



CINE IBEROAMERICANO CONTEMPORÁNEO Y GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS, Nancy Berthier y Antonia del Rey Reguillo (eds.), Valencia, Tirant Humanidades, 2014, 223 págs.

El presente volumen reúne una docena de textos que fueron presentados en el III Coloquio Internacional de Cine Iberoamericano Contemporáneo, celebrado en Valencia en el otoño de 2012. Estos coloquios están auspiciados por el proyecto de investigación “Cinémas ibériques contemporains” de la Universidad Paris-Sorbonne, Paris IV, dirigido por Nancy Berthier. A la red organizadora de los coloquios, que contaba inicialmente con la participación de la Universidad de Guadalajara (México), se han sumado la Universitat de València y la Universidad de Nueva York (CUNY). Los coloquios –cuya vocación de continuidad

desde su primera edición en París en 2010 queda reflejada en el V Coloquio que acaba de tener lugar en Guadalajara (México)– son una plataforma internacional que posibilita el contacto y debate entre los investigadores del cine iberoamericano contemporáneo.

Bajo la dirección de sus editoras, Nancy Berthier y Antonia del Rey-Reguillo, el libro se encuentra en el espacio de decantación entre la crítica y la historia. Su cometido no persigue dar cuenta de las producciones recientes del cine iberoamericano, ni tan siquiera de las más exitosas o relevantes estéticamente, cometido propio de la crítica, sino de la trascendencia de algunas de estas para vertebrar un discurso que, cuando la perspectiva temporal lo permita, dará lugar a la escritura de la historia del cine iberoamericano actual. Es por tanto un terreno magmático, de tentativas de elevarse por encima del censo establecido por la crítica sin el apoyo de las certezas proporcionadas por los asideros de la tradición historiográfica. En este sentido, la heterogeneidad de enfoques y temáticas resulta la prueba inequívoca del proceso de constitución de unos discursos sobre la multiplicidad de una producción que abarca desde principios de los años noventa del pasado siglo hasta películas de 2011, inmediatamente anteriores a la celebración del Coloquio. No cabe, pues, señalar carencias en su inventario por la escasa presencia de algunas producciones locales de gran importancia –especialmente la brasileña o la argentina– ni disparidad en los criterios de análisis que imposibiliten la lectura del volumen como un todo cohesionado.

El marco establecido por las editoras, los géneros cinematográficos, para el estudio de un *corpus* fílmico tan heteróclito presenta dos virtudes fundamentales. La primera es la gran versatilidad de un concepto que permite abordar cualquiera de las etapas del proceso fílmico –cada género tendría unas particularidades de producción, comercialización y consumo– o cualquiera de los aspectos que caracterizan al film, desde el industrial o económico hasta el estético o ético. La segunda es la tradición y universalidad de los géneros cinematográficos, lo que posibilita el estudio de las variaciones diacrónicas y locales de la producción iberoamericana contemporánea dentro del paradigma genérico en el que se encuadra cada película. Consecuencia de esta polivalencia, muchos de los textos aquí recogidos no se ciñen exclusivamente a presentar estudios de casos

concretos, sino que plantean actualizaciones o cuestionamientos de las características propias de cada género cinematográfico.

Dentro de las posibilidades del estudio diacrónico, resultan destacables el capítulo inicial y final por referirse a dos de los géneros más emblemáticos de la historia del cine latinoamericano. El primero se centra en el estudio de *Como agua para chocolate* (Arau, 1992) y *Arráncame la vida* (Sneider, 2008) para estudiar la puesta al día del que fuera el género por antonomasia de la edad dorada del cine mexicano: el melodrama. Si bien ambas películas responden a los códigos melodramáticos, la extrema paradoja estriba en que las dos incluyan un tono irónico en su adscripción a unas convenciones genéricas cuya principal exigencia sería la adhesión incondicional. El último de los artículos analiza el surgimiento del “cine pobre” a principios de este siglo. Este planteamiento es la continuación y revisión del “Nuevo cine latinoamericano” que consiguió el reconocimiento crítico internacional para el cine de la región. A través del “manifiesto” publicado en 2002 por Humberto Solás, y varios artículos en los que apuntó los antecedentes del “cine pobre” en los cines latinoamericanos de los años sesenta, la autora destaca que las cuatro décadas que median entre ambos postulados imponen una evacuación de algunos de los puntos nodales del modelo previo –urgencia política e iconoclastia visual y narrativa, en palabras de Chanan– y la asunción de nuevos planteamientos: la búsqueda de amplios públicos y el aprovechamiento de las oportunidades tecnológicas para contrarrestar la potencia industrial y económica del cine hegemónico.

Si los anteriores artículos anclaban el estudio de producciones actuales en una tradición local, encontraremos perspectivas antagónicas en tres capítulos que se centran en el cine de terror/fantástico español y el *thriller* latinoamericano. Los textos se ocupan de producciones que recurren a un modelo global en busca de un público mayoritario, pero mientras el primero plantea el borrado de cualquier marca del origen de la producción, el segundo se centra en cómo el género fantástico acaba por fagocitar un tema cinematográfico esencialmente local –la Guerra Civil Española– y el tercero estudia cómo las conjugaciones autóctonas de un canon internacional pueden llegar a configurar una matriz regional. Que dichos textos se ocupen de géneros con temáticas tan diferenciadas como el fantástico/terror y el

thriller explicaría la diferente valoración de las aportaciones locales a unos géneros internacionales. A través del estudio de películas españolas fantásticas y de terror, algunas de ellas realmente existosas –*Los Otros* (A. Amenábar, 2001), *El Orfanato* (J.A. Bayona, 2007), la saga *Rec* (P. Plaza y J. Balagueró)...–, el estudio plantea que la falta de referencias a la cultura española en este género obedecería tanto a los intereses comerciales de un producto internacional, como a los hábitos de consumo y la rígida codificación del género de terror. Este razonamiento se verá fortalecido por las conclusiones de “Hibridaciones genéricas en el cine sobre la Guerra Civil Española”. Tras un recorrido por las diferentes codificaciones genéricas de la prevalente industria cultural española, la Guerra Civil, desde la inmediata posguerra hasta la actualidad, vinculando el recurso a ciertos géneros con las distintas interpretaciones que de ella se hacen, el texto finaliza con un análisis de dos éxitos recientes del cine fantástico español. En opinión del autor, *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2001 y 2006) liquidan cualquier posicionamiento frente a la guerra, sirviéndose de ella únicamente como ambientación bélica para el desarrollo de las características propias del cine de terror. El artículo sobre las nuevas matrices del *thriller* latinoamericano estudia cómo algunas producciones de gran éxito comercial y crítico, especialmente las dos entregas de la brasileña *Tropa de élite* (José Padilha, 2007 y 2010), no son mecánicas apropiaciones de unos modelos internacionales y genéricos globales, sino que constituyen auténticas vertebraciones regionales que se proponen como matrices para abordar la representación de las sociedades en las que han sido producidas y consumidas. En palabras del autor, “...tratan con peculiaridad lo criminal, los problemas sociales de pobreza y la cultura de la violencia en espacios representativos y metafóricos que definen al país”.

Siguiendo por la vía abierta sobre el *thriller*, el artículo sobre la película de Enrique Urbizu, *La caja 507* (2002), expone una perspectiva en la que el género debe ser entendido como una propuesta abierta que es reconfigurado con cada obra. La extensión geográfica y tradición del *film noir*, desde los Estados Unidos de los años cuarenta del siglo pasado hasta la internacionalidad del género en la actualidad, permiten concebirlo como tal. El diálogo establecido entre esta obra, con sus particularidades locales, temporales, sociales..., con las obras clásicas y las

convenciones genéricas del *thriller* supone tanto su inclusión en dicho género como la reconfiguración del paradigma que lo rige. En la misma línea, el texto sobre *Soplo de vida* (Luis Ospina, 1999) ancla su análisis en la actualidad de los rasgos comunes al género y en los acontecimientos propios de la violenta Colombia de finales del siglo pasado representada en la película. Y lo más sorprendente de esta síntesis es la valoración del propio director sobre el género: "... esto explica por qué nosotros optamos por retomar el género del cine negro y adaptarlo a nuestro medio. El cine negro nunca pasa de moda porque su vigencia no es temporal, sino moral. Es el más moral, el más ambiguo y el más democrático de todos los géneros". La imbricación del molde genérico y el peso del escenario local convertirán a la película en una denuncia de la corrupción política y judicial de la Colombia de aquellos años.

Los cinco artículos restantes plantean, a través del estudio de casos, reflexiones que podríamos llamar metagénéricas, pues de ellas se derivan cuestionamientos metodológicos sobre la teoría de los géneros cinematográficos. Tres de ellos se centran en producciones actuales cuya adscripción genérica resulta tan problemática que implica un replanteamiento de los paradigmas tradicionales, mientras otros dos presentan paradojas para la teoría de los géneros: un género sin obras y un antigénero a punto de convertirse en un nuevo género.

El primer trabajo compara dos ficciones audiovisuales del género juvenil en México. Más allá de su temática juvenil, las dos producciones se autoinscriben en géneros bien diferenciados por su particular producción, consumo y estética: la serie televisiva *Rebelde* (Televisa, 2004-6), con un formato convencional de telenovela y un público masivo, y la producción cinematográfica *Voy a explotar* (Gerardo Naranjo, 2009), estéticamente adscrita a la Nouvelle Vague y alabada por la crítica internacional. Pese a esta pertenencia genérica antagónica, el análisis de ambas muestra que las diferencias son más superficiales que profundas, que su tratamiento de los temas genéricos (familia, violencia, sexo y amistad) tiene mucho en común y que, en cuanto a su consumo, ambas son formas de buscar a su público con sus posibilidades y estrecheces. A partir de *Blog* (E. Trapé, 2011), *Los pasos dobles* y *El cuaderno de barro* (I. Lacuesta, 2011) y *Verano de Goliat* (N. Pereda, 2010), "Bifurcaciones y confluencias de la realidad y la ficción

en el cine iberoamericano contemporáneo" analiza la representación audiovisual de la percepción de lo real como inestable. Este nuevo tipo de representaciones surge de la duda postmoderna acerca de la realidad y encuentra su posibilidad en la revolución digital. El desarrollo tecnológico no solo ha permitido un cambio radical en cuanto a la producción, distribución y consumo de las producciones audiovisuales, sino también la posibilidad de "captar y difundir lo real desde múltiples perspectivas", al tiempo que cuestiona el carácter indicial de la imagen analógica. Es en esta confluencia donde los tradicionales límites de la ficción y el documental pierden su sentido. "La elipsis como expansión narrativa e hibridación genérica en el cine epistolar de la colección *Correspondencia(s)*" aborda una serie de producciones que son fruto de un encargo museístico vinculado, como su nombre indica, a un género literario poco frecuente en el cine. La primera cuestión a tratar es cómo producciones de diez autores muy diversos, más el diálogo original entre Víctor Erice y Abbas Kiarostami, pueden ser concebidas como pertenecientes a un mismo género tan laxo como la correspondencia. El encargo de producción y el reconocimiento de la voz autorial de todos los directores participantes no serían motivos suficientes para justificar su inclusión en un mismo género. Es el emparejamiento de las obras, la elipsis que media entre una pieza y la respuesta de otro autor lo que justificaría su adscripción genérica. En palabras del autor: "Son filmes dialógicos basados en la elipsis, esa supresión temporal que, en estas piezas, enfatiza el momento intermedio entre una carta y su contraparte correspondiente, que no es otra cosa que la vida del segundo cineasta y su proceso creativo".

Las paradojas a las que nos hemos referido anteriormente se centran en un género sin obras, el *snuff*, y en un antigénero a punto de convertirse en un género. Implícitamente, estos artículos señalan unos casos límites que necesariamente deben conllevar una reflexión metagénérica. "El nuevo minimalismo hispánico o cómo un antigénero se podría convertir en un género" estudia ciertas películas españolas e hispanoamericanas –*La mujer sin piano* (J. Rebollo, 2009), *Sangre* (A. Escalante, 2005), *Santiago 73 Post mortem* (P. Larraín, 2010) y *Los muertos* (L. Alonso, 2004)– de circulación por los festivales cinematográficos y consideradas "películas de autor". La paradoja estriba en que tantas voces autorales singulares realicen

películas que, a partir de una negación de la narración clásica, acaben siendo tan semejantes. Películas que rechazan el lenguaje hegemónico del cine de ficción, tanto por su esquematismo narrativo como por la suspensión de la credulidad del espectador, y que supuestamente son expresiones originales al margen de los paradigmas conocidos conforman finalmente un género con sus particularidades estéticas, de distribución y consumo. Por su parte, “Autopsia de un género: el *Snuff* en *Tesis* (1996) de Alejandro Amenábar” se centra en la reflexión fílmica que encontramos en la película sobre un género imaginario, puesto que nadie ha constatado la existencia de obras que se adscriban al *snuff*. El artículo sirve para confrontar las distintas características y las concomitancias estéticas y éticas del *thriller* y el *snuff*, pero, más allá del valor intrínseco de

este análisis, el texto viene a plantear, de manera complementaria a los textos anteriores, una expansión del concepto género hasta dar con su raíz discursiva. En palabras de Moine: “De modo que la primera ocurrencia del género no se debe buscar, retrospectivamente, en las películas que corresponden a la categoría establecida *a posteriori*, sino en los discursos sobre las películas”.

Y esta es la doble aportación del libro: doce discursos sobre la articulación genérica de las producciones iberoamericanas contemporáneas, que el tiempo se encargará de sancionar, y una reflexión transversal sobre la gran complejidad del concepto “género”.

Arturo Lozano Aguilar