
Prólogo

ANTONIA DEL REY-REGUILLO

Universitat de València

Cada vez con más frecuencia, los múltiples discursos que desde los ámbitos más diversos se generan en torno al cine ponen de manifiesto la vigencia de los géneros. Desde el contexto de los estudios académicos, desde la prensa generalista o especializada y, cómo no, desde las numerosas páginas a las que da cabida el territorio Internet, el concepto de género cinematográfico sigue proyectándose sobre el público cinéfilo tan insistente como eficazmente. Y la industria del cine contribuye a ello con entusiasmo, practicando unas estrategias de producción que filtran sobre las pantallas un goteo calculado de películas en el que cada género cuenta con su correspondiente porcentaje. Sin duda, porque las marcas productoras saben que cuentan con la complicidad de los espectadores, capaces de reconocer en los filmes determinadas estructuras, rasgos o marcas genéricas y de demandar relatos susceptibles de ajustarse a ellas, en un proceso de producción-recepción que funciona como un continuum hábilmente predeterminado y donde cada nueva película, sea comedia, melodrama, *thriller*, etc., tiene su referente en los títulos precedentes con los que comparte modalidad.

Este estado de cosas no impide, sin embargo, que en el conjunto del discurso fílmico contemporáneo —tal y como sucedió en etapas anteriores— surjan títulos cuya vinculación genérica, más o menos explícita, no es obstáculo para la práctica de ciertas disidencias formales como vías de experimentación y reformulación del canon. Así, los realizadores proponen sus particulares reescrituras de los diversos modelos, dando lugar a nuevas vías de exploración, en una lógica creativa que determina el desarrollo y las transformaciones habidas en los géneros cinematográficos del cine contemporáneo. En buena medida, un notable porcentaje de tales propuestas tiene mucho que ver con la tendencia a las hibridaciones de todo orden a las que tan aficionado se muestra el cine actual y con el borrado de las fronteras intergenéricas en pro de un eclecticismo

integrador por el que parecen apostar algunos cineastas. Aunque no es menos cierto que dichas tendencias están asimismo favorecidas por la propia naturaleza del discurso fílmico, un territorio donde conviven lo industrial, lo mercantil y lo artístico, tres factores que se han visto radicalmente afectados con la llegada de las nuevas tecnologías y la fácil accesibilidad que comportan. En el ámbito de la industria su incidencia no solo ha abierto un abanico de nuevas posibilidades expresivas para los cineastas, sino que ha democratizado la práctica fílmica haciéndola accesible a un amplio número de creadores. Del mismo modo, en lo referente a las formas de consumo, el sistema se ha visto notablemente alterado al contar con una multiplicidad de ventanas de exhibición que aumentan sustancialmente las posibilidades espectatoriales de acceso a las películas, transformando de paso los hábitos consumidores del público. Aspectos todos ellos que, sin lugar a dudas, están incidiendo en las prácticas fílmicas, allí donde los cineastas plasman su necesidad de experimentar y explorar no solo con las formas expresivas, sino con los contenidos y los temas a tratar.

Sea como fuere, y sin obviar los cambios propiciados por los avances tecnológicos, lo cierto es que, todos ellos no hacen sino consolidar la fortaleza de los géneros, pues, como los estudiosos se han ocupado de señalar repetidamente¹, una de las peculiaridades que afectan a su sistema y en la que, de hecho, basan su propia naturaleza es la dinámica de reestructuración permanente a la que están sujetos. Por otra parte, al tratarse de un concepto de gran versatilidad, el género, como conjunto de reglas compartidas entre los que hacen las películas y el público receptor, resulta una categoría multifuncional y, por tanto, extraordinariamente útil para la propia economía cinematográfica, pues, en sí mismo, conecta con los elementos básicos que la integran: la industria, el público y las prácticas significantes. De hecho, a lo largo de la historia del cine, los géneros han proporcionado a su industria buena parte de las pautas que han venido rigiendo las estrategias de producción y las

¹ La bibliografía existente sobre los géneros cinematográficos es muy amplia, tanto por lo que se refiere a estudios generales como a trabajos específicos sobre cada categoría. Al respecto, son de todos conocidos los textos firmados por Rick Altman, Raphaëlle Moine, Román Gubern, José Luis Sánchez Noriega, Carlos Heidero y Antonio Santamarina, entre un largo etcétera.

decisiones de programación, canalizando así indirectamente las expectativas, las elecciones y el comportamiento del público espectadorial. Lo que viene a significar que, desde sus mismos orígenes, los géneros han estado vinculados a las leyes del mercado. Y esta situación sigue manteniéndose en el cine contemporáneo, donde la práctica de una política productora estrechamente ligada a los modelos genéricos sigue vigente en las diferentes cinematografías. Precisamente es esa condición de herramienta versátil, multiforme y plurifuncional la que contribuye a legitimarlos poniendo en evidencia tanto su utilidad práctica como su vigencia y, en último extremo, su condición de soporte sobre el que se sigue apoyando la industria del cine en nuestros días.

Por lo que a ella se refiere, al tener la última palabra en las decisiones de producción, la industria goza de la potestad de definir y sancionar el corpus genérico, aunque lo hará buscando la complicidad de los espectadores, con quienes comparte las propuestas fílmicas puestas en circulación. Constituidos en un amplio y variado público, los espectadores situados frente a las películas identifican los temas, las situaciones, los espacios, las acciones, los objetos, etc. propios de cada género. Consecuentemente, merced a la experiencia adquirida logran desarrollar un abanico de expectativas ante cada nuevo título ofrecido por las productoras. Y es que el espectador se recrea en ese reconocimiento placentero que le permite descubrir los elementos intertextuales que conforman las habituales referencias habidas entre películas del mismo género.

Todos los aspectos mencionados no hacen sino poner de manifiesto la amplia problemática que en sí mismo genera el concepto de género en virtud de su gran complejidad, y justifican sobradamente la necesidad de establecer foros de debate desde los que ejercitar la reflexión y el análisis por parte de los especialistas. En el caso concreto del cine iberoamericano, cada una de las diferentes cinematografías que lo integran tiene características propias derivadas tanto de las peculiaridades de su industria como de las particularidades de la sociedad en la que surge, y ello da lugar a un corpus fílmico amplio, variado y extraordinariamente rico en propuestas y experimentaciones². Sin embargo, se da la circuns-

² Utilizo el concepto de cine iberoamericano en referencia al conjunto de producciones surgidas tanto en el ámbito de los dos países peninsulares —España

tancia de que, pese a existir —según ha quedado dicho— una amplia bibliografía dedicada al estudio de los géneros, no hay ningún trabajo que enfoque la cuestión de manera general a partir de un corpus de cine iberoamericano, de ahí el interés y la pertinencia de un libro como el que presentamos. Los estudios que lo engrosan se han realizado a partir de una selección filmográfica representativa de la totalidad. Sobre ella han trabajado los autores, cuyos análisis tratan de desentrañar algunos de los itinerarios creativos por los que viene transitando dicho cine durante las tres últimas décadas.

Ciertamente se trata de un conjunto de textos reducido, que en modo alguno puede abarcar la variedad de propuestas a las que da cabida la actual filmografía iberoamericana. En cualquier caso, el objetivo de este libro no es reflejar exhaustivamente los rasgos específicos de dicha producción, sino realizar en ella una serie de catas, que permitan poner de manifiesto aspectos diferenciales y sobresalientes de la misma. Dicho esto, y partiendo de los artículos que engrosan el texto, resulta interesante observar que, entre las películas seleccionadas por los analistas, algunos de los considerados géneros clásicos —como, por ejemplo, el cine de aventuras— han pasado desapercibidos, mientras se ha prestado una atención repetida a otras modalidades genéricas más al uso —como sucede con el cine criminal—, en lo que de algún modo se podría interpretar como un síntoma indicativo de por dónde se han movido tanto los intereses de la industria y sus creadores como las propias demandas del público espectador.

Sea como fuere, el proceso de escritura acometido por los autores ha puesto sobre el tapete varias cuestiones que se nos antojan de especial relevancia. Una de ellas tiene que ver con la existencia o no en el cine iberoamericano de una especificidad en el tratamiento de los géneros. Los trabajos reunidos en el libro reflejan unos datos que justificarían una respuesta afirmativa para dicha pregunta, aunque dependiendo de categorías y ámbitos geográficos. En este sentido, es reseñable cómo un porcentaje notable de esta filmografía viene realizando ejercicios de autorrepresentación que desvelan los peculiares modos de vida de cada

y Portugal— como en el de todos aquellos que integran América Latina en su conjunto.

sociedad y sus contradicciones intrínsecas. Sin ir más lejos, en el caso concreto del cine criminal³, el hecho de que esté altamente codificado no impide que, en el contexto de la cinematografía iberoamericana, pueda comportarse como un género de reapropiación, capaz de integrar los rasgos específicos del modelo estándar con otros recursos iconográficos, temáticos y significativos propios y específicos de cada país, hasta lograr producir y hacer circular una serie de clichés característicos, y todo ello sin sustraerse a las leyes del *marketing*.

Sin embargo, esa vocación diferenciadora no es tan patente en otros casos, donde no solo no existe intención de desviarse de las normas convencionales establecidas por el cine *mainstream*, sino que por el contrario se da una voluntad indiscutible de imitar y reproducir con la mayor fidelidad los rasgos genéricos impuestos por el modelo estándar. Un comportamiento semejante es el que, sin ir más lejos, vendría adoptando el grueso de la producción fílmica española por lo que respecta al cine fantástico y de terror realizado en las últimas décadas.

Por otra parte, en el seno del cine iberoamericano contemporáneo también ha habido lugar para un buen número de propuestas que abogan por la innovación de las formas expresivas, frecuentemente, mediante el borrado de las fronteras intergenéricas. De este modo e indirectamente, las nuevas formulaciones discursivas no harían sino cuestionar la utilidad de los géneros convencionales. Y una de las categorías que más ha contribuido a indagar en la búsqueda de alternativas al sistema establecido es el documental. Cada vez más sometido a hibridaciones de todo orden que, en buena medida, tienen su base en los cambios que las tecnologías digitales han introducido en la producción, distribución y exhibición cinematográficas, el documental de las últimas décadas ha pasado a ser una modalidad genérica muy inestable desde la que proyecta una continua reflexión sobre el estatuto de lo real, con las implicaciones estéticas y epistemológicas consiguientes. De todo ello se ha hecho eco el cine iberoamericano aportando ejemplos numerosos que no solo han contribuido a la evolución y reformulación del género, sino

³ Prefiero utilizar el término “criminal”, de valor semántico más amplio, para designar ese macrogénero en el que tienen cabida variantes tan diversas como el llamado cine negro, el cine de gansters, el policíaco o el *thriller*.

que en sí mismos componen un juego de interrogantes en torno a la oposición entre ficción y realidad.

Caso aparte es el del llamado 'cine minimalista', del que la cinematografía iberoamericana parece ser su ámbito natural. Se trata de un cine de rasgos bien definidos y susceptible, por tanto, de configurar una nueva categoría cuya ubicación quedaría inscrita en los márgenes del sistema, un cine donde predomina la infranarración, con conflictos argumentales tenues y objetivos dramáticos casi inexistentes, donde la parquedad de diálogos es notable y por el que deambulan los personajes anónimos. Aunque sus raíces se pueden rastrear en cineastas de la talla de Ozu o Erice, entre otros, la propuesta de análisis contenida en el libro indaga en su capacidad para sustentarse sobre unas fórmulas creativas capaces de ajustarse a prácticas productoras muy determinadas, que tienen que ver con un uso muy ajustado de los recursos económicos.

El sentido de semejante estrategia encuentra toda su razón de ser en otra modalidad surgida también en el ámbito de esta filmografía, como es la del 'cine pobre', surgido por iniciativa del realizador cubano Humberto Solás que la puso en pie a principios de los años 2000 y cuyo singular emplazamiento dentro de la cinematografía iberoamericana se intenta deslindar en el capítulo correspondiente. El criterio general que caracteriza este cine no es formal ni genérico, sino financiero y su planteamiento surge como una confrontación con el cine dominante, que estaría justificada por su defensa de la creación alternativa e independiente. Así pues, el cine pobre no tendría propiamente el estatuto de categoría genérica, sino que su especificidad vendría marcada a partir de los planteamientos éticos que conforman su bandera.

De lo dicho hasta aquí puede deducirse cómo las diversas ideas expuestas en esta breve presentación hablan por sí mismas de la pertinencia que, en el ámbito de los estudios del cine, tiene la publicación del conjunto de trabajos aquí reunidos. Desde su variedad de enfoques y temas componen un mosaico de propuestas susceptibles de propiciar un diálogo abierto, cuyo propósito no es otro que el de exponer a la luz algunos de los aspectos más destacables habidos en la práctica discursiva de la filmografía objeto de estudio. Una primera versión de dichos trabajos fue presentada en el contexto del III Coloquio Internacional de Cine Iberoamericano Contemporáneo, celebrado en Valencia en el

otoño de 2012. En sus sesiones participaron estudiosos de diversos países europeos y americanos. Quede constancia aquí de nuestro agradecimiento a todos ellos.

Para concluir, es preciso señalar que la edición de este libro, a cargo de Nancy Berthier y Antonia del Rey-Reguillo, dos de las coordinadoras del mencionado evento, se ha realizado a partir de un proceso riguroso de selección y evaluación anónima de las ponencias presentadas en el coloquio, con el fin de obtener un conjunto coherente de trabajos capaces de dar forma al texto monográfico proyectado para esta publicación. Por lo demás, la organización de los diferentes capítulos responde al interés de facilitar su lectura, y ha sido resuelta mediante diferentes subapartados distribuidos en función de las categorías genéricas, las geografías de origen de los filmes y los temas sujetos a estudio.

CINE IBEROAMERICANO CONTEMPORÁNEO Y GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS

NANCY BERTHIER
ANTONIA DEL REY-REGUILLO
(EDS.)

th
TIRANT HUMANIDADES



Los trabajos contenidos en este libro evidencian cómo el concepto de género, heredado de Hollywood, sigue vertebrando las prácticas productoras del cine iberoamericano de las últimas décadas. A partir de una reflexión teórica, que aborda la noción de género cinematográfico en la producción contemporánea desde la doble perspectiva de tradición y ruptura, los textos que componen el libro plantean originales análisis e interrogantes que inciden en tres aspectos fundamentales: el modo en que los cineastas iberoamericanos han sabido revitalizar los géneros tradicionales (thriller, fantástico, terror, etc.); el borrado o desplazamiento de las fronteras entre dichos géneros por la vía de las hibridaciones al uso; y la irrupción de nuevos modelos genéricos derivados tanto de las nuevas temáticas y formas estéticas como de los modos de producción más recientes. Se trata de tres tendencias coexistentes en las últimas décadas que ponen de manifiesto no solo las radicales diferencias de posicionamiento de los cineastas frente al género, sino la vigorosa diversidad del cine iberoamericano contemporáneo.



PLURAL



CINE IBEROAMERICANO CONTEMPORÁNEO Y GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS

NANCY BERTHIER
ANTONIA DEL REY-REGUILLO
(Eds.)

th

TIRANT HUMANIDADES

Valencia, 2013

Copyright © 2013

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética, o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación sin permiso escrito de los autores y del editor.

En caso de erratas y actualizaciones, la Editorial Tirant Humanidades publicará la pertinente corrección en la página web www.tirant.com (<http://www.tirant.com>).

© Nancy Berthier y Antonia del Rey-Reguillo (Eds.)

© TIRANT HUMANIDADES
EDITA: TIRANT HUMANIDADES
C/ Artes Gráficas, 14 - 46010 - Valencia
TELF.: 96/361 00 48 - 50
FAX: 96/369 41 51
Email: tlb@tirant.com
<http://www.tirant.com>
Librería virtual: <http://www.tirant.es>
DEPÓSITO LEGAL: V-0000-2013
ISBN 978-84-15731-55-9
IMPRIME: Guada Impresores, S.L.
MAQUETA: PMc Media

Si tiene alguna queja o sugerencia envíenos un mail a: atencioncliente@tirant.com. En caso de no ser atendida su sugerencia, por favor, lea en www.tirant.net/index.php/empresa/politicas-de-empresa nuestro Procedimiento de quejas.

Índice

Prólogo.....	9
ANTONIA DEL REY-REGUILLO	

I. PERSPECTIVAS GENÉRICAS EN EL MELODRAMA Y EL CINE JUVENIL MEXICANOS

<i>Como agua para chocolate</i> (Arau, 1992) y <i>Arráncame la vida</i> (Sneider, 2008). Entre el melodrama mexicano clásico y las nuevas necesidades...	19
JULIA TUÑÓN	

El género juvenil en México entre cine y televisión: <i>Voy a explotar</i> (Gerardo Naranjo, 2009), <i>Rebelde</i> (Televisa, 2004-6).....	35
PAUL JULIAN SMITH	

II. MODOS DEL GÉNERO CRIMINAL EN EL CINE IBEROAMERICANO

Nuevas matrices en el <i>thriller</i> latinoamericano	51
ÁLVARO A. FERNÁNDEZ	

Crisol Negro: <i>La Caja 507</i> (Enrique Urbizu, 2002)	69
SUSANA DÍAZ	

<i>Soplo de vida</i> : un ensayo en clave de cine negro.....	85
ANA MARÍA LÓPEZ	

III. DESDE EL TERROR AL SNUFF PASANDO POR EL FANTÁSTICO

El cine de terror español contemporáneo o el borrado identitario como garantía de exportación	103
RUBÉN HIGUERAS FLORES	

Hibridaciones genéricas en el cine sobre la Guerra Civil Española.....	123
JORGE NIETO FERRANDO	

- Autopsia de un género: el *Snuff* en *Tesis* (1996) de Alejandro Amenábar 141
 NANCY BERTHIER

IV. INTERROGANTES SOBRE FICCIONES Y REALIDADES

- Bifurcaciones y confluencias de la realidad y la ficción en el cine iberoamericano contemporáneo..... 159
 SONIA GARCÍA LÓPEZ

- La elipsis como expansión narrativa e hibridación genérica en el cine epistolar de la colección *Correspondencia(s)*..... 177
 DIEGO ZAVALA SCHERER

V. PROPUESTAS ALTERNATIVAS PARA HACER Y MIRAR EL CINE

- El nuevo minimalismo hispánico o cómo un antigénero se podría convertir en nuevo género 193
 MARIANNE BLOCH-ROBIN

- El “cine pobre”: una estética reciente del cine cubano entre crítica y aportación al cine de géneros..... 209
 JULIE AMIOT