

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 precedent¹, 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 Garci, s'havien anat abocant a una previsible repetició de si mateixos, sense possible transferència

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

generacional, no 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 bestiar 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 capdavant 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 cinefilia (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 excel·lent 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 trasmutat 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 shyamalànica *Llums vermells* (*Red Lights*, 2012), ja directament situada als Estats Units².

Més vinculació a l'imaginari propi, en aquest cas català, es planteja a l'excel·lent sèrie cinematogràfica de *Rec* (2007, 2009, 2012)³, 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* (*Cloverfield*, 2008), *Rec*⁴ 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 reflatació del patrimoni audiovisual propi, si bé cal

² 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.

³ Els dos primers films estan 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*.

⁴ El *remake* americà de la qual, *Quarantena* (*Quarantine*, John Erick Dowdle, 2008) no va tenir transcendència.

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 misteriosa 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 sorgits de la factoria UPF, com Lluís Galter –*Caracremada* (2010)-, Oliver Laxe –*Todos vos 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 circuit 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 filmica. 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 filmiques*, 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 filmic 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 reinvençió 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 congrega 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, reivindicadora 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 bruscat 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 capdavant, 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.