

IMAGINARIOS Y FIGURAS EN EL CINE DE LA POSTRANSICIÓN

José Luis Sánchez Noriega (Ed.), Laertes, Barcelona, 2019.

303 págs.

ISBN 978-84-16783-71-7

La edición de un nuevo libro sobre el Cine español adquiere una dimensión específica y superior cuando su autor pertenece a la disciplina de la Historia del Arte, caso de José Luis Sánchez Noriega, coordinador de *Imaginarios y figuras en el Cine de la postransición*.

Su larga trayectoria como profesor de Teoría e Historia del Cine en la Universidad Complutense de Madrid, en la que es director del Departamento de Historia del Arte III y coordinador del Máster de Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, es indicativa de su dedicación a la historia, los conceptos y las circunstancias y problemas de un medio creativo propio del siglo XX y su evolución a medida que se inició el siglo XXI. En ese tiempo, José Luis Sánchez Noriega publicó varios libros especializados, que hoy día pueden contarse entre los referentes imprescindibles de esta especialidad, los principales: *Desde que los Lumière filmaron a los obreros*, en 1996; *De la literatura al cine*, del año 2002; *Historia Del Cine, teorías, estéticas y géneros*, un texto fundamental editado en 2002 y reeditado con revisión actualizada en 2018; *Obras maestras del cine negro*, en 2003; *Universo Almodóvar. Diccionario temático del cine*, de 2004; y *Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*, en 2017. Igualmente, ha coordinado con éxito la edición de *Filmando el cambio social; Trayectorias, ciclos y miradas del cine español (1982-1998)*.

Como es lógico, esa experiencia ha sido fundamental para la edición de este volumen, para la que ha contado con acreditados autores del ámbito nacional. La división en cuatro bloques según afinidades temáticas le proporciona al libro una articulación lógica y eficaz, que permite la

interpretación conjunta de todas las aportaciones. El primero está dedicado a la génesis y el contexto original de ese cine.

Pilar Martínez-Basseur, trata las dificultades para establecer los períodos de este momento y reconoce el corte arbitrario a partir de hipótesis de trabajo fundamentadas, en sintonía con José Carlos Mainer, y teniendo en cuenta los siguientes principios: la cercanía desdibuja los hechos; la crisis y la regeneración del cine español en esos años; y el reencuentro del cine español con su público. A partir de ahí, expone una visión de los cineastas de los noventa en el cine español; y el alcance del cine de autor y el cine comercial para todos los públicos.

El segundo autor de este primer bloque, Fernando Ramos Arenas, nos habla de la transformación de las culturas cinematográficas nacionales a finales del siglo XX, partiendo de la realidad de un cine de calidad. Lo hace planteando las diferencias generacionales y la profunda transformación del cine español detectada entre Pilar Miró y Alejandro Amenábar, evidenciadas en la entrega de los Premios Goya del año 1997. Eso lo lleva a las culturas cinematográficas y el cine nacional y la continuidad en períodos de cambios y las alternativas que rompen con la denominada ley Miró.

Javier Sánchez Zapatero estudia las fuentes narrativas del cine español en las décadas de los ochenta y noventa, en las que reconoce la importancia de los referentes literarios. Para ello, tiene en cuenta el antecedente que supuso la convocatoria de Televisión Española para producir películas del año 1979, y también parte de la

influencia del Real Decreto de Protección del Cine español de 1982, conocido como Ley Miró. Su texto se centra en la aportación de los fenómenos editoriales y las adaptaciones de éstos.

El segundo bloque gira en torno a los espacios, las temáticas y los conflictos de ese momento. Francisco M. Benavent se ocupa de qué hablan las películas españolas, en las que deduce los siguientes temas: la que denomina movida nacional, con el trasfondo de la transición política; la mujer sin la venia marital, en la que reconoce el principio de superación de unos modelos sociales cada vez más desfasados; el cine de quinquis, con sus costumbres heredadas de épocas anteriores; las drogas, el desempleo y el terrorismo, auténticas lacras sociales de la época; el reflejo de la posguerra, el exilio y las migraciones; la preocupación por la educación y la religiosidad; las nuevas relaciones que empezaban a detectarse en las familias, los matrimonios, las parejas, y entre padres e hijos; y la diversión de la juventud, y como derivado, la aportación de los bailes.

María Marcos Ramos afronta un tema duro, la representación de la mujer terrorista y, con esto, el problema de ETA, de la que asegura que no hay película que lo trate de modo definitivo o, al menos, completo. La autora asegura la poca cantidad y la escasa calidad y hondura de la mayoría de esas películas, y valora el hecho de acercarse a un hecho complejo y difícil de representar. Hace un recorrido por los problemas de la sociedad vasca y española a través de los personajes femeninos de las distintas películas que abordan el tema, y lo aprovecha para establecer roles que humanizan a la mujer.

Un tema muy distinto es el que plantea Antonio Checa Godoy, los paisajes rurales reales y fingidos a finales de siglo. Al establecer la relación entre el hombre y la mirada interior de éste sobre el paisaje, saca los aspectos positivos y alaba las virtudes de la aldea frente al éxodo. Deduce de ese cine una mirada muy dura sobre el drama de la despoblación, planteada desde la época de los maquis y la montaña; y la interpretación de esos paisajes con el regreso de los exiliados. De esa manera, adquieren un sentido renovado los lugares ambivalentes. También plantea las posibilidades de los paisajes transformados para representaciones diversas, como los de Almería; el

mundo rural como huida; y, como temas propios de la época, el mundo rural como escape. Concluye con los espacios de subsistencia y trampa por medio de la atracción que ejercen los espacios medievales transformados en la juventud.

Cierra este segundo bloque Gloria Camarero con los cambios e hitos del cine de la transición a través de los decorados artificiales, como la maqueta de Gillo Pontecorvo en *Operación Ogro*, película sobre el atentado del almirante Carrero Blanco, del año 1980. A partir de ahí, plantea el paso del escenario natural al artificial con el cine de Pedro Almodóvar, señalando en ese sentido un antes y un después en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, que señala como la película en la que se impuso la artificialidad como argumento creativo. Por último, analiza la teatralización del espacio fílmico y la reutilización del espacio real en el cine de época.

El tercer bloque trata las identidades, los estilos y las personalidades en este cine. Otros cuatro autores se hacen cargo de aspectos relevantes, centrándose en las aportaciones de determinados directores. Gonzalo Pavés Borges, analiza un tema muy concreto, los sueños en el cine de Bigas Luna, en el que identifica secuencias oníricas en sintonía con el escritor surrealista André Bretón. Expone, sobre todo, la expresión de las fuerzas de lo desconocido y lo reprimido; y el alcance de un giro desde el cine intelectual hasta películas como *Lola*; *El sueño de Silvia*; *Jamón jamón*; *Huevos de oro*; y *Yo soy la Juani*.

El propio José Luis Sánchez Noriega analiza las aportaciones de los directores de los años noventa con un estilo próximo al televisivo y empeñados en superar la desconfianza de una parte del público hacia el cine español. Distinguió entre la continuidad y la innovación de Alex de la Iglesia, Enrique Urbizu, Gómez Pereira y Calparsoro; el cine personal de Julio Medem, J. L. Guerín y A. Villaronga; y el realismo comprometido de raíz europea de Fernando León de Aranoa, Ana Díez, Benito Zambrano, Iciar Bollain y Montxo Armendariz. Igualmente, destaca que estos directores no asisten a las escuelas de cine y hacen un cine de calidad y con decidida ambición estética; y establece un nuevo concepto y compromiso de la realidad, en la que los puntos de mira y los avances quedan subordinados a los hechos reales. Para él, fueron fundamentales dos conceptos,

la elección de actores y no actores; y el hecho de vivir las situaciones en vez de interpretarlas.

Gérard Imbert, estudia el cine de Agustín Villalonga y la proyección del horror en la memoria histórica, individual y colectiva. Deduce que el director remonta al origen histórico y proyecta el problema en la sociedad y situaciones actuales; y, con esto, la universalidad del tema. En su texto puede seguirse la identidad del mal y el horror como fondo; y, con un matiz distinto, la monstruosidad y la banalidad del mal; el trauma y la expiación de ese mal; y la guerra como máquina de matar el deseo o pervertirlo.

Cierra este tercer bloque Jean-Claude Seguin, que analiza la infancia en las películas de Agustí Villaronga, identificando espacios complejos en los que se refleja el deseo de la carne, las tensiones y la violencia. El autor identifica en sus películas lecturas y bodegones que equivalen al cine de pintura; y aprehende el poder de la luna en los planos de los ojos y las venas azules, con los que alude a la perversión y la inocencia.

El cuarto y último bloque juega con los conceptos de cine de géneros y géneros de cine. M. Magdalena Brotons, analiza el equilibrio entre el trabajo como cineasta y la labor docente de José Luis Guerin. Lo hace desde sus primeras películas, incluidos los cortometrajes de sus comienzos. Aquí plantea el cine como descubrimiento y el interés en la fotografía estática y el montaje de la película, a través de lo que llega al conflicto entre la razón y el romanticismo como recuerdo y proyección de lo conocido. También se interesa por los lugares de la infancia; y por la importancia que dio este director a la música de vanguardia como banda sonora.

Bénédicte Brémard también analiza el cine de José Luis Guerin, esta vez a partir de su cuarta película y con una estética próxima al género documental, con las que asegura que el director exploró nuevas vías de narración cinematográfica a contracorriente de la generación anterior. Lo sitúa en un camino distinto e independiente de la comedia madrileña de Fernando Trueba; del cine liberado de la censura de Pedro Almodóvar; del realismo de Armendáriz, León de Aranoa y de Iciar Bollain; y de la proyección internacional de

Alejandro Amenábar y Coixet, en contacto con Víctor Erice. En definitiva, destaca un posicionamiento personal que puede interpretarse como un auténtico palimpsesto de la memoria, capaz de mostrar los poderes del cine.

Ernesto Pérez Morán nos habla sobre las últimas comedias de Mariano Ozores, circunstancia que le permite reflexionar sobre la modernización del país en sintonía con el gobierno socialista de Felipe González. Aun reconociendo un éxito popular y decreciente, el autor advierte sobre el logro de la identificación directa entre la realidad sociopolítica tratada con oportunismo y los títulos; los roles del hombre en enredos de adulterios y corrupción, en los que pasa del *macho* reprimido al *macho* asustado e igualmente infiel. Como conclusión principal, tiene claro que la escasa variedad de temas, pese a los numerosos títulos, no fue un problema para que abordase la corrupción y la especulación que los directores comprometidos no supieron (o no quisieron) ver.

Cierra el libro el capítulo de Laura Pacheco Jiménez dedicado a las mujeres en el cine criminal español de los años ochenta, en el que es frecuente que aparezcan como sumisas en sus distintas variantes, o como prostitutas y manipuladoras. La autora asegura que no es un género novedoso; aunque, sí de actualidad en España desde entonces. Elige ocho películas de la década mencionada y analiza el contenido sexual de los personajes femeninos, y divide a la mujer en dos categorías: negociables y consumibles, dilucidando cambios de roles en diversas profesiones.

En definitiva, un libro fundamental sobre una de las etapas más importantes de nuestro Cine, en la que José Luis Sánchez Noriega muestra su magisterio tanto en la organización y la coordinación de los contenidos como en el capítulo que le corresponde; y los autores que intervienen mantienen el elevado nivel, con el que son reconocidos como los principales expertos en la materia en nuestro país.

Andrés Luque Teruel

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3807-9239>

Universidad de Sevilla