren del mes anterior). També sense previ avís, a la WDR-3 van mostrar l'obra *Self-burial* (1969) de Keith Arnatt, una sèrie d'imatges fixes que mostraven l'enterrament de l'artista. L'enigma, que no tenia ni context ni explicació, es resolia al final de la setmana amb una entrevista a l'artista. Totes aquestes interrupcions convertien els seus protagonistes en absències, posant en crisi l'estatut ontològic de tota figura televisiva. El 1969 Gerry Schum, ideòleg de la Fernseh Galerie, va comissariar una obra que ridiculitzava la televisió com a objecte, com a tòtem de la llar. Va ser el projecte de Jan Dibbets *TV as a fireplace*, que convertia la televisió en una llar de foc, amb una imatge en pla fix d'una llar qualsevol amb el foc crepitant. El vídeo es va mostrar en el tercer canal de la WDR sense comentari. El mateix va passar amb *Identifications* (1970) de Daniel Buren, on l'artista col·locava en pantalla durant un minut el cartell amb la paraula *Störung* (averia). O Fred Forest el 1972 amb *60 segons de buit* en les televisions francesa i brasilenya, deixant la pantalla en blanc durant un minut mentre una veu en off anava repetint: *"el vostre receptor de televisió no està espatllat"*. Aquestes peces són un exemple de com crear espai buidant-lo del seu

contingut, interrompent les emissions naturals, aquest silenci impossible del mitjà televisiu.

Un altre exercici d'alguns artistes va ser el de retratar els propis telespectadors, de tal manera que l'audiència, el que veia en pantalla, era gent mirant a la televisió, resultant les llars dels espectadors el contra-camp d'aquest circuït de mirades: no només desapareixia l'artista, sinó també l'obra, i el que apareixia era el públic (entès com a obra), la televisió ja no era una finestra oberta al món, sinó, com deia Umberto Eco, una porta tancada a sí mateixa, la inversió del sistema panòptic. Aquí la televisió mirava al mateix espectador, tornant-li la mirada amb una passivitat irritant i clarificadora. Ho veiem amb *Facing a family* (1971) de Valei Export, *This is a TV receiver* (1976) de David Hall o anys després amb *Reverse Television-Portrait of Viewers* (1983) de Bill Viola. Chris Burden també va decidir encarar frontalment la televisió i les seves estructures, però enlloc de re-representar l'espectador en la seva fèrria immobilitat, el va fer saltar de la seva cadira amb *TV Hijack* (1970) on l'artista segrestava l'entrevistadora en directe i amenaçava amb matar-la si tallaven l'emissió. En aquells anys, Burden va decidir usar la mateixa estratègia que la publicitat fent els seus propis anuncis. A *Through the Nights Softly* (1973), l'artista apareixia davant de la pantalla, lligat, arrossegant-se per sobre de vidres, apuntant al nostre paper d'espectadors, convocats a diari en la problemàtica cerimònia dels violents relats que ens brinden les notícies televisives. A *Promo* (1975), Burden posava cinc noms de grans artistes de la història de l'art seleccionats pel públic nordamericà (Leonardo, Michelangelo, Rembrandt, Van Gogh, Picasso) i acabava amb el seu nom, posant-se a l'altura, no del seu art, sinó de la seva popularitat. A *Full Financial Disclosure* es veu l'artista identificat en el *cairon* com a tal, assegut davant d'una bandera nordamericana, fent un monòleg, tal com ho faria un polític, revelant la informació d'uns gràfics amb els seus guanys anuals, despeses i beneficis. Aquesta idea la desenvoluparia uns anys després en una intervenció radiofònica anomenada *Send me your money*, en la que demanava diners a l'audiència. També l'artista Les Levine va fer spots publicitaris el 1976 sota el títol de *Disposable Monument*, que van estar transmetent durant tot un mes al principi de cada hora de programació. Segons l'artista, donat que els anuncis publicitaris poden usar-se per vendre detergent, per què no usar-los per vendre idees artístiques a l'audiència. Així els va usar Joan Logue fent

els seus *TV Commercials for artists* (1986), espots de 30 segons en els que promocionava els seus propis companys artistes. Aquestes interrupcions, ja sigui sota la forma d'interferències del flux televisiu, ja sigui sota la imitació dels espots televisius per donar un contra-efecte al missatge publicitari, neixen fruit de la mateixa estructura dels missatges televisius, basats en l'anòmia (perquè no aconsegueixen vehicular idees ni conceptes ni promoure cap dubte sobre el que passa en pantalla), i el *fast-thinking* (pel fet que, com deia Bourdieu, a la televisió la velocitat dels missatges impedeix qualsevol forma de pensament, qualsevol dosi de veritable comunicació). La informació pateix la dictadura de l'actualitat i la compressió dels missatges a la manera d'eslògans publicitats, que només serveixen per vendre productes o generar allò que Imbert anomena una "oferta de realitat"[127]. El que queda enmig dels eslògans és un soroll de fons persistent, una redundància dels missatges en una espècie de "parla comuna". D'aquí que bona part d'aquest format publicitari s'hagi heretat, però perdent el seu component crític i satíric. Quina ha estat l'herència? En primer lloc trobem una afecció sobre les programes artístics. Actualment, molts intel·lectuals o artistes apareixen a televisió per vendre la seva darrera obra i, normalment, impulsats per la marca que hi ha al darrere (sigui un segell editorial, un grup mediàtic o una institució cultural). Això ha afectat estèticament i ideològicament la televisió en el sentit que ha convertit la majoria dels "anunciats sobre" en "promoció de". En segon lloc trobem una afecció en la presentació dels continguts de tots els programes televisius que han dilatat els interludis publicitaris i han inclòs la lògica mercantilista dins el programa, estenent la noció de *product placement* fins i tot en l'articulació dels guions dels programes, condicionats per les marques que paguen els continguts.

Encara, però, hi ha propostes que basculen entre la intervenció artística, l'*ad-clip* i el vídeo-musical, i que intenten aprofitar la naturalesa del format per oferir microdosis de creativitat. És el cas de *Televisió Espai Expositiu* (Premi Laus 2012) de la XTVL, una proposta de continuïtat televisiva feta per diferents artistes i produïda per Miniature. *Televisió Espai Expositiu* parteix de la transformació, tant de la noció de "cub blanc" (en el terreny de l'art), com de capsa fosca i tonta (en el terreny de la

[127] Imbert, G. "La hipervisibilidad televisiva: Nuevos imaginarios/nuevos rituales comunicativos". ***Ítem: DeSignis. Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica***, nº 9 ("Mitos y ritos en las sociedades contemporáneas"), 2006, p.125-135.

televisió) i aprofita una sala d'Hangar perquè els artistes facin les seves intervencions artístiques a partir d'idees minimalistes i resolutives que acaben convertint la pantalla de televisió en aquella "capsa de màgia i somni" que ens intentava inculcar Jean-Christophe Averty fa més de cinquanta anys. Un altre exemple el trobem en el programa *ZZZ* (2011) de TVE, micro-càpsules diàries que marcaven la franja de mitja nit i que consistien en resoldre en menys de dos minuts un "conte per abans d'anar a dormir". Cada dia passaven artistes, músics (amb les cançons de bressol particulars), realitzadors diferents, omplint aquests microespais d'idees i talent a part iguals. Un format que, directa o indirectament partia de la sèrie *One minute to midnight* (2006), programat per la televisió pública australiana, peces d'animació d'un minut on diferents testimonis relataven, a través de la *veu en off*, vells records, històries i experiències.

El magazín divulgatiu: programes contenidor

La pràctica artística, actualment, apareix en televisió pràcticament només a través dels informatius (reduïdes a píndoles d'actualitat) i dels magazíns culturals, un format que s'ha imposat per sobre dels altres. Així i tot, existeixen i han existit en l'última dècada programes monogràfics sobre les arts, documentals o programes més especialitzats, o fins i tot segueix vigent l'emissió en directe d'algunes manifestacions artístiques, però són casos minoritaris. El que impera és el magazín, un format contenidor que acull una gran varietat de continguts. Inicialment els magazíns culturals es basaven en les entrevistes, com podia ser el cas de *Warhol TV*, però actualment el que impera és el multireportatge estructurat com si es tractés d'una *road-movie*, ho veiem amb el *Bestiari Il·lustrat* (2010-2012), amb *Mapa Sonoro* (des del 2010) o amb *La mitad invisible* (des del 2009). En aquests casos els convidats es converteixen en actors al servei de l'estructura del format, el contingut acaba passant a un segon nivell de lectura. Mauro Wolf ja ho analitzava a mitjans dels anys 80, on diagnosticava una victòria de la televisió de gèneres per sobre d'un model televisiu basat en els continguts. Segons Lombezzi, aquesta mutació es dóna en tres línees: la contaminació entre continguts i gèneres, la contigüitat de continguts diversos en el

mateix gènere, i la contigüitat de gèneres per a un mateix contingut[128]. Wolf ho exemplifica amb la tendència a tractar temes històrics en clau periodística, a l'espectacularització de la informació, la inclusió de la informació en un programa-contenidor de varietats o a través de les reconstruccions ficcionades de personatges històrics.

La fabricació de l'artista en directe i el narcisisme del mitjà

Rosalind Krauss[129] ens explica aquells casos en què el vídeo ha servit per emfatitzar *"l'estadi del mirall"* (agafant la terminologia lacaniana) de l'artista, i aquells que aprofiten *"l'efecte reflexiu"* per criticar el mitjà des de dins, per agredir físicament el mecanisme del vídeo amb la finalitat d'alliberar-se de la seva influència psicològica, com una subespècie de la pintura o l'escultura. Els primers videoartistes usaven el vídeo com un mirall, posant en primer pla el narcisisme de l'artista i, al final, del mitjà, però, revelant alhora, la cosificació que fa la imatge de l'ésser "imatjat", com diu Krauss, *"un 'yo' entendido como algo sin pasado y, de la misma manera, sin conexión con ningún tipo de objeto ajeno a ese 'yo'. Pues el doble que aparece en el monitor no puede definirse como objeto externo real; se trata, más bien, de un desplazamiento del 'yo' que tiene el efecto –como la voz de Holt en* Boomerang*– de transformar la subjetividad del* performer *en otro objeto, en un reflejo"*[130]. En la separació que es dóna entre l'artista i la seva imatge, s'esborra, *"como un il·lusionista, la diferencia entre sujeto y objeto"*[131]. El problema és quan el mitjà i els artistes que treballen des del mitjà esborren la consciència d'aquest efecte il·lusionista, que és el que ha passat en els darrers vint anys amb l'auge de concursos de tele-realitat, programes de talent artístic on l'artista és el resultat de l'efecte que els mitjans fan sobre ell (la construcció de l'artista com un "efecte de realitat"), multiplicat per la percepció pública que l'audiència mostra sobre ell (la recepció del públic). I tal com va dir Postman, *"quan un poble esdevé un públic i els seus afers públics un vodevil, llavors la mort de la cultura és una possibilitat real"*[132]. Els

[128] Citat a Wolf, M. "Géneros y televisión". ***Ítem: Anàlisi***, núm. 9, 1984, p.189-198.
[129] Krauss, R. "Videoarte: la estética del narcisismo". En: Sichel, Berta (Ed.). ***Primera Generación, Arte e imagen en movimiento***. *Op. Cit.*
[130] *Íbidem*.
[131] *Íbidem*.
[132] Postman, N. ***Divertim-nos fins a morir, el discurs públic a l'era del show-business***. *Op. Cit*., p. 198.

artistes es construeixen en el plató i, al mateix temps, el mercat de l'art s'ha convertit en un plató gegant on s'obren concursos perquè la gent voti els millors artistes, com en el programa televisiu *Art Jury* (2005) de la televisió finlandesa pública (YLE) en una influència recíproca sense precedents, com es pot veure amb el projecte *Youtube Play*, una proposta del Guggenheim juntament amb Youtube i HP. Concursos de tele-realitat com *Pop Idol, Tú sí que vales, Operación Triunfo, La voz, American Idol, Fama*… han trencat la separació que hi havia entre l'artista i el seu reflex, i han portat l'art del costat del mer espectacle o, com deia Debord, han portat l'art al sí d'una societat on les relacions socials són mediades a través de les imatges que, al seu torn, no són més que pures mercaderies. Per això escenes com la del final del primer espisodi de la minisèrie televisiva de Charlie Brooker, *Black Mirror*, ja no ens sorprenen, aquella on un premi Turner (el premi artístic més ben valorat a Anglaterra) fa la seva última *performance* mitjançan la creació d'un "esdeveniment mediàtic" molt polèmic, amb greus repercussions polítiques i amb una crítica ferotge sobre el paper dels mitjans de comunicació de masses (en concret la televisió) en el desenvolupament dels esdeveniments presents.

Tria la teva aventura: narratives 'transmediàtiques'

No podem acabar un text sobre l'evolució estètica de la televisió a partir del diàleg que han mantingut amb ella els artistes sense esmentar projectes que utilitzen els nous suports tecnològics. Si Google, amb el *Google Arts Project*, està portant a la pràctica el somni que projectava Aby Warburg amb *Mnemosine*, el de fer un arxiu universal de les imatges de la història de l'art, quin pot ser el vincle actual que encara pot tenir la televisió respecte a l'art i els artistes? Una de les respostes passa per projectes *transmèdia* com *The Spiral* (2012), una sèrie participativa de cinc capítols que financen i desenvolupen sis televisions públiques europees (V3 Puls, SVT, YLE, ÉEN, VARA i ARTE) i sis grans museus i que s'assenta sobre la trama del robatori per part de sis artistes de sis grans obres d'art (un Munch, un Eckersberg, un Larsson, un Picasso, un Rubens i un Schjerfbeck). La història es desenvolupa paral·lelament a través de la sèrie televisiva, internet i un *reality game* que consisteix en trobar les obres robades. Es poden consultar les webs per entendre la complexa naturalesa de

projectes com *The Spiral*: www.thespiral.eu/ o www.thespiraltheseries.com/. En aquest cas la televisió ens aproxima a les velles figures de l'art i als museus a través de la ficció i el joc intermediàtic que té el seu correlat físic com si es tractés d'un autèntic esdeveniment, fent passar l'espectador del sofà a la pantalla del televisor, de la pantalla de l'ordinador, al carrer.

El present a mode de conclusió

Els artistes, per la seva capacitat d'experimentar amb les noves tecnologies (algunes de les qual, com el vídeo i la televisió, ja són velles), han anat anticipant-se a les múltiples renovacions formals i estètiques de la televisió, des dels anys seixanta fins a l'actualitat. Aquests experiments inicials, que sovint mostraven un punt de vista crític o reflexiu sobre les pròpies possibilitats o límits del mitjà, han estat integrats per la indústria televisiva per fer més atractius els seus continguts, per fidelitzar les audiències i per trobar noves finestres d'explotació dels seus productes. Alhora, però, el món de l'art s'ha vist afectat per la lògica mediàtica i ha acabat incorporant els seus mecanismes estètics i funcionals. Si els artistes actuals practiquen el servilisme i la necessitat d'incorporar models de negoci a les seves obres tal com es demana des de les institucions o des dels patrocinadors, quin serà el seu paper en la televisió en concret i en els mitjans de comunicació en general? En un context cultural com el nostre, en ple capitalisme cognitiu, la creativitat s'ha filtrat al mercat com un criteri vàlid per a qualsevol tipus de producte, s'ha vinculat a la capacitat de renovar les formes i els missatges amb l'únic objectiu de presentar "novetats", és a dir, allò que en un moment determinat crea tendència i, per tant, troba nous nínxols de mercat per explotar (mentre abans els artistes exploraven, ara són explotats). D'aquesta manera, si d'aquí a deu anys analitzem quines transformacions estètiques hi ha hagut en el món de la televisió i de l'art (entenent la recíproca influència que exerceixen els dos camps), el que podrem constatar és quines marques han aconseguit, gràcies a la creativitat aplicada i a les estratègies de promoció i de posicionament del producte, ubicar els seus productes en un lloc destacat del mercat, sigui una obra d'art, un programa de televisió o un objecte qualsevol, i la "necessitat de la rendibilitat immediata" del producte, substituirà la necessitat artística o epistemològica o crítica

que havia acompanyat l'obra de l'artista i aquells programes de televisió que dialogaven amb el gremi. L'art perviurà, però no on se l'esperava, i la televisió haurà de trobar espais on la dictadura de l'audiència no sigui un imperatiu si vol seguir transformant el mitjà estèticament, estructuralment i funcionalment.

Les polítiques europees i nacionals de suport al cinema a Europa

Marc López

En un entorn dominat per la inquietud generalitzada per les retallades en la despesa de totes les administracions a causa d'una crisi financera global que ha deixat tremolant, en major o menor proporció, les arques públiques de tots els estats, és potser un bon moment per debatre i analitzar el complex panorama europeu i mundial pel que fa al sistema de foment públic de la indústria audiovisual. Una visió històrica i crítica del fenomen pot ajudar-nos a corregir errors i valorar el treball dut a terme. Una visió més cínica pot portar-nos a contemplar la tasca gairebé com protoarqueològica, vist el negre futur que s'albira per a la indústria, almenys a Espanya. En qualsevol cas, entrem en matèria.

Les primeres intervencions estatals en la indústria del cinema a Europa van coincidir amb l'ascens i consolidació de règims totalitaris: la nacionalització de la indústria del cinema a la Unió Soviètica (1920) i la instal·lació de sistemes d'ajudes directes a la producció sota la Itàlia de Mussolini (1931), l'Alemanya d'Hitler (1933), l'Espanya de Franco (1938) i l'administració de Vichy a la França ocupada (1940). Naturalment, aquesta primera onada d'ajuda a la indústria cinematogràfica tenia una intenció clarament propagandística. No obstant això, cal reconèixer que va posar els fonaments d'un sector industrial en aquests països que va possibilitar els primers treballs i el desenvolupament professional de directors com Eisenstein, Rossellini o Fritz Lang.[133]

Després de la II Guerra Mundial, en el marc d'una Europa en reconstrucció física i moral, els sistemes d'ajudes no van ser retallats sinó potenciats i estesos a la majoria d'estats democràtics d'Europa. L'enemic seguia sent el mateix, l'omnipresent indústria americana, però els motius ja no eren ideològics (almenys no explícitament)

[133] Newman-Baudais, Susan. ***Public Funding for Film and Audiovisual Works in Europe. 2011 Edition***. Observatori Europeu de l'Audiovisual, 2011, p 131-140.

sinó industrials. La intervenció pública era l'única defensa per a les cinematografies nacionals de la nova Europa davant l'emergència cinematogràfica de l'amic americà.

El 1946, es fundava el Centre National de la Cinématographie (CNC) a França, institució encara existent i que ha dirigit els designis de la indústria cinematogràfica francesa –i, en bona part, de l'europea– fins a l'actualitat. El 1951, va ser Regne Unit qui va engegar el seu sistema d'ajudes per al cinema, i alguns *länder* alemanys iniciaven la seva activitat en aquest camp en 1952. A inicis dels anys 70, més o menys, tots els països de l'Europa Occidental tenien un sistema d'ajudes a la cinematografia en algunes de les diferents modalitats que es van desenvolupar i que estudiarem posteriorment en el present article.

Com s'ha observat, l'evolució de la intervenció estatal en la indústria audiovisual està inevitablement lligada a l'evolució de la història política d'Europa. Per tant, després del panorama més o menys estable que havia quedat dibuixat en els anys 70, la caiguda del mur i els consegüents canvis polítics als països de l'est van suposar la creació de nous organismes, sistemes d'ajuts i lleis estatals de regulació de la indústria audiovisual en països com Romania, Letònia, Lituània, Bulgària, Albània, Hongria i Polònia.

El projecte europeu

Un ràpid repàs al naixement i evolució dels sistemes d'ajuts a la indústria audiovisual a Europa permet veure que el seu desenvolupament global s'ha fet des de l'òptica dels estats. La immensa majoria dels sistemes de subvencions es gestionen directament –o indirectament– a través d'agències autònomes, des dels Ministeris de Cultura dels corresponents països. No obstant això, com no pot oblidar-se la importància d'Europa com a subjecte en el panorama polític del segle XX, tampoc pot menysprear-se en l'assumpte que ens concerneix.

El principal paper de la Unió Europea en el panorama de les ajudes públiques a la indústria audiovisual és el de regulador i dissenyador de les regles del joc entre

els estats. Primer de tot, la UE és un projecte econòmic que busca crear un mercat únic basat en la competència i el lliure mercat. Naturalment, els ajuts directes a la indústria no són compatibles amb aquesta ortodòxia. No obstant això, els successius Tractats de Roma (1960) i Maastricht (1992) van disposar, d'una manera o una altra, excepcions als ajuts a la promoció i conservació del patrimoni cultural dels països sempre que no afectessin a les condicions de comerç i competència.

Naturalment, aquest equilibri és difícil d'avaluar i dur a terme. A nivell pràctic, els sistemes d'ajuda a la producció han de ser comunicats a la Comissió Europea i aprovats per aquesta com a compatibles amb el funcionament de la UE. Els principals criteris per a la seva acceptació són bàsicament el fet que les ajudes només puguin concedir-se a projectes considerats com a culturals, la prohibició de requerir al productor la despesa de més del 80% del pressupost en un territori concret com a condició de l'ajut i la limitació de l'ajut al 50% del pressupost d'un film excepte en casos justificats com ara obres amb problemes per al seu accés al mercat (films experimentals o en llengües minoritàries).

Aquests criteris es troben actualment en revisió i la Comissió té preparada una nova comunicació pendent de publicació[134]. El principal objectiu de la comunicació serà reforçar el caràcter cultural dels ajuts i limitar l'exigència d'inversió a territori. D'aquesta manera, la Comissió vol acabar amb el caràcter competitiu de molts sistemes d'ajuts que tenen com a objectiu principal atreure grans inversions de produccions americanes. Es considera que aquesta competència per l'atracció de *blockbusters* és una política de tipus purament econòmic i que acaba beneficiant la indústria americana.

Una altra característica font de debat i controvèrsia és la definició de contingut cultural. La Comissió Europea s'ha negat repetidament a definir què és cultura i què no ho és, deixant aquesta definició als estats en nom de l'anomenat principi de subsidiaritat. Aquest fet ha generalitzat els anomenats "test culturals" com a requisit per a l'obtenció de les ajudes. En alguns casos, per exemple al Regne Unit, serveixen per assegurar el caràcter nacional de les obres; en altres casos, són mers tràmits

[134] L'estat de la consulta pública es pot consultar a la pàgina web de la Comissió Europea: <http://ec.europa.eu/competition/consultations/2012_state_aid_films/index_en.html>

administratius per salvar l'escull de l'aprovació europea, com ara a Espanya. En qualsevol cas, les definicions són prou àmplies com perquè *blockbusters* de capital americà com *James Bond* o *Harry Potter* puguin considerar-se europeus o *Torrente* com un projecte cultural.

A més del seu caràcter regulador, les institucions europees han promogut la configuració d'institucions i programes d'ajut directe a la indústria audiovisual. Es tracta de programes supranacionals, és a dir, sistemes de suport amb un àmbit d'actuació que sobrepassa els límits dels estats. Els més importants són –per tradició, quantia econòmica i impacte industrial– el programa MEDIA (organitzat per la Comissió Europea) i Eurimages (a càrrec del Consell d'Europa). Cal assenyalar que existeixen altres programes supranacionals amb participació europea que busquen promoure la coproducció i la cooperació entre països amb arrels culturals comunes, com Ibermedia (amb la participació d'Espanya i la majoria de països d'Amèrica Llatina) o el Nordisk Film & TV Fond.

El programa MEDIA va néixer el 1991 i s'estructura en programes de durada limitada. A més de l'objectiu lògic de l'enfortiment de la indústria europea, el programa MEDIA se centra a brindar suport als diferents estadis de la cadena de valor del sector, més abandonats pels sistemes d'ajut nacionals i regionals. El desenvolupament i la circulació d'obres europees en el continent, la formació en l'audiovisual i el foment de l'exhibició d'obres europees, a través de la iniciativa Europa Cinemas, són les principals accions de MEDIA. El programa en curs (2007-2013) té un pressupost total de 755 milions d'euros.

Si MEDIA és l'aposta de la UE, Eurimages és el fons de suport a l'audiovisual del Consell d'Europa. Aquest fons, amb seu a Estrasburg, té com a objectiu la cooperació entre les diferents indústries estatals. El programa estrella d'Eurimages és el fons de suport a la coproducció, que té com a requisit principal la participació de dos o més països en la producció del film. En conseqüència, MEDIA i Eurimages actuen com a eines complementàries i, si la primera té com a objectiu la circulació transfronterera d'obres europees, la segona persegueix la coproducció internacional.

Tots dos propòsits al servei d'un projecte polític comú: la creació d'un mercat/imaginari europeu únic, segons parlem en termes econòmics o culturals.

L'ascens de les regions

Fins al moment, hem analitzat la conformació del panorama general europeu de sistemes d'ajut a la indústria audiovisual des de l'òptica estatal i supranacional. No obstant això, a partir de l'inici del segle XXI s'ha identificat un fort desenvolupament de sistemes de suport a la indústria audiovisual de caràcter subnacional. Sota aquesta definició s'inclouen fons regionals, *film comissions* de ciutats importants, o comunitats lingüístiques com el cas de Bèlgica, que gairebé podria considerar-se un país partit per la meitat en matèria cultural.

Naturalment, la naturalesa d'aquests sistemes depèn en gran mesura dels sistemes d'organització dels estats. Al Regne Unit i Alemanya, la despesa a nivell nacional és gairebé equivalent a la despesa decidida des de les diverses regions (les nacions que conformen el Regne Unit i els *länder* a Alemanya). França, el país amb major tradició centralista d'Europa, està en un procés de derivació de poder a les regions, amb esment a part per a París i la Île-de-France, la *film comission* de la qual compta amb un pressupost que ronda els 14 milions d'euros anuals. A Espanya cal destacar l'existència de l'ICEC (Institut Català de les Empreses Culturals), que amb uns fons anuals dedicats a la producció audiovisual d'uns 12 milions d'euros anuals, es converteix en un dels fons subnacionales més importants d'Europa.

Des del 2003 existeix una organització que representa els fons regionals més importants a nivell europeu, Cinema-Regio. Sota el seu paraigua s'agrupen 37 fons regionals pertanyents a 12 estats de la UE. A més de l'organització de fòrums de coproducció i d'intercanvi de coneixement, Cinema-Regio s'ha convertit en un lobby europeu que combat l'hegemonia dels estats en el dia a dia de la política europea referent a l'audiovisual.

Per posar en perspectiva la importància de cadascun d'aquests tipus de fons, vegem unes quantes xifres. Es calcula que, prenent com a referència l'any 2009, a Europa es destinen als ajuts al cinema un total de 2.070 milions d'euros anuals, dels

quals un 70% pertanyen a fons estatals, un 23% a fons subnacionales i un 7% a fons supranacionals.

En general, un 65% del total dels ajuts es van dedicar a la producció audiovisual. La resta es va repartir entre escriptura de guió i desenvolupament de projectes (4%), suport a la distribució (8,4%) i a l'exhibició (6,1%). La resta es divideix entre promoció de la cultura cinematogràfica, conservació, desenvolupament empresarial i formació audiovisual. Els fons subnacionales inverteixen més, en proporció, en producció i obres per a televisió.[135]

El paper dels operadors de televisió

Al marge de la contribució dels fons d'ajut públics, la legislació europea reserva un paper molt important als operadors de serveis audiovisuals en el foment de la indústria audiovisual. La coneguda directiva Televisió sense Fronteres[136] va néixer el 1989 i ha tingut diverses revisions –fins i tot en el seu nom, ja que des del 2011 es diu Directiva de serveis audiovisuals a causa de l'entrada en el panorama dels operadors d'aquests, altres formes de consum audiovisual lligades a l'evolució de les tecnologies de la informació i la comunicació-. En aquesta directiva, l'ordenament europeu obliga els operadors de serveis audiovisuals a invertir una part de la seva facturació en la producció d'obres audiovisuals europees.

Posteriorment, els estats membres traslladen la directiva europea al seu propi ordenament i els diferents òrgans reguladors vetllen pel seu estricte compliment. Per exemple a Espanya, la Llei General de la Comunicació Audiovisual dicta les normes que han de complir els operadors a Espanya i la Comissió del Mercat de les Telecomunicacions vetlla pel seu compliment. El mateix succeix amb el Consell de l'Audiovisual de Catalunya en l'àmbit autonòmic.

[135] Les dades utilitzades en aquest article es poden extreure de la base de dades de l'Observatori Europeu de l'Audiovisual dedicada als fons destinats al cinema a Europa (KORDA) així com de la publicació de Susan Newman-Baudais de l'Observatori prèviament referenciada.
[136] Aquesta directiva i les seves successives evolucions es poden consultar en línia a: <http://europa.eu/legislation_summaries/audiovisual+and+media/I24101_en.html>

La inclusió d'aquest apartat aquí pot resultar confusa. Les televisions compren drets d'emissió de films europeus o els coprodueixen en funció d'un interès mercantil. Passen aquests films per televisió i a canvi reben quantiosos ingressos en concepte de publicitat o, en el cas dels serveis de pagament (subscripció o *pay-per-view*), una contraprestació econòmica més directa. Per tant, considerar aquestes compres com una forma d'ajut pot semblar erroni. No obstant això, l'existència de lleis que obliguen els operadors a invertir part dels seus ingressos en audiovisual europeu i la inclusió en aquestes obligacions de les televisions públiques, han de fer replantejar aquesta posició.

Les negociacions ferotges[137] que es donen cada vegada que s'ha modificat la directiva europea o la seva transposició a l'ordenament espanyol, per part dels respectius governs i els operadors de serveis audiovisuals de caràcter comercial, conviden a considerar aquesta legislació com una altra forma de suport estatal a l'audiovisual, perquè fa tota la impressió que sense aquesta imposició legal per part del poder públic, difícilment els operadors audiovisuals invertirien en producció europea en la proporció amb la que ho fan.

La manera com es canalitza aquesta inversió al sector audiovisual mereix una altra anàlisi, donat que, segons com sigui aquest canal, els resultats poden ser diferents. La forma principal i més intuïtiva és la relació directa entre sector de producció independent i operadors. D'aquesta manera, principalment canals de televisió públics i privats inverteixen segons els seus criteris de cadena en la compra de drets d'antena i coproduccions d'obres audiovisuals d'origen europeu. En segon lloc, hi ha la participació d'aquests operadors en el finançament dels fons públics esmentats anteriorment. I finalment, existeix una opció mixta que és l'acord entre operadors i fons per la inversió conjunta en determinades obres audiovisuals. Naturalment, cadascuna de les tres opcions representa una distribució de poder sobre el producte final que més endavant analitzarem.

[137] Els comunicats de premsa del lobby que reuneix els interessos de les televisions privades, UTECA, donen una idea d'aquesta oposició. Per exemple, "UTECA no apoya esta ley del cine", del 20 de desembre de 2007, poc després de l'aprovació de la Llei del Cinema 55/2007. Disponible a http://www.uteca.com.

La fiscalitat del cinema

D'importància creixent en els últims anys, els incentius fiscals per al foment de la producció audiovisual són avui una font important de recursos per al sector. El seu funcionament pot tenir infinites complicacions tècniques i jurídiques, però conceptualment és senzill. L'estat ofereix una rebaixa en els impostos que espera percebre d'aquells que decideixin invertir diners en producció cinematogràfica. A partir d'una premissa tan senzilla, la cosa pot arribar a complicar-se fins a l'extenuació.[138]

Tanta complicació genera el que en economia es diu "costos d'agència". Això és, per exemple, si en el marc de les subvencions clàssiques l'empresa productora necessitava un administratiu que omplís els formularis per sol·licitar-la, per optar a un incentiu fiscal segurament necessitarà contractar els serveis d'un advocat especialitzat en indústria audiovisual, per redactar els contractes i entendre el complicat sistema de finançament. La diferència entre el sou de l'administratiu i la minuta de l'advocat serien en aquest simple model els costos d'agència.

Encara que pugui semblar un tema sense importància, en alguns casos aquests costos poden fer que el model no resulti atractiu. Per exemple, la introducció dels incentius fiscals a Espanya a través de la Llei 55/2007 no ha estat un èxit rotund, ja que exigeix una despesa addicional que redueix l'atractiu de la inversió. De fet, rarament s'empra aquest sistema per a produccions amb un pressupost inferior als tres milions d'euros.

Naturalment, el sistema d'exempcions fiscals té com a únic objectiu la recuperació de la inversió i la maximització dels beneficis per part de qui inverteix. Per la seva banda, la intervenció de l'estat es limita a fer més atractiva la inversió a priori per a qui destina part dels seus diners a la producció cinematogràfica, i imposa una sèrie de regles per acceptar aquesta inversió que rarament es fixen en qüestions culturals o artístiques i, gairebé sempre, es preocupen que la major part dels diners sigui gastada al seu territori. El resultat és que projectes nascuts en els despatxos dels

[138] Newman-Baudais, Susan. *Op. cit.*, p 43-48.

grans estudis de Hollywood troben finançament amb aquests incentius mitjançant empreses radicades al territori i a condició d'invertir en aquest la majoria del pressupost.

Resulta interessant estudiar el cas del Regne Unit, que aplica des del 2007 el seu actual sistema d'incentiu fiscal. Per obtenir aquest ajut, els films han de passar prèviament un test de elegibilitat basat en criteris culturals relacionats amb la identitat britànica. Casualitat o no, des de la introducció de l'anomenat test cultural, hi ha hagut un cert ressorgir de la cultura britànica en el consum cultural de masses (*Narnia*, *James Bond*, *Harry Potter*, *Game of Thrones*, etc) enfront del sistema anterior que només exigia despesa al Regne Unit per obtenir l'incentiu. Per tant, malgrat que el sistema condueixi a priori a un determinat resultat, existeixen mesures per canalitzar-lo segons les preferències del legislador.

Conclusions

Al llarg del present article hem observat diferents formes d'intervenció pública per al finançament del cinema. La major part ha estat ocupada per les subvencions directes aportades pels estats per al foment del sector cinematogràfic. Paral·lelament, hem esmentat el paper de les televisions i altres operadors de mitjans audiovisuals i els incentius fiscals, que encara que no puguin considerar-se com a ajuts, sí que suposen una intervenció estatal en benefici del finançament del sector. Tres fonts de finançament que responen a tres models diferents amb conseqüències econòmiques, socials i, consegüentment, polítiques.

L'objectiu de qualsevol intervenció pública en un sector econòmic, com és la indústria cinematogràfica, és el de solucionar una fallada de mercat. En aquest cas se suposa que sense la intervenció estatal no existiria una indústria cinematogràfica a Europa, o almenys una indústria cinematogràfica òptima socialment. Per aquest motiu, els diferents estaments polítics europeus, des de la Unió Europea a nombrosos ajuntaments i governs locals, passant pels poderosos estats, han engegat diferents sistemes d'ajut, com s'ha vist prèviament.

Les subvencions públiques suposen l'assumpció per part dels diferents governs de la decisió de les polítiques i, per tant, dels projectes que rebran aquest suport. Per tant, la intervenció pren el seu sentit més clàssic, perquè el mateix ens que identifica la fallada de mercat i posa l'eina per solucionar-la decideix on dirigir la política en qüestió. Naturalment, aquests governs estaran guiats per les seves agendes polítiques. Tenint en compte que el present article posa el seu focus a Europa, estem parlant en tots els casos rellevants d'economies de mercat i democràcies liberals. Per tant, les decisions tindran una legitimació democràtica malgrat els centenars de passos intermedis que hi ha entre un sufragi directe i l'elecció d'una subvenció per part d'un estament.

El finançament provinent de les televisions té el seu fonament en una certa retroalimentació del sistema audiovisual. Els operadors de televisió mouen una xifra de negoci important, fruit entre altres coses de l'emissió de cinema pels seus canals i oposant una competència al propi sector. Conseqüentment, el poder públic obliga els operadors a revertir part dels seus beneficis per protegir el cinema. Si a més de l'obligació d'inversió, es deixa en mans dels operadors de televisió l'elecció dels projectes en què invertir és possible que el centre de decisió de quines pel·lícules es produeixin passi dels governs als canals de televisió.

Molts defensen aquest traspàs de decisió entre poder polític i televisió. S'addueix que la televisió té un coneixement superior del públic o, millor dit, de l'audiència. No obstant això, és necessari assenyalar els riscos d'un cinema dominat pels canals de televisió. A pesar que existeixen innegables punts en comú, el cinema no és televisió com el públic de cinema no és el de la petita pantalla. Si, com en el cas d'Espanya, es deixa en mans de la televisió l'elecció de quin cinema es fa i no es fa, es corre el risc de caure en una cinematografia sense risc, adotzenada, sense la innovació que sempre ha caracteritzat el llenguatge cinematogràfic.

Finalment, hi ha els incentius fiscals. Aquest sistema posa l'elecció del cinema que es pot i no es pot produir en mans del propi mercat i evita una excessiva submissió del cinema que es faci al dictat de l'agenda política del govern que atorgui

la subvenció, sense esmentar les possibles corrupteles que aquest poder pugui generar. No obstant això, aquesta intervenció redueix la volatilitat i per tant el risc financer del cinema en general però no de qualsevol cinema. Un sistema com aquest difícilment servirà per finançar cinema d'autor o el cinema més arriscat i innovador. Tenint en compte els esmentats costos d'agència que genera aquest sistema, el treball exclusiu amb mitjans fiscals per al finançament d'una cinematografia exclou gairebé completament un cert tipus de cinema.

Arribats a aquest punt es fa gairebé impossible decidir la virtut o no d'un sistema o un altre. Gairebé tots els països d'Europa disposen d'un sistema mixt amb més o menys accent en cadascuna de les seves fonts. El que sí que es pot dir és que les diferents vies per finançar el cinema no són neutres i tenen un efecte en el resultat. L'avaluació dels resultats no forma part dels objectius d'aquest article però sí establir que els sistemes cinematogràfics corresponen a sistemes de finançament en major o menor mesura. Els èxits o els fracassos gairebé mai no obeeixen a la casualitat.

La producció audiovisual a Europa

Sense canvis significatius, encara

Joan M. Corbella

Si és possible considerar que hi ha una activitat dins la indústria audiovisual que en els darrers temps ha mantingut unes estructures força estables en comparació amb el conjunt, ha estat sens dubte el segment de la producció. Mentre en els circuits de distribució i accés als continguts hi ha hagut un notable augment de possibilitats, donant entrada paulatinament a més i més agents, el mapa de la producció ha estat força més impermeable al canvi fins a l'actualitat, de manera que les empreses i grups dels mateixos països segueixen aportant la part principal de les obres que es realitzen, i quant al volum, sobretot en cinema no es registren novetats. Això no obstant, es detecten canvis propers més enllà de l'entrada d'algunes noves productores i les aliances empresarials que es vénen produint.

En aquest article es presenten els grans trets de la producció de cinema i televisió a Europa, amb especial referència a Espanya, s'apunten algunes explicacions del per què de la situació actual, i s'aborden algunes de les línies de canvi que ja es comencen a entreveure, encara que molt tímidament.

La producció de cinema a Europa: sobretot als grans estats, però amb algun moviment

El paisatge actual de la producció de cinema a Europa presenta una tendència marcadament continuista amb els trets característics del decenni anterior, encara que es poden introduir alguns matisos significatius respecte al pes de les indústries nacionals, en termes absoluts i en el conjunt:

- El nombre de pel·lícules de llargmetratge que es roden i s'estrenen anualment manté una línia de creixement lent però constant, i això va portar a doblar la xifra (de 614 el

1998 a 1.285 l'any 2011) en el conjunt dels estats de la Unió Europea (segons dades de l'Observatori Europeu de l'Audiovisual –OEA– sobre les que es basa aquest treball[139]). Aquesta tendència contrasta amb el que ve succeint als Estats Units, on es detecta un estancament relatiu, amb fluctuacions anuals al voltant de l'interval de 700-800 produccions, ja que no es pot afirmar que les 815 pel·lícules de 2011 signifiquin una tendència de creixement de la producció de llargmetratges.

- Del total europeu, els documentals (llargmetratges) cada cop ocupen un espai més important. Així, han passat d'una quota del 23% dels films produïts a la UE l'any 2007 (242 films) al 29% l'any 2011 (370 films). La ficció, no obstant, també creix, encara que en menor mesura (de 804 a 915 films) en el mateix període.

- La geografia de la producció de cinema es manté força estable, i segueix focalitzada en els cinc grans estats de l'Europa occidental (Alemanya, Espanya, Itàlia, França i el Regne Unit), malgrat els esforços de les polítiques audiovisuals de la Unió Europea (els successius programes Media, Euroimages) per ampliar la cooperació entre països a la recerca d'una indústria d'ampli abast, i amb la finalitat indirecta de consolidar indústries nacionals però amb fronteres obertes. Així, aproximadament i en conjunt, aquests cinc estats mantenen any rere any una quota del 75% de la producció de llargmetratges de ficció a Europa, i del 40% en el camp del documental, si s'imputen a cada país les pel·lícules íntegrament nacionals i les coproduccions en què les seves empreses ostenten la majoria[140].

- La importància –i la seva evolució– entre els grans països, però, tampoc no és uniforme. França segueix any rere any augmentant el volum de la seva producció de

[139] Fonts de l'OAE usades:
- European Audiovisual Observatory. ***Focus 2012. World Film Market Trends***. Strasbourg: Marché du Film, 2012.
- European Audiovisual Observatory. ***Statistical* Yearbook**. Anual. [en línia] <http://www.obs.coe.int/>
Altres fonts complementàries:
- Centre National du Cinéma et de l'Image Animée. [en línia] <http://www.cnc.fr/web/fr/index>
- Ernst & Young i Forum d'Avignon. **Maîtriser le tempo: Orchestrer la relation entre le temps et la valeur dans l'industrie des Médias et du Divertissement**. Ernst & Young, 2012. [en línia] <http://www.forum-avignon.org/fr/etude-ernst-young-pour-le-forum-d-avignon-0>
- Lechevallier, Pascal. ***Blog: Digital Home Revolution***. [en línia] <http://www.zdnet.fr/blogs/digital-home-revolution/>

[140] No és posible fer una mesura més exacta d'aquesta magnitud, ja que les sèries estadístiques de l'Observatori Europeu de l'Audiovisual per a alguns països són incompletes i en alguns casos no distingeixen ficció i documental, i d'altra banda perquè el Regne Unit va modificar els criteris d'elaboració de l'estadística sobre cinema, i en els darrers anys exclou dels còmputs els films amb un pressupost inferior a les 500.000 lliures, per la qual cosa el seu pes real en el conjunt queda distorsionat.

films (íntegrament nacionals i coproduccions majoritàries) i lidera el mercat europeu amb el 20% del total de títols anuals, tot i que perd quota en el terreny del documental (baixant fins al 8%, per l'augment força generalitzat de produccions en molts països). Alemanya, en canvi, aporta poc més del 10% dels títols de ficció, i amb una baixada significativa els darrers anys, però en canvi manté un pes superior al 20% quant als llargmetratges documentals, i això li atorga un pes important en el conjunt de la indústria europea. Itàlia (al voltant del 15%) i Espanya (sobre el 19%), tot i la crisi econòmica que travessen, mantenen també la seva estabilitat quant a l'aportació a la indústria europea del cinema fins al 2011. Finalment, el Regne Unit[141] manté una quota al voltant del 10% del total europeu de títols, amb força estabilitat en el darrer període. Cal tenir en compte, però, el pes en aquest país de les produccions de baix pressupost, no comptabilitzades (vegeu nota 1) i de les produccions vinculades als Estats Units però industrialment i estadísticament britàniques.

- Pel que fa als altres països considerats per l'OEA, la distància de les seves indústries de cinema respecte als cinc grans és enorme, com ho testimonia que pràcticament en cap cas se superen els 40 títols de ficció anuals de producció nacional o coproducció majoritària. Malgrat tot, els darrers anys han augmentat la seva capacitat industrial (nombre total de títols en què han participat) sobretot Turquia, Suïssa, Holanda, Àustria i Hongria, per l'augment de les produccions de ficció íntegrament i majoritàriament nacionals, però segons els casos també per l'activitat minoritària en ficció o per l'activitat en el documental. Cal destacar també els casos de Noruega i –en menor mesura- Polònia, on la participació total no ha augmentat significativament, però sí que han millorat la seva capacitat de producció íntegrament o majoritàriament nacional. Finalment, si es té en compte únicament com a indicador qualsevol forma de presència en la producció (inclou, per tant, les coproduccions minoritàries), altres països s'afegeixen a la senda del creixement de la seva indústria cinematogràfica: la República Txeca, Bèlgica (malgrat baixar en ficció nacional no minoritària i documental), Finlàndia, Estònia (malgrat la davallada en ficció) i Luxemburg. Des de la perspectiva inversa, els països que perden pes dins d'Europa, per la reducció

[141] British Film Institute. ***Statistical Yearbook***. Anual. [en línia] <http://statisticalyearbook11.ry.com/?id=82736>

d'activitat o estancament en diversos àmbits són Suècia, Irlanda, Eslovènia i, sobretot, Grècia, amb una reducció enorme de la seva activitat cinematogràfica.

- És possible plantejar un **mapa europeu de l'activitat de producció de cinema**, a la vista de l'evolució de la participació i volum d'activitat de les indústries nacionals. Amb aquest objectiu s'han seleccionat tres indicadors que complementàriament ofereixen un retrat simple però revelador del potencial de cadascuna: a) Nombre de títols de ficció de producció nacional íntegra o majoritària (identifica la capacitat del sector de fer projectes amb un pressupost considerable); b) nombre de documentals en què ha participat la indústria del país (en aquest cas, pel seu pressupost inferior, es destaca la capacitat d'intervenir en projectes sense distingir el grau de participació de la indústria nacional), i c) participació total en projectes de llargmetratges, amb independència del grau d'intervenció (permet avaluar el grau de dinamisme de la indústria, sobretot per al països petits). La combinació dels tres indicadors permet establir la tipologia següent, que no té en compte les dimensions demogràfiques de cada país, sinó únicament la seva capacitat de producció.

Tipologia de les indústries nacionals europees de producció de cinema:

1. **Països amb una gran indústria de producció de cinema.** França, Alemanya, Regne Unit, Espanya i Itàlia.
   Es tracta de països amb una participació totalment o majoritàriament nacional en més de 90 films de ficció, de mitjana anual; que participen també en general en més d'una trentena de documentals anuals, i en total se situen clarament per sobre del centenar de produccions sumant tot tipus de participació.
2. **Països d'indústria de producció de cinema mitjana.** Països amb una activitat de producció significativa en almenys dos dels indicadors utilitzats.
   2.1. Indústria mitjana superior: Turquia i Suïssa.
   Països amb producció íntegrament o majoritàriament nacional superior a 40 títols anuals (Suïssa no hi arriba), intervenció en més de 20 llargmetratges documentals anuals i intervenció en almenys 60 produccions en qualsevol modalitat (inclosa

minoritària) (en aquest darrer indicador cal afegir les indústries de Bèlgica i Holanda, que no compleixen els altres dos requisits)

2.2. Indústria mitjana: Bèlgica, Holanda, República Txeca, Suècia, Dinamarca, Hongria i Polònia (excepte en documentals, tots tres), Àustria i Irlanda (excepte en ficció nacional).

Països amb producció íntegrament o majoritàriament nacional entre 20 i 40 títols anuals, intervenció en una xifra entre 10 i 20 llargmetratges documentals anuals i entre 30 i 60 produccions en total, en qualsevol modalitat (inclosa minoritària).

3. **Països d'indústria de producció de cinema petita.** Finlàndia, Grècia, Letònia, Noruega, Portugal, Romania.

   Es tracta de països que compleixen dues de les condicions següents: tenen una producció íntegrament o majoritàriament nacional d'entre 10 i 20 films anuals de mitjana, participen en una xifra entre 5 i 10 documentals anuals, i la participació de qualsevol forma de les seves productores en llargmetratges se situa entre 15 i 30 títols anuals.

4. **Països d'indústria de producció de cinema feble.** Croàcia, Lituània, Luxemburg, Eslovàquia, Eslovènia, Bulgària.

   Són països que tenen una indústria que participa en menys de 10 llargmetratges de ficció de forma majoritària o total, en menys de 5 documentals anuals i, en total, en menys de 15 títols, de mitjana.

5. **Països sense activitat continuada de producció de cinema.** Xipre, Malta i Macedònia**.**

El sector de la producció de cinema a Europa

D'acord amb les dades de l'OEA (procedents de les estadístiques nacionals), els pressupostos de producció del cinema europeu es mantenen molt baixos en comparació amb el que és habitual als Estats Units, malgrat que els darrers anys han entrat amb força en el sector les productores propietat o vinculades als operadors de televisió, i malgrat el pes de les *majors* a través de les seves filials europees (sobretot al Regne Unit i, en menor mesura, a França).

En el país líder d'Europa en cinema, França, la mitjana dels pressupostos de producció de llargmetratges se situa els darrers anys en 5,5 milions d'euros, i la majoria dels títols se situen al voltant dels 4 milions, una xifra que va pujant els darrers anys. Per contra, a Alemanya els pressupostos mitjans estan estancats al voltant dels 4,1 milions per títol. El mateix estancament es produeix a Espanya, però amb un pressupost inferior, de 2,5 milions (però sense comptar els films de baix pressupost en la mostra utilitzada). A Itàlia, els pressuposts mitjans se situen, també sense massa variacions , al voltant dels 3 milions d'euros, però amb un tret important: mentre en les produccions nacionals la mitjana és de 2,2 milions, en les coproduccions internacionals el pressupost s'ha anat reduint fins als 6,3 milions de mitjana per títol. Un cas a part és el del Regne Unit, pel seu rol tradicional de factoria europea de la producció dels Estats Units. Així, les pel·lícules vinculades a aquest països tenen els pressupostos més alts de la Unió Europea, amb xifres entre 20 i 25 milions d'euros per títol, mentre que les coproduccions europees –amb pressupostos a la baixa– se situen a l'entorn dels 4 milions, i les estrictament nacionals britàniques –també a la baixa– s'acosten al pressupost mitjà d'1,4 milions.

Pel que fa a la tipologia d'empreses que participen en la producció de cinema a Europa, de l'explotació que fa l'OEA de la base de dades Lumière sobre els films de tots els països i els resultats econòmics de les companyies de cada país, se'n desprenen algunes dades altament significatives:

- La producció té un valor econòmic reduït en el conjunt de l'activitat cinematogràfica, com ho prova que entre les 10 empreses amb més ingressos, només hi ha la francesa Pathé que intervingui en producció, a més de quasi tot el ventall de negocis (exhibició, distribució, gestió de drets, vídeo i televisió) i la filial cinematogràfica de la televisiva RAI italiana (que opera en els camps de la producció i dels drets de cinema). Si s'amplia l'abast fins a les 40 primeres empreses, n'hi ha 16 que tenen activitat –entre altres– en la producció de cinema, però la majoria són filials de les cadenes de televisió o bé productores de televisió al mateix temps. D'altra banda, entre les 40 grans corporacions europees, setze són filials de grups audiovisuals no europeus amb activitats múltiples en el sector (13 són filials de companyies dels estats Units). En contrast, són escassos els grups europeus amb

integració vertical producció-distribució-exhibició, la qual cosa afebleix la indústria europea en el mercat audiovisual mundial. Alhora, entre les grans companyies de capital europeu, 6 són propietat o estan controlades per operadors de televisió.

- A la majoria dels països, les productores de cinema propietat dels operadors de televisió van proliferant, per a aprofitar favorablement les polítiques nacionals i europees respecte a l'audiovisual. És el cas espanyol, on les filials de Mediaset-Telelecinco i d'Antena 3 vénen acaparant el protagonisme en el sector, pel volum de títols en què participen com a productores i per la seva capacitat de participar activament en la promoció dels títols pels que aposten, situant-los de manera sistemàtica entre els més vistos a les sales d'exhibició. Amb tot, aquestes dues empreses encara són lluny, en termes de facturació, de les productores equivalents de la RAI (Rai Cinema) i Mediaset (Medusa Films) a Itàlia, i de la televisió pública alemanya ARD (Bavaria Films), i més a prop de la francesa TF1, però per damunt de les franceses pública (France Télévision) i privades (Canal+ i M6) i la britànica Channel Four.

- Quant a les productores de cinema independents, la perspectiva europea mostra una variabilitat important en la facturació d'un any a l'altre, i això posa de relleu les dificultats de mantenir una estructura de gran solidesa. Per això, l'equilibri econòmic més gran el tenen, sobretot, les corporacions que actuen amb integració vertical entre producció i distribució i diversifiquen així les fonts d'ingressos. D'acord amb les dades de l'OEA per a l'any 2010, el predomini de la indústria francesa dins d'Europa –esmentat abans quant als títols produïts i també pel que fa a la participació entre les grans corporacions audiovisuals d'Europa i la fortalesa de les filials de cinema de les televisions– es reflecteix entre les productores independents: la meitat de les trenta primeres per facturació tenen aquesta nacionalitat, per sis d'italianes, tres alemanyes, tres britàniques i una sueca. Cap productora espanyola consta entre les primeres del rànquing, completant la idea esmentada sobre la preponderància de les televisions en la producció de cinema a l'estat espanyol.

- Un cas diferent és el de les empreses creades per a la producció de films únics, figura molt habitual en tots els països. El treball estadístic de l'OEA posa de manifest

(per als anys 2008 i 2009, últims disponibles) que aquesta fórmula és sobretot usada per les *majors* dels Estats Units, atès que són les filials d'aquestes empreses al Regne Unit les que ocupen la major part dels 25 primers llocs d'acord amb la facturació assolida per les pel·lícules que han realitzat (i entre les 25 només una és francesa, essent la resta britàniques).

La comercialització de la producció en les sales de cinema: pocs canvis

Una visió completa sobre la qüestió de la producció de cinema a Europa ha d'incloure també la referència a les condicions de comercialització de les pel·lícules. A la pràctica totalitat dels països la composició de la indústria de distribució i la naturalesa de les empreses que hi participen té unes conseqüències importants en les possibilitats de posar en circulació la producció nacional al costat dels films d'importació (també, però en menor mesura, hi afectarà l'existència de grans grups d'exhibició amb capacitat de negociació amb els grans de la distribució).

El control de la distribució, per al conjunt d'Europa és cosa sobretot de les grans corporacions nord-americanes i de les corporacions televisives europees, deixant poc espai a les empreses autòctones originàries del sector a Europa. En el segment de la distribució per a sales, el predomini de les *majors* dels EUA és aclaparador, ja que són filials seves 24 de les 40 primeres empreses del sector a Europa. Al seu costat, 6 empreses més estan vinculades a operadors de televisió. Com a conseqüència d'aquesta situació, les empreses vinculades directament a les *majors* tenien l'any 2010 una quota de mercat del seu negoci del 80% al Regne Unit, del 75% a Espanya, del 67% a Alemanya, i poc per sobre del 50% a Itàlia i França, països que compten amb distribuïdores d'origen nacional situades també entre les grans d'Europa (Medusa Film i Pathé, respectivament). En la resta dels estats, són habituals xifres del 50-60% de quota per a les *majors*.

Si aquest estat de coses en la distribució es va mantenint des de fa decennis, també –i amb coherència amb el que s'ha plantejat– des la perspectiva dels resultats de la comercialització del cinema europeu segueixen pràcticament invariables des de

fa anys dues característiques. La primera, el fet que el mercat nacional propi és encara a la base de l'economia de les produccions a tot arreu, atès el baix nivell d'exportació que assoleixen. La segona, l'escàs pes que té el cinema europeu en el negoci mundial de l'exhibició en sales.

Un estudi recent de l'OEA[142] –realitzat sobre les dades d'exhibició en les sales dels 27 països de la Unió Europea i els deu principals mercat mundials (fora de la UE) l'any 2010– ofereix uns resultats que permeten entendre aquesta situació:

- Només 103 films de la UE van ser exhibits en almenys un d'aquests deu mercats exteriors a la UE, sobre un total de 1.281 títols estrenats en un dels 37 països considerats (això representa el 8%)[143].
- Només el 19% de les entrades venudes pels films europeus va ser fora del vell continent (70,4 milions sobre un total de 378 milions d'entrades). A més, el nombre d'entrades venudes del cinema europeu fora dels 27 va caure un 16% respecte a l'any 2009.
- El 62% dels ingressos exteriors del mercat europeu de cinema es van generar als Estats Units, mentre el 38% restant es reparteix entre els altres nou mercats.
- França va aportar el 33% dels títols que van aconseguir ser exhibits en els deu mercats de fora d'Europa l'any 2010 (estrenes i altres), amb 150 films.
- En nombre d'entrades venudes, el cinema britànic va obtenir més èxit, i amb 25 milions d'entrades representa el 36% del total aconseguit pel cinema europeu fora del seu territori.
- El cinema europeu va aconseguir una quota del 26% del consum en sales en la suma dels 27 estats de la UE, però en els altres deu mercats només va obtenir una quota del 3%.

En el mercat nord-americà (Estats Units i Canadà), l'escassa atenció al cinema europeu és habitual, com ho prova el fet que només els films francesos han aconseguit dues vegades acostar-se al 2% de quota de mercat en les sales (2005 i 2009), mentre

[142]European Audiovisual Observatory: "Theatrical Export of European Films" (octubre 2012). Vegeu resum de premsa a http://www.obs.coe.int/about/oea/pr/theatrical_report.html. L'estudi analiza els estats de la UE, més Estats Units amb Canadà, Austràlia, Argentina, Brasil, Xile, Colòmbia, Corea del Sud, Mèxic, Nova Zelanda i Veneçuela.
[143]Com a referència, d'acord amb les dades de l'OEA (2011), la presencia en almenys un país europeu del cinema produït anualment als Estats Units se situa els darrers anys sempre per damunt del 30% dels títols estrenats.

que la resta de cinematografies nacionals no han aconseguit mai arribar a l'1%, tret de la britànica. En aquest cas, l'existència de films amb finançament dels Estats Units ha fet possible que habitualment obtingui entre el 3% i el 4% del mercat (l'any 2005, puntualment, amb el 8,5%). Si es compten les pel·lícules estrictament britàniques, la quota no ha superat els darrers anys mai el 3%.

Si la presència del cinema europeu fora de la UE presenta aquests resultats, l'altra característica quant a la seva implantació -com s'ha indicat més amunt- és la gran importància del consum nacional de les pel·lícules i, per tant, la gran dependència que en termes generals té la producció europea dels propis mercats nacionals d'origen. Lògicament, en funció de les dimensions demogràfiques de cada país, això té conseqüències transcendentals respecte a la possibilitat de construir una indústria nacional sòlida i afavoreix al seu torn les cinematografies dels grans estats. D'acord amb les dades de l'OEA per als darrers anys, a França, Alemanya, Espanya i Itàlia la quota d'entrades venudes en la resta de països membres de la UE oscil·la habitualment entre el 17% i el 35% del tota de la UE. En conseqüència, el mercat nacional aporta almenys dues terceres parts del consum dels films en les sales, i això juntament amb l'escassa presència fora d'Europa confirma la idea que encara avui el cinema europeu manté unes fronteres molt importants, almenys en els grans països productors. L'excepció a aquest fenomen és el Regne Unit, que obté el voltant del 60% de les entrades europees fora del seu territori, per les peculiars característiques de la seva indústria, connectada amb la dels estats Units.

Pel costat de l'oferta d'estrenes de llargmetratges a les sales es pot oferir una visió complementària de les dificultats de presència de la producció europea més enllà dels territoris nacionals. Si als Estats Units al llarg de la darrera dècada les produccions nacionals van significar entre el 86% i el 94% de les estrenes, per un interval entre el 4% i el 12% d'europees, al vell continent la situació és ben bé a la inversa: les produccions dels EUA copen per regla general entre el 60% i el 80% de les estrenes en sales, amb situacions extremes com Portugal (83-92%) i –per la banda baixa– França, on el cinema nord-americà representa només entre el 44% i el 62% de les estrenes de llargmetratges. Paral·lelament, el cinema nacional té una quota del 28% al 45% de les estrenes a França, amb diferència la més alta entre els països

europeus: entre els altres grans estats Alemanya té una quota d'estrenes nacionals al voltant del 20% (amb un any rècord en el 27%), a Espanya oscil·la entre el 10% i el 18%, i a Itàlia i el Regne Unit l'interval, més ampli, se situa entre el 15% i el 30% de les estrenes. En la resta dels països, amb una capacitat de producció molt inferior, les quotes nacionals són lògicament més baixes, en general amb resultats comparables als d'Espanya i Alemanya.

Entre les produccions nacionals i les dels Estats Units, a la producció europea no nacional li queda un espai molt reduït per a tenir presència en les sales d'estrena. De forma general, els intervals de la darrera dècada se situen entre el 7% i el 20% per a quatre dels grans països productors (Espanya, França, Alemanya i Itàlia), mentre que al Regne Unit el cinema europeu té una presència de les més baixes entre els països del vell continent: entre l'1% i el 9% de les estrenes. Com és previsible, en els estats amb menys producció, la quota europea augmenta i se situa ordinàriament entre el 10% i el 30% de les estrenes de llargmetratges.

Els altres circuits de distribució i accés al cinema

Si la primera finestra de distribució del cinema, les sales, presenta les dificultats que s'han exposat per a la difusió del cinema europeu, la dinàmica dels successius circuits on pot ser present d'acord amb la cronologia d'explotació tradicional (sales, vídeo-DVD, televisió de pagament, televisió en obert) no resulta molt propícia a facilitar-li les coses, sobretot pels canvis que experimenta el mitjà televisió a tot arreu i per les dificultats d'encaixar el nou circuit del vídeo a la demanda (VOD, per les sigles en anglès) en l'ecosistema audiovisual que es configura amb l'aparició d'internet i les xarxes de banda ampla.

La indústria videogràfica és el cas clar de circuit en clara regressió pel que fa al volum d'activitat a tot arreu, amb implicacions diferents per a la indústria de producció dels EUA i europea. Als Estats Units, el lloguer i venda de còpies físiques ha estat des dels anys 1980's un puntal en el finançament de les produccions de cinema, al costat dels ingressos de les sales, la televisió i les vendes internacionals.

Però l'auge dels sistemes de distribució en línia (VOD), ja sigui per exemple a través del sistema iTunes d'Apple, del videoclub per correu Netflix reconvertit al VOD o de la botiga electrònica d'Amazon, amb les seves polítiques de preus atractius han rebaixat els recursos econòmics que les *majors* i les altres productores-distribuïdores percebien dels clàssics negocis de venda i lloguer de vídeos, amb Blockbuster al capdavant. Aquesta dinàmica, juntament amb la proliferació de *websites* i aplicacions d'accés il·legítim sense pagar ("pirateria") a les pel·lícules ha portat les grans corporacions de l'audiovisual a forçar dues línies d'actuació per a protegir el model d'explotació amb el que han funcionat: per un costat, plantejant un circuit propi de distribució a internet (Ultraviolet) en competència amb els esmentats, i per l'altre a intentar alterar el proteccionista mecanisme de cronologia seqüencial de les finestres audiovisuals, reduint el temps d'espera entre la sala i el vídeo, físic i *on line*[144].

Del costat europeu, el problema es planteja en termes substancialment diferents. En primer lloc, perquè la indústria de còpies físiques de vídeo-DVD és controlada en els seus punts neuràlgics sobretot per empreses foranes, i en segon lloc perquè els films que dominen en aquest circuit són fonamentalment dels Estats Units. En conseqüència, per a la indústria de la producció europea, la progressiva substitució del negoci de còpies físiques (videoclubs) pels més recents sistemes de VOD no té les expectatives de relleu de negoci com als EUA, sinó essencialment la d'intentar ocupar un espai de partida millor en el nou circuit que el que va tenir mai en el vídeo, per a procurar que sigui una via d'explotació útil en el futur per ampliar la seva presència pública.

Algunes dades confirmen la situació. A Europa, 19 de les trenta primeres empreses de la indústria del vídeo, quant a facturació, són editores/distribuïdores filials de les *majors* dels EUA, i una altra és filial d'una corporació índia. De la resta, cinc són filials d'operadors televisius (OEA, 2011). Com a negoci, però, des del 2005 ve disminuint la seva fortalesa, ja que des de la xifra màxima assolida el 2005 havia perdut més del 40% l'any 2010, afectat sobretot per una reducció pràcticament a la meitat del nombre de còpies llogades (de 707 milions el 2005 a 354 el 2010) i una

[144] La demora de 166 dies entre l'estrena en sala i en DVD de l'any 2000 ja s'havia reduït fins a 125 dies de mitjana l'any 2011, essent encara superior a les de França i Regne Unit (120 dies), Alemanya i Itàlia (90 dies), d'acord amb estudi de la consultora Ernst & Young (2012).

davallada també en la venda de còpies, encara que menor (13% des del màxim de 2007).

El cas espanyol també il·lustra aquesta brutal davallada de la finestra vídeo: si l'any 2001 es van llogar 3.054.000 còpies de pel·lícules, deu anys després foren únicament 370.000, mentre que les 20.818.000 unitats venudes el 2001 van passar l'any 2011 a menys de la meitat: 9.464.000[145]. Pel que fa a la nacionalitat de les produccions en els formats vídeo, també la situació espanyola és paradigmàtica del que esdevé a tot Europa: l'any 2011, el 51% dels títols presents en vídeo (1.208 sobre 2.380) eren dels Estats Units, per un 24% d'espanyols (567 films) i un 25% de films de la resta d'Europa.

Pel que fa a l'alternativa del negoci de distribució i comerç *on line* del cinema a través de les múltiples iniciatives de vídeo a la carta (VOD), la perspectiva europea no és tampoc molt favorable a priori a les indústries de producció nacional. Malgrat les múltiples iniciatives existents a tots els països, hi ha almenys una dificultat que actua de barrera per a la seva popularització: la construcció de catàlegs d'oferta cinematogràfica amplis i atractius (que incloguin, a banda del cinema nacional, produccions recents dels Estats Units, i que per efecte arrossegament estimulin també la visió de films del país). Aquest fet, juntament amb la importància de la inversió en promoció, inabastable per a moltes de les iniciatives, i la popularització dels llocs web pirates d'accés a l'audiovisual, ha provocat que als VOD autòctons i amb vocació per al cinema europeu i independent (model Filmin, per exemple) els costi fer-se un lloc en el sistema audiovisual, com va passar al seu dia en els formats de vídeo físic, on les empreses europees han estat sempre minoria.

En conseqüència –i com ja s'ha vist amb el desembarcament en el cas britànic i als països escandinaus i previsiblement passarà en els propers anys als altres grans estats d'Europa– l'accés al VOD estarà copat principalment per les empreses veteranes dels Estats Units (iTunes d'Apple), per la reconvertida en VOD de subscripció amb tarifa plana Netflix, per l'absorció de les iniciatives europees per

[145] SGAE: *Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales 2012*. 2012. [en línia] <http://www.anuariossgae.com/anuario2012/home.html>

empreses dels EUA (Love Films per part d'Amazon), i potser pels nous gegants d'internet (Google, Facebook) i les seves botigues electròniques.

El cinema a la televisió

La tercera finestra d'accés al cinema ha estat tradicionalment la televisió. I en aquest cas, també s'entreveuen unes tendències de canvi en el panorama que afronta la indústria cinematogràfica. Pel que fa a les productores, pel fet que progressivament els operadors televisius han anat agafant protagonisme en el sector, substituint les compres de drets d'antena per acords de coproducció Si la primera figura és una actuació industrialment "passiva" (encara que sense l'acord amb un operador televisiu habitualment no s'inicia cap rodatge, tret dels de molt baix pressupost, i per tant això ja atorgava a canals públic i privats un poder d'intervenció gran), involucrar-se en la producció els ha portat a augmentar la seva capacitat de dirigir la inversió econòmica als projectes que determinen, i a afegir-hi la possibilitat de posar-hi al seu servei la capacitat promocional que tenen.

El cas espanyol, un dels països europeus en què (des de 1999) les televisions estan obligades normativament a invertir en cinema, il·lustra aquesta dinàmica (dades del Ministeri de Cultura[146]): l'any 2011, Antena 3 (amb 14 films) era la segona productora amb més recaptació, darrere l'empresa de Santiago Segura (productor de la saga *Torrente)*; Mediapro era la quarta (6 films) i Telecinco la seguia (13 films). L'any anterior, Antena 3 (11 films) liderava, seguida de Globomedia –grup Imagina (Mediapro)– amb 6 films; i Telecinco ocupava la sisena posició (13 films). Els dos anys anteriors, era Telecinco qui encapçalava la llista, seguida d'Antena 3, etc.

El protagonisme directe (producció) o indirecte (finançament) dels operadors de televisió en el terreny de la producció té efectes contradictoris. Per un costat ha suposat una injecció de recursos econòmics al sector, però per l'altre l'ha abocat ja des de fa anys a una supeditació molt gran envers les necessitats, estratègies i

[146] Ministerio de Cultura. *El cine y el vídeo en datos y cifras.* Anual. [en línia] <http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/Evolucion/MercadoCine.html>

dinàmiques de la televisió. Així, no només orienten en la direcció que els interessa el negoci de la creació cinematogràfica sinó que –i és el més important- l'aplicació de les obligacions de finançament al cinema (sense invertir-hi més de l'imprescindible legalment) fa la producció totalment dependent dels avatars econòmics de la televisió. En el moment actual, la reducció d'ingressos publicitaris que experimenten els operadors televisius provoca una retallada directa dels recursos que destinen al cinema, i això sumat a les revisió de les polítiques de subvencions a la producció, afecta profundament les perspectives del sector de la producció de pel·lícules, com és el cas espanyol dels dos darrers exercicis.

Des d'una altra perspectiva, la de la televisió com a circuit de difusió i accés al cinema, i amb la cautela imprescindible en parlar d'un terreny com el de la programació, sotmès a canvis d'estratègies i girs copernicans amb relativa rapidesa, es pot considerar que també hi ha una tendència ressenyable, que pot influir de forma diferida en el sector del cinema. Es tracta que les cadenes generalistes tradicionals redueixen l'emissió de films, al mateix temps que engreixen les graelles de programació amb ficció seriada (sèries, minisèries) i telefilms.

El cas ben recent dels estats Units és revelador: entre les quatre grans *networks* (ABC, CBS, NBC i Fox) van programar la primera meitat de 2012 únicament 19 pel·lícules[147]. Les causes, per als analistes, apunten d'un costat a que programar sèries de "pressupost cinematogràfic" fidelitza l'espectador i facilita la comerciabilitat de les graelles, i per l'altra que el cinema ja és present directament a les pantalles domèstiques a través d'altres circuits. El més nou, els múltiples serveis de VOD, que tenen gran implantació al país (Netflix, més de 20 milions de subscriptors només als Estats Units, encara que el seu catàleg tingui pocs *blockbusters* recents); però tradicionalment el cinema també s'ha ofert a través de les xarxes de televisió per cable, en les quals els darrers anys han agafat molta importància els canals dedicats a la ficció (sèries i films)[148]. I la tercera gran finestra cinematogràfica a la televisió dels EUA són els petits canals generalistes en anglès i els emergents canals hispànics, que en total la primera meitat de 2012 havien programat 1.337 films (per 1.217 un any

[147] ***Ítem: Screen Digest***, novembre 2012.
[148] ***Ítem: Screen Digest***, juny 2012.

abans)[149]. En conseqüència, la pèrdua d'ingressos televisius a les grans *networks* per al cinema de les *majors* queda compensat per l'eclosió en un ventall creixent de circuits televisius i digitals. D'altra banda, des de mitjans dels anys 90 aquestes corporacions han multiplicat per cinc els ingressos per venda de sèries a tot tipus de clients (televisions, VOD, videoclubs) mentre perdien interès pel negoci del cinema a la televisió.

A Europa es produeix d'una forma més difusa i irregular un fenomen similar, d'arraconament del cinema de les grans cadenes de televisió per a refugiar-se sobretot en els canals temàtics, ja sigui a través de xarxes de cable o plataformes de satèl·lit o bé en l'espai dels nous canals de la TDT gratuïts, mentre que els serveis de VOD estan lluny d'esdevenir rivals de la programació televisiva com als EUA. França, amb la recent eclosió de la multiplicació de canals de TDT, o Espanya, amb una trajectòria una mica més llarga ja, són mostres d'aquesta situació. En el mapa televisiu espanyol, els casos de Telecinco i TV3 són els qui segueixen la pauta indicada, ja que Telecinco va passar de programar 203 films l'any 2008 a 153 dos anys després; i TV3 de 1.208 l'any 2008 a quasi la meitat –605 films– l'any 2010. La resta de canals ha vingut fent el contrari i en el mateix període Antena 3 ha augmentat de 448 a 676 els títols inclosos; TVE1 ha passat de 517 a 765, i el mateix han fet la majoria de canals autonòmics[150]. L'ús del cinema com a recurs estratègic a preu assequible de la programació en temps de crisi ha acostat totes aquestes cadenes –així com les noves gratuïtes de TDT i les temàtiques de pagament– al model descrit per als Estats Units.

La presència encara massiva del cinema a les graelles de programació, però, ha beneficiat relativament poc a les productores espanyoles (i europees). La suma dels canals de televisió públics i privats va oferir a Espanya el 2008 un total de 14.542 pel·lícules amb un repartiment de 69% d'origen nord-americà, 9% espanyoles i 17% de la resta d'Europa. I l'any 2010, les 15.406 pel·lícules emeses van donar un balanç encara millor per al cinema EUA (72%), per un 9% l'espanyol i el 14% l'europeu.

[149] ***Ítem: Screen Digest***, novembre 2012.
[150] EGEDA. ***Panorama audiovisual 2011***. Madrid: 2011.

La producció per a televisió, alguns canvis

En coherència amb el que s'ha exposat de pèrdua de pes del cinema en els canals principals de televisió (tot i l'anomalia espanyola), l'estratègia de les televisions està conduint a la convergència entre productores de televisió i productores de cinema en un nou terreny mixt i compartit, amb fronteres desdibuixades i totalment permeables i en el qual tota la gamma de professionals passa d'un costat a l'altre sense dificultat.

En aquest nou marc, la producció audiovisual va quedant cada cop més en mans de corporacions que s'han adaptat ràpidament a treballar per a les dues antigues indústries (i per a la publicitat) i han anat creixent, sovint de forma conglomeral, a partir de l'absorció de petites i mitjanes productores de cinema, televisió o especialitzades (efectes, postproducció, etc). Al seu costat, el nou paisatge audiovisual permet reconèixer encara l'existència de productores cinematogràfiques d'escassa dimensió, i amb excursions cap al telefilm de cost reduït per a mantenir l'activitat davant la dificultat d'aixecar projectes de cinema. De la mateixa manera, segueix existint un reguitzell de petites productores televisives, amb la inestabilitat funcional i econòmica que es correspon amb un sector on hi ha molt pocs operadors-clients per a contractar-les.

A escala europea, el mercat de la producció televisiva té dos grans noms, associats als dos principals grups operadors de canals. El primer, Fremantle, una corporació amb ramificacions en forma de productores nacionals a molts països, que és propietat del grup alemany RTL (Bertelsmann), que alhora és el grup mediàtic amb més cadenes de televisió privada en el conjunt de la Unió Europea. El segon, Endemol, igualment amb un ventall ampli de filials per diversos països, adquirida pel grup Mediaset (Berlusconi). A molta distància d'aquests dos quant a ingressos econòmics, l'Observatori Europeu de l'Audiovisual (OEA, 2011) situava el grup Imagina (Mediapro-Globomedia), per damunt de la filial de producció televisiva del grup Murdoch al Regne Unit (Shine), les també britàniques All 3 Media i ITV Studios o el grup italià Zodiak (filial de De Agostini, soci a Espanya del Grupo Planeta a Antena 3 i altres negocis audiovisuals).

La transició cap a un nou paisatge audiovisual digital a Europa, també en la producció

Amb les dades que s'han exposat, es pot concloure que la producció cinematogràfica (i audiovisual, en general) europea es troba en un estadi incipient de transició cap a un nou paisatge, amb un considerable retard respecte al que succeeix als Estats Units almenys en dos sentits. El primer fa referència a la proliferació de circuits alternatius als clàssics d'accés al cinema (sala, vídeo i televisió), molt més lenta i a més a més amb una perspectiva a curt termini de calcar-hi el domini dels distribuïdors nord-americans de cinema però amb nous agents (serveis de VOD). El segon retard fa referència a la dificultat de generar aquests agents audiovisuals que puguin intentar introduir una competència al domini dels Estats Units en tota la cadena de valor del cinema, almenys pel que fa a la prestació dels serveis emergents: intents des de les televisions, des del operadors de telecomunicació o des de les grans empreses de comerç europees no han reeixit fins al moment. I caldrà veure si ho aconsegueixen, ja que per a serveis que basen la seva viabilitat en grans nombres de clients, les barreres nacionals als mercats europeus del cinema fan difícil que hi hagi solucions no-nacionals que no provinguin dels qui, al final, subministren la part principal dels catàlegs.

El nou paisatge per a la producció es caracteritza també per l'aparició de múltiples serveis i circuits de tot tipus, sobre tecnologies diverses i models de negoci dispars, però molts enfocats a nínxols reduïts d'usuaris, un terreny en el que la producció i els agents europeus podrien tenir espai. Precisament, una de les clau de la viabilitat rau en el fet que la proliferació de circuits allarga el temps real d'explotació de les produccions cinematogràfiques.

Ara bé, és cert que en aquests nous serveis el cinema ha de competir per resultar atractiu des d'un mateix catàleg compartit amb la ficció i altres produccions televisives (shows, *realities*, concursos etc.), i no és una missió senzilla tenint en compte la reorientació dels pressupostos televisius que s'ha descrit i la promoció de la

seva producció a través de les pròpies emissions. L'experiència dels darrers temps en el sector del vídeo (còpies físiques) amb l'arraconament de la venda de films pel desplaçament sofert per l'atractiu dels *packs* de capítols de sèries de televisió, i l'experiència ja acumulada als Estats Units, permet intuir un horitzó semblant en els serveis de VOD.

Un altre element que està canviant fa referència al mapa d'actors involucrats en la producció audiovisual, un cop integrada ja la cinematogràfica, encara que tingui la seva autonomia per l'especificitat de les coses que no canvien en la seva activitat (són obres úniques, amb les quals s'arrisca en cada cas, i necessiten una promoció individualitzada). A les *majors*, veritables conglomerats que han eixamplat la seva activitat a tots els dominis del cinema i la televisió, i als operadors europeus de televisió involucrats en la producció voluntàriament o a la força, s'hi van sumar provisionalment des dels anys noranta els operadors de telecomunicacions (Telefónica, France Telecom, etc.). Aquests, també obligats per llei i/o per una estratègia de facilitar l'existència de continguts per a les plataformes de televisió de pagament que volien implantar, han estat una peça cabdal de la producció de cinema fins al present. Però això està canviant altre cop: emergeix una nou rang d'actors que procedeix de les tecnologies de la informació i la comunicació (TIC), i que després d'implantar dispositius i serveis de tot tipus, s'estan començant a preocupar per finançar la producció audiovisual (entreteniment, sèries de ficció, de moment, però amb el temps pot arribar a pel·lícules); per introduir un canvi substancial en la seva funció dins el paisatge audiovisual: deixar de ser enèssimes finestres passives d'explotació de sèries i films per a passar a disposar de catàlegs originals en primera finestra. És el que han anunciat el 2012 Hulu (propietat de Fox, Disney i NBC) amb la sèrie *House of cards*, que s'estrenarà el 2013, o Love Films (Amazon) amb la sèrie Lilyhammer, però també YouTube (Google) amb la posada en marxa de "canals" propis als Estats Unit , i a partir de 2013 també a França, Alemanya i el Regne Unit, encarregats en molts casos a productores independents i associades a televisions de cada país.

Conclusió

A mode de conclusió, per tant, cal indicar que a Espanya i Europa la producció de cinema obre la perspectiva cap a una visió integrada en l'audiovisual, però mantenint l'especificitat com a "format", produït per empreses integrades en grans corporacions però amb espai també per a les petites companyies estables o edificades per a cada ocasió. Previsiblement, però, es revisaran les polítiques de suport i foment que han facilitat que segueixi augmentant el nombre de títols realitzats cada any i que augmenti lentament la xifra dels que no s'arriben a estrenar en sales i han d'abocar-se directament als altres circuits, sobretot els nous, amb tota la incertesa que comporten per la seva escassa audiència, encara.

Producció i distribució del gènere documental a Europa

Xavier Cubeles

El mercat de productes audiovisuals basats en la realitat (*factual films*) i molt especialment, el dels documentals, va iniciar un notable procés de creixement a la dècada dels noranta en molts dels estats membres de la Unió Europea[151].

Com s'esdevé en molts altres gèneres de l'audiovisual, l'anàlisi del mercat dels documentals a Europa està fortament condicionada per les tres qüestions següents:

a) La fragmentació del mercat audiovisual a Europa, principalment en funció de les demarcacions estatals existents, fet que planteja certes dificultats de caràcter metodològic, sobretot en relació a la informació estadística disponible.

b) Els mercats audiovisuals són cada vegada més complexos, per la diversificació progressiva de les finestres de difusió de les obres audiovisuals, i també per la profunda transformació de la cadena de valor d'aquestes activitats com a conseqüència de la digitalització. La importància i la rapidesa d'aquests canvis comporta una creixent dificultat per disposar de dades sistemàtiques i homogènies relatives a bona part dels mercats audiovisuals emergents (com en relació a les descàrregues i l'accés de serveis a Internet).

c) Així mateix, cal reiterar novament que les estadístiques sobre l'audiovisual a Europa no permeten conèixer prou acuradament l'evolució i la situació dels diferents segments d'aquests mercats segons el gènere (ficció, animació, documental, etc).

[151] Cubeles, X.; Sanchís, B. ***La producción y la difusión de documentales; ACPA Associació Catalana de Productors Cinematogràfics i Audiovisuals***. Barcelona: BCF Consultors, 1999.

En el marc d'aquests condicionants, el present document té per objecte l'anàlisi de la producció i la distribució del gènere del documental a Europa en el moment actual i es divideix en els tres apartats següents:

- La producció de llargmetratges documentals a Europa (del 2005 al 2011)
- Els canals de TV i el documental
- Consideracions finals

El document es completa amb un annex que recull les principals dades estadístiques utilitzades per a l'anàlisi de la producció de llargmetratges per països.

La producció de llargmetratges documentals a Europa (del 2005 al 2011)

Segons les dades de l'Observatori Europeu de l'Audiovisual[152], la producció de llargmetratges de ficció i de documentals ha passat d'un total de 911 títols l'any 2005 a 1.285 el 2011. Això ha suposat un increment del 41,1% durant l'esmentat període (veure Gràfic 1 i Quadre 1). Segons el gènere del llargmetratge, es poden fer les següents observacions:

a) Llargmetratges de ficció: la xifra de títols produïts s'ha incrementat de 714 el 2005 a 915 el 2011, que representa un creixement del 28,2%.

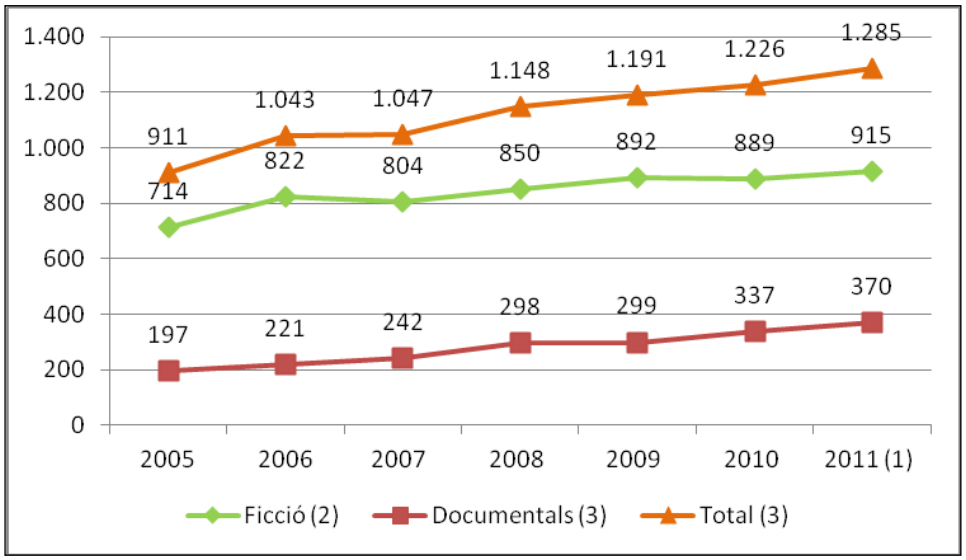
b) Llargmetratges documentals: es constata que la quantitat d'obres produïdes ha crescut de manera molt més accentuada (el 87,8%), passant de 197 a 370 títols d'un any a l'altre.

Cal remarcar que, des de l'inici de l'actual crisi econòmica el 2008, el nombre de llargmetratges documentals ha seguit creixent any rere any (el 12,7% del 2009 al 2010, i el 9,8% del 2010 al 2011), a diferència del nombre de llargmetratges de ficció que s'ha mantingut sense canvis rellevants).

[152] Web oficial: <http://www.obs.coe.int/>

Gràfic 1

Nombre de llargmetratges documentals i de ficció produïts anualment a la UE-27 (2005-2010)



Notes:

(1) Dades provisionals.

(2) Pot comptar per duplicat coproduccions minoritàries de documentals. No hi ha dades completes relatives als documentals en certs països (Xipre, Espanya, Itàlia, Grècia, Hongria, Lituània, Malta i Romania).

(3) Pot comptar per duplicat coproduccions minoritàries de documentals. No hi ha dades completes relatives als documentals en certs països (Xipre, Espanya, Itàlia, Grècia, Hongria, Lituània, Malta i Romania).

Font : Elaboració pròpia segons dades de l'European Audiovisual Observatory.

Quadre 1

Llargmetratges documentals i de ficció produïts anualment a la UE-27 (2005-2010)

A) Nombre de Llargmetratges (en unitats)

	2005	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010**	**2011** (1)
Ficció (2)	714	822	804	850	892	889	915
Documentals (3)	197	221	242	298	299	337	370
Total (3)	**911**	**1.043**	**1.047**	**1.148**	**1.191**	**1.226**	**1.285**

B) Evolució interanual (en %)

	2005-06	**2006-07**	**2007-08**	**2008-09**	**2009-10**	**2010-11**	**Acumulat 2005-11**
Ficció (2)	15,1	-2,2	5,7	4,9	-0,3	2,9	28,2
Documentals (3)	12,2	9,5	23,1	0,3	12,7	9,8	87,8
Total (3)	**14,5**	**0,4**	**9,6**	**3,7**	**2,9**	**4,8**	**41,1**

Notes:

(1) Dades provisionals.

(2) Pot comptar per duplicat coproduccions minoritàries de documentals. No hi ha dades completes relatives als documentals en certs països (Xipre, Espanya, Itàlia, Grècia, Hongria, Lituània, Malta i Romania).

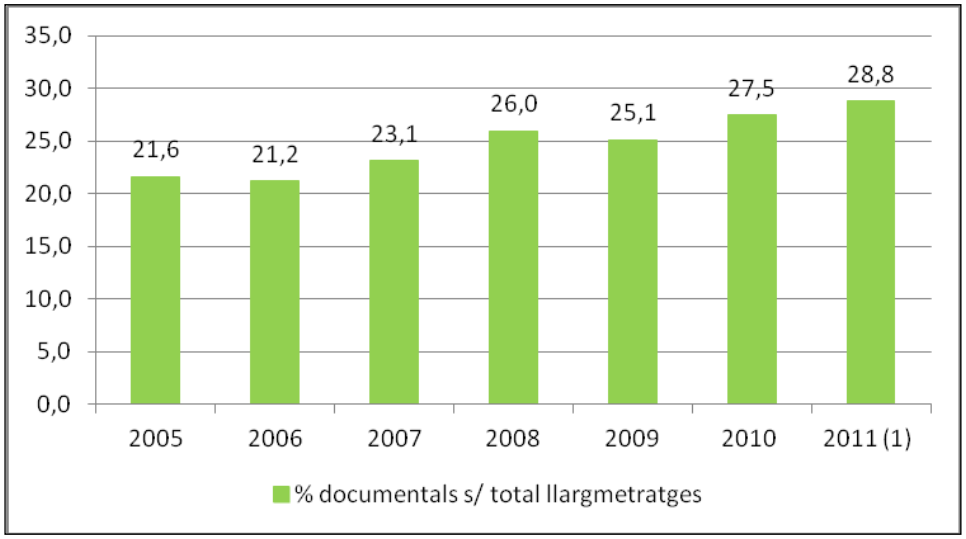
(3) Pot comptar per duplicat coproduccions minoritàries de documentals. No hi ha dades completes relatives als documentals en certs països (Xipre, Espanya, Itàlia, Grècia, Hongria, Lituània, Malta i Romania).

Font : Elaboració pròpia segons dades de l'European Audiovisual Observatory.

Conseqüentment, la importància relativa de la producció de documentals sobre el total de llargmetratges (inclosos els de ficció) a Europa ha crescut notablement durant el període analitzat: els documentals produïts el 2005 representaren el 21,6% del total de llargmetratges a Europa, percentatge que ha crescut fins al 28,8% el 2011 (veure Gràfic 2).

Gràfic 2

Percentatge de documentals sobre el total de llargmetratges produïts anualment a la UE-27 (2005-2010). Produccions nacionals (al 100% o en coproduccions majoritàries).



Notes:

(1) Dades provisionals.

(2) Pot comptar per duplicat coproduccions minoritàries de documentals. No hi ha dades completes relatives als documentals en certs països (Xipre, Espanya, Itàlia, Grècia, Hongria, Lituània, Malta i Romania).

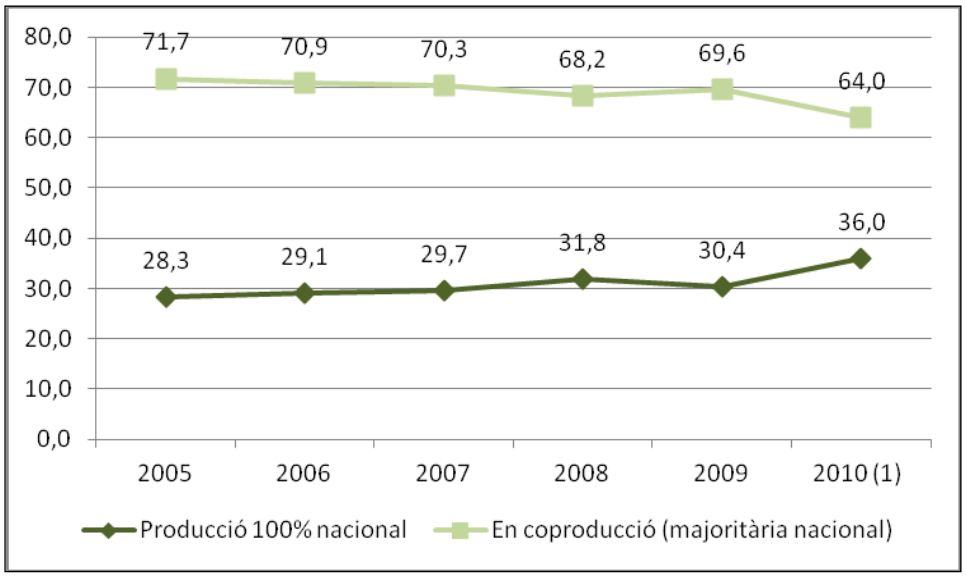
(3) Pot comptar per duplicat coproduccions minoritàries de documentals. No hi ha dades completes relatives als documentals en certs països (Xipre, Espanya, Itàlia, Grècia, Hongria, Lituània, Malta i Romania).

Font : Elaboració pròpia segons dades de l'European Audiovisual Observatory.

Paral·lelament, es constata com a partir de l'any 2008 s'inicia una clara tendència d'increment del nombre de documentals fets en règim de coproducció. Concretament, la proporció de documentals fets en coproducció durant els anys 2005 a 2007 se situà entre el 28,0% i el 30% del total, ascendint fins al 36,0% el 2011 (veure Gràfic 3).

Gràfic 3

Percentatge de documentals produïts anualment a la UE-27 segons si són produccions íntegrament nacionals o coproduccions majoritàries (2005-2010) (1)



Notes:

(1) Inclou les produccions nacionals (totalment o coproduccions majoritàries). Dades d'Espanya estimades segons la informació disponible.

(2) Dades provisionals.

Font : Elaboració pròpia segons dades de l'European Audiovisual Observatory, *Yearbook Online Premium Service 2011*.

Una anàlisi més detallada de la producció de llargmetratges documentals pels diferents països membres de la Unió Europea posa de manifest les següents qüestions més rellevants (veure Gràfics 4 i 5):

a) Hi ha 5 països que han concentrat el 61,3% del total de documentals produïts a Europa del 2005 al 2010: Alemanya (17,3%), Suïssa (16,4%, Espanya (13,7%), França (8,5%) i Àustria (5,3%). La resta de països han tingut un pes relatiu sobre el total inferior al 5%.

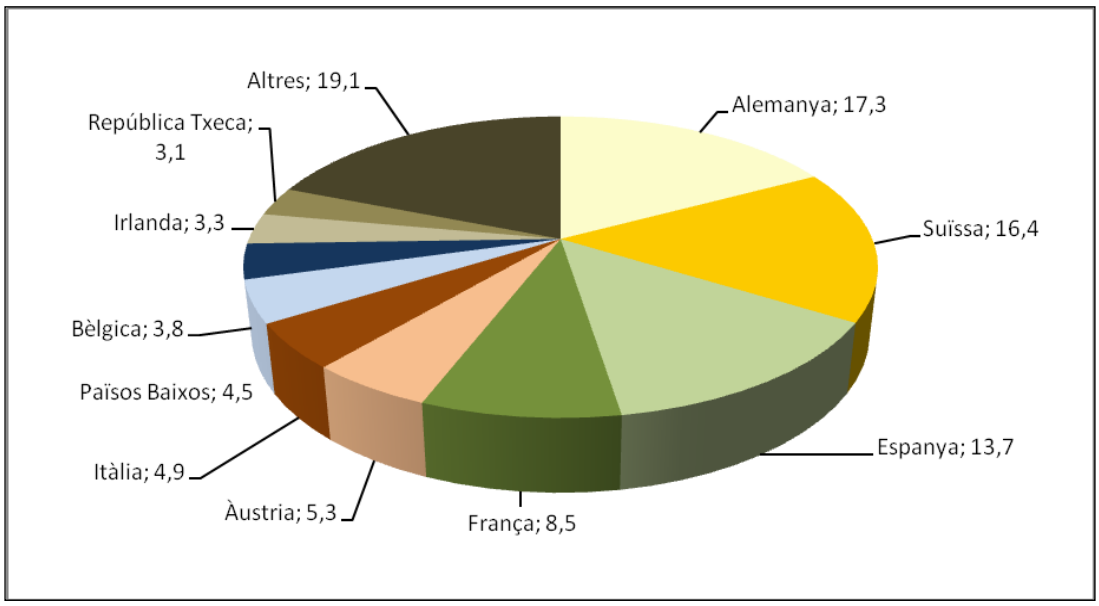
b) Aquesta distribució de documentals per països europeus difereix de manera notable respecte la producció de llargmetratges de ficció. Tot i que, de forma similar al que s'esdevé que amb el documental, només 5 països

han aplegat el 60,0% del total d'obres de ficció produïdes. Aquests països són França (17,4%), Espanya (11,4%), i Alemanya (10,5%) –que també han encapçalat la producció de documentals a Europa– juntament amb Itàlia (12,4%) i el Regne Unit (8,4%).

Per tant, es constata que els 5 països més grans de la UE (Alemanya, Espanya, França, Itàlia i Regne Unit) concentren el 60,0% del total d'obres de ficció a Europa, percentatge que tan sols és del 46,3% en el cas dels documentals. Inversament, s'observa com els països de menor dimensió d'Europa tenen una major participació en la producció de documentals (el 54,7%) comparativament amb la ficció (el 40%).

Gràfic 4

Percentatge de llargmetratges documentals produïts a la UE-27 per països (acumulat 2005-2010)

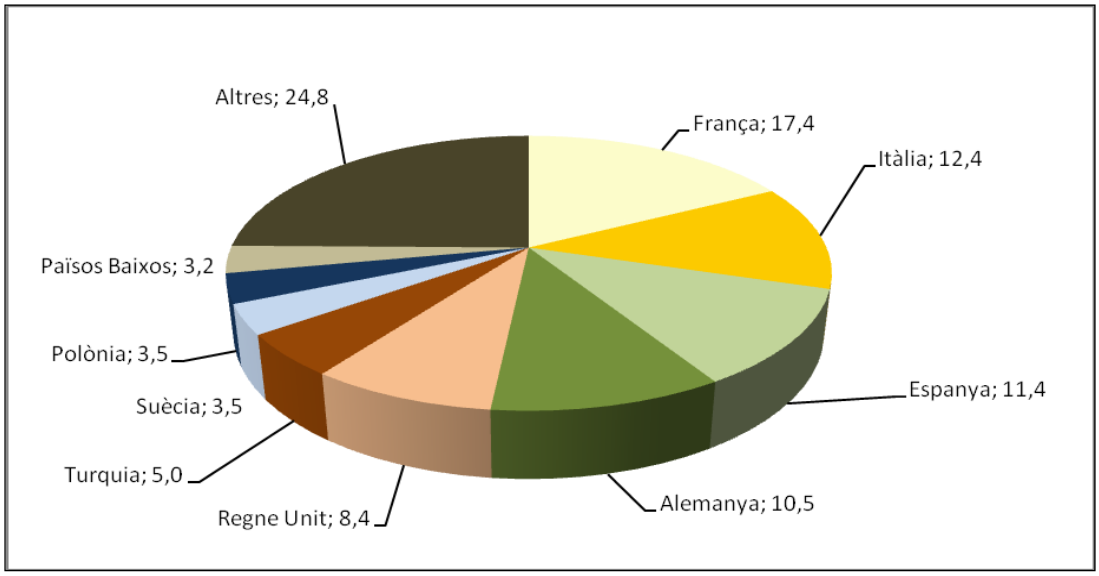


Nota: Inclou les produccions nacionals (totalment o coproduccions majoritàries). Dades d'Espanya estimades segons la informació disponible.

Font: Elaboració pròpia segons dades de l'European Audiovisual Observatory, *Yearbook Online Premium Service 2011*.

Gràfic 5

Percentatge de llargmetratges de ficció produïts a la UE-27 per països (acumulat 2005-2010)



Nota: Inclou les produccions nacionals (totalment o coproduccions majoritàries). Dades d'Espanya estimades segons la informació disponible.

Font: Elaboració pròpia segons dades de l'European Audiovisual Observatory, *Yearbook Online Premium Service 2011*.

Les Taules 1 i 2 que es presenten a continuació classifiquen els països de la Unió Europea segons la seva activitat de producció de llargmetratges documentals (mitjana anual 2005-2010) en els termes següents:

a) Taula 1. Segons la mitjana de documentals produïts anualment i el percentatge de documentals sobre el total de llargmetratges.

b) Taula 2. Segons la mitjana de documentals produïts anualment i el percentatge de documentals fets en coproducció.

Taula 1. Països de la Unió Europea segons la seva activitat de producció de llargmetratges documentals (mitjana anual 2005-2010)

Segons la mitjana de documentals produïts anualment i el percentatge de documentals sobre el total de llargmetratges

	Menys de 20%	De 20% a 40%	Més de 40%
Menys de 3	Antiga República Iugoslava de Macedònia (0,0 i 0,0%) Turquia (0,8 i 1,8%) Polònia (1,2 i 3,5%) Croàcia (1,2 i 13,5%) Eslovènia (1,2 i 18,4%) Romania (1,3 i 9,6%)	Malta (0,2 i 20,0%) Bòsnia i Herzegovina (1,0 i 25,0%) Luxemburg (1,3 i 36,4%)	Eslovàquia (2,3 i 42,4%) Xipre (0,7 i 50,0%)
De3 a 10	Noruega (4,3 i 19,7%) Dinamarca (4,7 i 18,7%) Suècia (7,2 i 18,1%) Regne Unit,5,8 i 7,1%)	Bulgària (3,3 i 38,5%) Estònia (3,5 i 38,9%) Finlàndia (4,0 i 22,0%) Grècia (7,0 i 31,3%) Portugal (8,2 i 38,0%) República Txeca (9,7 i 28,6%)	Letònia (3,0 i 48,6%)
Més de 10	Itàlia (15,2 i 11,8%) França (26,7 i 14,3%)	Bèlgica (11,8 i 31,6%) Països Baixos (14,2 i 32,4%) Espanya (42,9 i 29,1%) Alemanya (54,0 i 35,9%)	Irlanda (10,3 i 45,8%) Àustria (16,7 i 58,5%) Suïssa (51,3 i 65,8%)

Nota: Inclou les produccions nacionals (totalment o coproduccions majoritàries). Dades d'Espanya estimades segons la informació disponible.

Font: Elaboració pròpia segons dades de l'European Audiovisual Observatory, *Yearbook Online Premium Service 2011*.

Taula 2. Països de la Unió Europea segons la seva activitat de producció de llargmetratges documentals (mitjana anual 2005-2010)

Segons la mitjana de documentals produïts anualment i el percentatge de documentals fets en coproducció

	Menys de 15%	De 15% a 30%	Més de 30%
Menys de 3	Antiga República Iugoslava de Macedònia (0,0 i 0,0%) Malta (0,2 i 0,0%) Xipre (0,7 i 0,0%) Croàcia (1,2 i 0,0%) Eslovènia (1,2 i 0,0%)	Turquia (0,8 i 20,0%) Bòsnia i Herzegovina (1,0,16,7%) Luxemburg (1,3 i 25,0%)	Polònia (1,2 i 42,9%) Eslovàquia (2,3 i 42,9%) Romania (1,3 i 50,0%)
De 3 a 10	Grècia (7,0 i 7,1%) Portugal (8,2 i 8,2%) Finlàndia (4,0 i 8,3%) Regne Unit (5,8 i 8,6%) República Txeca (9,7 i 10,3%) Letònia (3,0 i 11,1%) Noruega (4,3 i 11,5%)	Bulgària (3,3 i 25,0%) Estònia (3,5 i 19,0%) Dinamarca (4,7 i 17,9%) Suècia (7,2 i 27,9%)	
Més de 10	Itàlia (12,7 i 0,0%) Països Baixos (14,2 i 5,9%)	Irlanda (10,3 i 17,7%) Àustria (16,7 i 20,0%) França (26,7 i 17,5%) Espanya (42,9 i 17,8%) Suïssa (51,3 i 22,1%) Alemanya (54,0 i 16,7%)	Bèlgica (11,8 i 50,7%)

Nota: Inclou les produccions nacionals (totalment o coproduccions majoritàries). Dades d'Espanya estimades segons la informació disponible.

Font: Elaboració pròpia segons dades de l'European Audiovisual Observatory, *Yearbook Online Premium Service 2011*.

Els canals de TV i el documental

El gènere dels documentals (en format de llargmetratge o altres), ocupa un lloc remarcable en l'oferta televisiva europea. Com a dada indicativa d'aquest fet, els documentals representaren el 25,9% del total d'emissions de les televisions espanyoles, i el 19,7% del seu temps total d'emissió l'any 2010[153].

A escala Europea, la importància dels documentals en l'oferta televisiva es posa de manifest en la presència creixent de canals de televisió HD especialitzats en aquest gènere, que ha passat d'un total de 27 el 2009, a 73 l'octubre de 2012 (vegeu Quadre 2).

Quadre 2

Canals de televisió en alta definició (HDTV) disponibles a Europa per gèneres (2009-2012)

	2009	2010	2011	2012	Percentatge de creixement 2009-12
Esport	59	86	126	215	264,4
Cinema	55	60	92	144	161,8
Generalista	45	79	87	108	140,0
Documental	**27**	**37**	**56**	**73**	**170,4**
Ficció televisiva	14	16	42	76	442,9
Entreteniment	16	29	51	70	337,5
Estil de vida i viatges	9	15	27	41	355,6
Música	10	14	15	28	180,0
Infantil	6	9	12	28	366,7
Cultural / Internacional	10	9	13	21	110,0
Adults	4	5	11	20	400,0
Altres	19	64	80	117	515,8
Total	**274**	**423**	**612**	**941**	**243,4**

[153] ***EGEDA Panorama Audiovisual 2011***. Madrid: EGEDA, 2012. [en línia] <http://www.egeda.es/EGE_LibrosPanorama-2011.asp>

Nota: les dades són del final de cada any, excepte les de 2012 que corresponen al mes d'octubre.
Font: European Audiovisual Observatory / *MAVISE*

Així, el gènere del documental se situa en quart lloc en el rànquing de gèneres d'especialització dels canals de TV HD europeus al llarg d'aquests darrers anys. No obstant això, es constata que el creixement del nombre de canals (que ha estat del 170,4% del 2009 al 2012) ha estat inferior comparativament amb altres gèneres audiovisuals (essent aquest índex de creixement del 243,4% pel total de canals).

Per últim, assenyalar que si es considera el país d'orígen de cada canal de TV HD, el Regne Unit compta amb 229 canals, seguit d'Alemanya (108), França (95), Itàlia (60), Espanya (45), Suècia (42) i Països Baixos (38) com a principals països.

Consideracions finals

L'anàlisi de la producció i la distribució de documentals a Europa, a partir de les principals informacions disponibles, ha posat de manifest les següents qüestions més rellevants:

a) D'una banda, es constata que el documental és un gènere de producció audiovisual que **ha experimentat una evolució positiva des de l'esclat de la crisi econòmica l'any 2008 fins al 2011.** En concret, els documentals han representat al voltant del 28% del total de llargmetratges produïts els anys 2010 i 2011, percentatges superiors als d'anys anteriors (que se situaven entre el 21% i el 26%).

b) Així mateix, s'observa com **els països de menor dimensió d'Europa han tingut una major participació en la producció de llargmetratges de documentals, comparativament amb els de ficció.** Així, deixant de banda Alemanya, Espanya, França, Itàlia i el Regne Unit, la resta d'estats de menor dimensió de la Unió Europea han produït el 54,7% del total de

documentals europeus (percentatge que ha estat molt inferior en el cas dels llargmetratges de ficció: el 40,0%).

c) En tercer lloc, també es posa de manifest que **després de l'esclat de la crisi ha augmentat la proporció de documentals fets en coproducció**: durant els anys 2005 a 2007 el percentatge de documentals coproduïts se situà entre el 28,0% i el 30% del total, tot ascendint fins al 36,0% el 2011.

d) Finalment, remarcar que **l'oferta especialitzada en documentals ocupa un lloc destacat en l'actual procés d'emergència dels canals de televisió en alta definició (HDTV)**, amb 73 canals a l'octubre del 2012 (front als 27 del 2009).

Aquesta evolució positiva de la producció i difusió de documentals a Europa del 2005 al 2011, s'explica fonamentalment perquè el documental és, comparativament amb altres gèneres audiovisuals i sobretot amb la ficció, un segment de la producció audiovisual que té unes **menors barreres econòmiques d'entrada** (atès que la mitjana del seu cost de producció és menor en termes relatius). Aquest fet afavoreix el seu desenvolupament en l'actual escenari de crisi econòmica, així com la seva major importància relativa en els països de menor dimensió.

Davant d'això, **cal que les polítiques nacionals de suport a l'audiovisual reforcin les seves estratègies de suport al documental**, per tal de contribuir a mantenir l'activitat de producció en l'actual situació de crisi i, sobretot, en els estats de menor dimensió.

El creixement de la coproducció en l'esfera del documental constitueix, d'altra banda, una **oportunitat per avançar en la vertebració del mercat europeu de l'audiovisual**, mitjançant el suport d'iniciatives i plataformes que n'estimulin el desenvolupament (com és el cas d'EDN- European Documentary Network).

Igualment, cal que les institucions europees i els diferents governs nacionals continuïn impulsant **mesures de suport a la dinamització de les coproduccions** de documentals a escala europea.

Annex 1. Nombre de llargmetratges documentals produïts anualment per països (2005 - 2010)

	Producció nacional (total o majoritària)							Producció total							
	2005	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010***	**Mitjana anual**	**2005**	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010***	**Mitjana anual**	
Alemanya	40	47	46	55	65	71	54,0	43	52	50	60	70	74	58,2	*b.*
Antiga Rep. Iug. Macedònia	0	0	0	0	0	0	0,0	0	0	0	0	1	0	0,2	*a.*
Àustria	15	17	19	13	16	20	16,7	18	17	20	13	17	24	18,2	*b.*
Bèlgica	5	11	13	16	15	11	11,8	6	12	15	20	25	16	15,7	*a.*
Bòsnia i Herzegovina	1	2	1	2	0	0	1,0	2	2	1	2	1	0	1,3	*b.*
Bulgària	2	2	3	0	9	4	3,3	2	2	3	2	10	5	4,0	*b.*
Croàcia	0	4	1	2	0	0	1,2	0	4	1	2	0	0	1,2	*b.*
Dinamarca	5	6	4	4	2	7	4,7	7	9	4	4	2	7	5,5	*c.*
Eslovàquia	1	1	2	3	3	4	2,3	2	1	2	5	5	4	3,2	*a.*
Eslovènia	1	0	2	3	1	0	1,2	1	0	2	3	2	0	1,3	*a.*
Espanya	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	*38*	40	37	55	60	66	49,3	*d.*
Estònia	2	1	2	5	4	7	3,5	2	1	3	6	4	7	3,8	*b.*
Finlàndia	4	3	4	0	4	9	4,0	4	3	4	1	5	13	5,0	*c.*
França	28	20	28	32	27	25	26,7	30	21	29	34	31	27	28,7	*e.*
Grècia	4	5	10	15	6	2	7,0	4	5	10	15	6	2	7,0	*a.*
Irlanda	5	9	12	12	11	13	10,3	5	9	13	14	14	15	11,7	*f.*
Itàlia	12	10	15	n.d.	20	19	15,2	12	10	15	n.d.	20	19	15,2	*g.*
Letònia	0	2	1	2	5	8	3,0	0	2	1	2	6	8	3,2	*b.*
Luxemburg	0	1	1	2	1	3	1,3	0	2	4	2	1	5	2,3	*a.*
Malta	0	0	0	0	1	0	0,2	0	0	0	0	1	0	0,2	*a.*
Noruega	4	5	7	3	4	3	4,3	4	5	7	3	5	3	4,5	*b.*
Països Baixos	18	17	10	16	11	13	14,2	20	17	10	17	11	15	15,0	*b.*
Polònia	0	1	1	3	1	1	1,2	0	1	1	5	7	2	2,7	*a.*
Portugal	8	13	3	2	9	14	8,2	8	13	3	2	9	15	8,3	*a.*
Regne Unit	2	3	9	8	6	7	5,8	3	3	9	9	8	7	6,5	*f.*
República Txeca	4	9	7	11	12	15	9,7	4	10	7	12	12	15	10,0	*b.*
Romania	0	0	2	3	1	2	1,3	0	0	2	3	1	2	1,3	*b.*
Suècia	3	3	5	13	4	15	7,2	3	3	5	14	4	18	7,8	*b.*
Suïssa	57	46	51	51	42	61	51,3	65	49	58	54	43	63	55,3	*b.*
Turquia	0	1	0	1	2	1	0,8	1	1	0	1	2	1	1,0	*b.*
Xipre	0	1	1	1	1	0	0,7	1	2	1	3	2	0	1,5	*a.*

Nota: (a) Films completats; (b) Films realitzats; (c) Films amb suport públic; (d) Films certificats; (e) Films oficialment reconeguts; (f) Films rodats; (g) Films qualificats.

Font : Elaboració pròpia segons dades de l'European Audiovisual Observatory, *Yearbook Online Premium Service 2011*.

Annex 2. Nombre de llargmetratges de ficció produïts anualment per països (2005 - 2010)

	Producció nacional (total o majoritària)							Producció total							
	2005	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010***	**Mitjana anual**	**2005**	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010***	**Mitjana anual**	
Alemanya	78	98	93	96	129	84	96,3	103	122	122	125	150	119	86,0	b.
Antiga Rep. Iug. Macedònia	1	1	4	0	0	1	1,2	2	2	6	0	1	4	1,8	a.
Àustria	9	16	6	14	12	14	11,8	12	16	12	17	17	20	11,0	b.
Bèlgica	20	25	30	29	28	22	25,7	40	57	58	59	52	69	39,7	a.
Bòsnia i Herzegovina	4	4	2	2	1	5	3,0	4	7	6	6	4	5	3,5	b.
Bulgària	3	7	5	5	5	7	5,3	6	10	5	7	8	10	5,0	b.
Croàcia	7	7	6	7	11	7	7,5	8	8	8	9	13	9	6,5	b.
Dinamarca	20	20	17	20	21	24	20,3	24	24	24	26	28	31	18,2	c.
Eslovàquia	2	0	5	4	6	2	3,2	6	2	8	7	13	4	5,3	a.
Eslovènia	7	1	7	9	3	4	5,2	9	4	10	12	4	7	5,5	a.
Espanya	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	104	110	135	118	126	134	85,5	d.
Estònia	6	8	9	4	3	3	5,5	6	10	9	5	6	4	4,0	b.
Finlàndia	11	17	14	13	16	14	14,2	15	23	17	18	20	19	12,3	c.
França	159	144	156	164	155	178	159,3	210	182	199	206	199	234	139,7	e.
Grècia	19	15	10	14	19	15	15,3	20	17	15	16	19	16	11,0	a.
Irlanda	n.d.	n.d.	8	13	14	14	12,3	n.d.	n.d.	10	25	20	23	19,5	f.
Itàlia	83	102	109	146	115	129	114,0	98	117	123	155	133	142	92,2	g.
Letònia	2	2	5	3	4	3	3,2	4	4	6	4	4	3	2,8	b.
Luxemburg	2	3	2	0	5	2	2,3	13	12	4	11	17	16	8,0	a.
Malta	1	0	1	0	2	0	0,7	1	0	1	1	2	0	0,7	a.
Noruega	14	15	16	20	19	22	17,7	18	19	20	24	22	24	15,0	b.
Països Baixos	28	22	33	27	35	32	29,5	31	30	41	44	41	46	28,7	b.
Polònia	21	24	34	32	38	42	31,8	23	26	39	40	42	44	27,5	a.
Portugal	11	14	12	13	12	18	13,3	15	21	12	14	14	22	10,3	a.
Regne Unit	66	74	77	83	83	77	76,7	118	107	89	95	101	84	61,5	f.
República Txeca	21	29	23	23	29	20	24,2	27	35	23	27	33	22	17,5	b.
Romania	11	15	9	9	14	17	12,5	20	18	12	11	18	19	10,0	b.
Suècia	42	41	25	21	37	28	32,3	50	43	32	22	38	36	21,3	b.
Suïssa	21	23	25	25	27	39	26,7	30	38	31	30	37	50	24,7	b.
Turquia	26	32	43	46	64	64	45,8	27	33	46	47	64	67	37,3	b.
Xipre	0	0	1	1	1	1	0,7	0	0	1	2	1	2	1,0	a.

Nota: (a) Films completats; (b) Films realitzats; (c) Films amb suport públic; (d) Films certificats; (e) Films oficialment reconeguts; (f) Films rodats; (g) Films qualificats.

Font : Elaboració pròpia segons dades de l'European Audiovisual Observatory, *Yearbook Online Premium Service 2011*.

Annex 3. Percentatge de llargmetratges documentals sobre total llargmetratges produïts anualment per països (2005 - 2010)

	Producció nacional (total o majoritària)							Producció total							
	2005	2006	2007	2008	2009	2010*	Mitjana anual	2005	2006	2007	2008	2009	2010*	Mitjana anual	
Alemanya	33,9	32,4	33,1	36,4	33,5	45,8	35,9	29,5	29,9	29,1	32,4	31,8	38,3	40,3	b.
Antiga Rep. Iug. Macedònia	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	50,0	0,0	8,3	a.
Àustria	62,5	51,5	76,0	48,1	57,1	58,8	58,5	60,0	51,5	62,5	43,3	50,0	54,5	62,3	b.
Bèlgica	20,0	30,6	30,2	35,6	34,9	33,3	31,6	13,0	17,4	20,5	25,3	32,5	18,8	28,3	a.
Bòsnia i Herzegovina	20,0	33,3	33,3	50,0	0,0	0,0	25,0	33,3	22,2	14,3	25,0	20,0	0,0	27,6	b.
Bulgària	40,0	22,2	37,5	0,0	64,3	36,4	38,5	25,0	16,7	37,5	22,2	55,6	33,3	44,4	b.
Croàcia	0,0	36,4	14,3	22,2	0,0	0,0	13,5	0,0	33,3	11,1	18,2	0,0	0,0	15,2	b.
Dinamarca	20,0	23,1	19,0	16,7	8,7	22,6	18,7	22,6	27,3	14,3	13,3	6,7	18,4	23,2	c.
Eslovàquia	33,3	100,0	28,6	42,9	33,3	66,7	42,4	25,0	33,3	20,0	41,7	27,8	50,0	37,3	a.
Eslovènia	12,5	0,0	22,2	25,0	25,0	0,0	18,4	10,0	0,0	16,7	20,0	33,3	0,0	19,5	a.
Espanya	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	26,8	26,7	21,5	31,8	32,3	33,0	36,6	d.
Estònia	25,0	11,1	18,2	55,6	57,1	70,0	38,9	25,0	9,1	25,0	54,5	40,0	63,6	48,9	b.
Finlàndia	26,7	15,0	22,2	0,0	20,0	39,1	22,0	21,1	11,5	19,0	5,3	20,0	40,6	28,8	c.
França	15,0	12,2	15,2	16,3	14,8	12,3	14,3	12,5	10,3	12,7	14,2	13,5	10,3	17,0	e.
Grècia	17,4	25,0	50,0	51,7	24,0	11,8	31,3	16,7	22,7	40,0	48,4	24,0	11,1	38,9	a.
Irlanda	n.d.	n.d.	60,0	48,0	44,0	48,1	45,8	n.d.	n.d.	56,5	35,9	41,2	39,5	37,4	f.
Itàlia	12,6	8,9	12,1	n.d.	14,8	12,8	11,8	10,9	7,9	10,9	n.d.	13,1	11,8	14,2	g.
Letònia	0,0	50,0	16,7	40,0	55,6	72,7	48,6	0,0	33,3	14,3	33,3	60,0	72,7	52,8	b.
Luxemburg	0,0	25,0	33,3	100,0	16,7	60,0	36,4	0,0	14,3	50,0	15,4	5,6	23,8	22,6	a.
Malta	0,0	0,0	0,0	0,0	33,3	0,0	20,0	0,0	0,0	0,0	0,0	33,3	0,0	20,0	a.
Noruega	22,2	25,0	30,4	13,0	17,4	12,0	19,7	18,2	20,8	25,9	11,1	18,5	11,1	23,1	b.
Països Baixos	39,1	43,6	23,3	37,2	23,9	28,9	32,4	39,2	36,2	19,6	27,9	21,2	24,6	34,4	b.
Polònia	0,0	4,0	2,9	8,6	2,6	2,3	3,5	0,0	3,7	2,5	11,1	14,3	4,3	8,8	a.
Portugal	42,1	48,1	20,0	13,3	42,9	43,8	38,0	34,8	38,2	20,0	12,5	39,1	40,5	44,6	a.
Regne Unit	2,9	3,9	10,5	8,8	6,7	8,3	7,1	2,5	2,7	9,2	8,7	7,3	7,7	9,6	f.
República Txeca	16,0	23,7	23,3	32,4	29,3	42,9	28,6	12,9	22,2	23,3	30,8	26,7	40,5	36,4	b.
Romania	0,0	0,0	18,2	25,0	6,7	10,5	9,6	0,0	0,0	14,3	21,4	5,3	9,5	11,8	b.
Suècia	6,7	6,8	16,7	38,2	9,8	34,9	18,1	5,7	6,5	13,5	38,9	9,5	33,3	26,9	b.
Suïssa	73,1	66,7	67,1	67,1	60,9	61,0	65,8	68,4	56,3	65,2	64,3	53,8	55,8	69,2	b.
Turquia	0,0	3,0	0,0	2,1	3,0	1,5	1,8	3,6	2,9	0,0	2,1	3,0	1,5	2,6	b.
Xipre	0,0	100,0	50,0	50,0	50,0	0,0	50,0	100,0	100,0	50,0	60,0	66,7	0,0	60,0	a.

Nota: (a) Films completats; (b) Films realitzats; (c) Films amb suport públic; (d) Films certificats; (e) Films oficialment reconeguts; (f) Films rodats; (g) Films qualificats.

Font : Elaboració pròpia segons dades de l'European Audiovisual Observatory, *Yearbook Online Premium Service 2011*.

Annex 4. Percentatge de llargmetratges de documentals sobre el total d'Europa (2005 - 2010)

	Producció nacional (total o majoritària)							Producció total							
	2005	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010***	**Mitjana anual**	**2005**	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010***	**Mitjana anual**	
Alemanya	18,1	19,6	17,7	19,8	23,0	21,2	20,0	15,1	17,6	15,8	16,5	18,2	17,1	16,8	b.
Antiga Rep. Iug. Macedònia	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,3	0,0	0,0	a.
Àustria	6,8	7,1	7,3	4,7	5,7	6,0	6,2	6,3	5,7	6,3	3,6	4,4	5,5	5,2	b.
Bèlgica	2,3	4,6	5,0	5,8	5,3	3,3	4,4	2,1	4,1	4,7	5,5	6,5	3,7	4,5	a.
Bòsnia i Herzegovina	0,5	0,8	0,4	0,7	0,0	0,0	0,4	0,7	0,7	0,3	0,6	0,3	0,0	0,4	b.
Bulgària	0,9	0,8	1,2	0,0	3,2	1,2	1,2	0,7	0,7	0,9	0,6	2,6	1,2	1,2	b.
Croàcia	0,0	1,7	0,4	0,7	0,0	0,0	0,4	0,0	1,4	0,3	0,6	0,0	0,0	0,3	b.
Dinamarca	2,3	2,5	1,5	1,4	0,7	2,1	1,7	2,5	3,0	1,3	1,1	0,5	1,6	1,6	c.
Eslovàquia	0,5	0,4	0,8	1,1	1,1	1,2	0,9	0,7	0,3	0,6	1,4	1,3	0,9	0,9	a.
Eslovènia	0,5	0,0	0,8	1,1	0,4	0,0	0,4	0,4	0,0	0,6	0,8	0,5	0,0	0,4	a.
Espanya	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	13,3	13,5	11,7	15,2	15,6	15,2	14,2	d.
Estònia	0,9	0,4	0,8	1,8	1,4	2,1	1,3	0,7	0,3	0,9	1,7	1,0	1,6	1,1	b.
Finlàndia	1,8	1,3	1,5	0,0	1,4	2,7	1,5	1,4	1,0	1,3	0,3	1,3	3,0	1,4	c.
França	12,7	8,3	10,8	11,5	9,5	7,5	9,9	10,5	7,1	9,1	9,4	8,1	6,2	8,3	e.
Grècia	1,8	2,1	3,8	5,4	2,1	0,6	2,6	1,4	1,7	3,2	4,1	1,6	0,5	2,0	a.
Irlanda	2,3	3,8	4,6	4,3	3,9	3,9	3,8	1,8	3,0	4,1	3,9	3,6	3,5	3,4	f.
Itàlia	5,4	4,2	5,8	n.d.	7,1	5,7	5,6	4,2	3,4	4,7	n.d.	5,2	4,4	4,4	g.
Letònia	0,0	0,8	0,4	0,7	1,8	2,4	1,1	0,0	0,7	0,3	0,6	1,6	1,8	0,9	b.
Luxemburg	0,0	0,4	0,4	0,7	0,4	0,9	0,5	0,0	0,7	1,3	0,6	0,3	1,2	0,7	a.
Malta	0,0	0,0	0,0	0,0	0,4	0,0	0,1	0,0	0,0	0,0	0,0	0,3	0,0	0,0	a.
Noruega	1,8	2,1	2,7	1,1	1,4	0,9	1,6	1,4	1,7	2,2	0,8	1,3	0,7	1,3	b.
Països Baixos	8,1	7,1	3,8	5,8	3,9	3,9	5,3	7,0	5,7	3,2	4,7	2,9	3,5	4,3	b.
Polònia	0,0	0,4	0,4	1,1	0,4	0,3	0,4	0,0	0,3	0,3	1,4	1,8	0,5	0,8	a.
Portugal	3,6	5,4	1,2	0,7	3,2	4,2	3,0	2,8	4,4	0,9	0,6	2,3	3,5	2,4	a.
Regne Unit	0,9	1,3	3,5	2,9	2,1	2,1	2,2	1,1	1,0	2,8	2,5	2,1	1,6	1,9	f.
República Txeca	1,8	3,8	2,7	4,0	4,2	4,5	3,6	1,4	3,4	2,2	3,3	3,1	3,5	2,9	b.
Romania	0,0	0,0	0,8	1,1	0,4	0,6	0,5	0,0	0,0	0,6	0,8	0,3	0,5	0,4	b.
Suècia	1,4	1,3	1,9	4,7	1,4	4,5	2,7	1,1	1,0	1,6	3,9	1,0	4,2	2,3	b.
Suïssa	25,8	19,2	19,6	18,3	14,8	18,2	19,0	22,8	16,6	18,3	14,9	11,2	14,5	16,0	b.
Turquia	0,0	0,4	0,0	0,4	0,7	0,3	0,3	0,4	0,3	0,0	0,3	0,5	0,2	0,3	b.
Xipre	0,0	0,4	0,4	0,4	0,4	0,0	0,2	0,4	0,7	0,3	0,8	0,5	0,0	0,4	a.
Total	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	

Nota: (a) Films completats; (b) Films realitzats; (c) Films amb suport públic; (d) Films certificats; (e) Films oficialment reconeguts; (f) Films rodats; (g) Films qualificats.

Font : Elaboració pròpia segons dades de l'European Audiovisual Observatory, *Yearbook Online Premium Service 2011*.

Annex 5. Percentatge de llargmetratges de ficció sobre el total. Per països (2005 - 2010)

	Producció nacional (total o majoritària)							Producció total							
	2005	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010***	**Mitjana anual**	**2005**	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010***	**Mitjana anual**	
Alemanya	11,2	12,9	11,8	11,4	14,2	9,5	11,8	9,9	11,1	10,9	10,6	12,0	9,3	10,7	b.
Antiga Rep. Iug. Macedònia	0,1	0,1	0,5	0,0	0,0	0,1	0,1	0,2	0,2	0,5	0,0	0,1	0,3	0,2	a.
Àustria	1,3	2,1	0,8	1,7	1,3	1,6	1,5	1,1	1,5	1,1	1,4	1,4	1,6	1,4	b.
Bèlgica	2,9	3,3	3,8	3,4	3,1	2,5	3,2	3,8	5,2	5,2	5,0	4,2	5,4	4,9	a.
Bòsnia i Herzegovina	0,6	0,5	0,3	0,2	0,1	0,6	0,4	0,4	0,6	0,5	0,5	0,3	0,4	0,4	b.
Bulgària	0,4	0,9	0,6	0,6	0,6	0,8	0,7	0,6	0,9	0,4	0,6	0,6	0,8	0,6	b.
Croàcia	1,0	0,9	0,8	0,8	1,2	0,8	0,9	0,8	0,7	0,7	0,8	1,0	0,7	0,8	b.
Dinamarca	2,9	2,6	2,2	2,4	2,3	2,7	2,5	2,3	2,2	2,1	2,2	2,2	2,4	2,3	c.
Eslovàquia	0,3	0,0	0,6	0,5	0,7	0,2	0,4	0,6	0,2	0,7	0,6	1,0	0,3	0,7	a.
Eslovènia	1,0	0,1	0,9	1,1	0,3	0,5	0,6	0,9	0,4	0,9	1,0	0,3	0,5	0,7	a.
Espanya	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	10,0	10,0	12,0	10,0	10,1	10,4	10,6	d.
Estònia	0,9	1,1	1,1	0,5	0,3	0,3	0,7	0,6	0,9	0,8	0,4	0,5	0,3	0,5	b.
Finlàndia	1,6	2,2	1,8	1,5	1,8	1,6	1,7	1,4	2,1	1,5	1,5	1,6	1,5	1,5	c.
França	22,9	19,0	19,8	19,5	17,1	20,0	19,6	20,1	16,6	17,7	17,4	16,0	18,2	17,3	e.
Grècia	2,7	2,0	1,3	1,7	2,1	1,7	1,9	1,9	1,5	1,3	1,4	1,5	1,2	1,4	a.
Irlanda	n.d.	n.d.	1,0	1,5	1,5	1,6	1,5	n.d.	n.d.	0,9	2,1	1,6	1,8	2,4	f.
Itàlia	11,9	13,4	13,9	17,3	12,7	14,5	14,0	9,4	10,7	10,9	13,1	10,7	11,1	11,4	g.
Letònia	0,3	0,3	0,6	0,4	0,4	0,3	0,4	0,4	0,4	0,5	0,3	0,3	0,2	0,4	b.
Luxemburg	0,3	0,4	0,3	0,0	0,6	0,2	0,3	1,2	1,1	0,4	0,9	1,4	1,2	1,0	a.
Malta	0,1	0,0	0,1	0,0	0,2	0,0	0,1	0,1	0,0	0,1	0,1	0,2	0,0	0,1	a.
Noruega	2,0	2,0	2,0	2,4	2,1	2,5	2,2	1,7	1,7	1,8	2,0	1,8	1,9	1,9	b.
Països Baixos	4,0	2,9	4,2	3,2	3,9	3,6	3,6	3,0	2,7	3,6	3,7	3,3	3,6	3,6	b.
Polònia	3,0	3,2	4,3	3,8	4,2	4,7	3,9	2,2	2,4	3,5	3,4	3,4	3,4	3,4	a.
Portugal	1,6	1,8	1,5	1,5	1,3	2,0	1,6	1,4	1,9	1,1	1,2	1,1	1,7	1,3	a.
Regne Unit	9,5	9,7	9,8	9,8	9,1	8,7	9,4	11,3	9,8	7,9	8,0	8,1	6,5	7,6	f.
República Txeca	3,0	3,8	2,9	2,7	3,2	2,3	3,0	2,6	3,2	2,0	2,3	2,6	1,7	2,2	b.
Romania	1,6	2,0	1,1	1,1	1,5	1,9	1,5	1,9	1,6	1,1	0,9	1,4	1,5	1,2	b.
Suècia	6,0	5,4	3,2	2,5	4,1	3,2	4,0	4,8	3,9	2,8	1,9	3,0	2,8	2,6	b.
Suïssa	3,0	3,0	3,2	3,0	3,0	4,4	3,3	2,9	3,5	2,8	2,5	3,0	3,9	3,1	b.
Turquia	3,7	4,2	5,5	5,5	7,0	7,2	5,6	2,6	3,0	4,1	4,0	5,1	5,2	4,6	b.
Xipre	0,0	0,0	0,1	0,1	0,1	0,1	0,1	0,0	0,0	0,1	0,2	0,1	0,2	0,1	a.
Total	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	**100,0**	

Nota: (a) Films completats; (b) Films realitzats; (c) Films amb suport públic; (d) Films certificats; (e) Films oficialment reconeguts; (f) Films rodats; (g) Films qualificats.

Font : Elaboració pròpia segons dades de l'European Audiovisual Observatory, *Yearbook Online Premium Service 2011*.