

José Luis Sánchez Noriega (ed.)
CINE ESPAÑOL EN LA ERA DIGITAL:
EMERGENCIAS Y ENCRUCIJADAS

 LAERTES



JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA (ED.)

Cine español en la era digital: emergencias y encrucijadas

LAERTES

Primera edición:

© Jean-Paul Aubert, Bénédicte Brémard, Sergio Cobo-Durán, Óscar Curieses de las Heras, Hanno Ehrlicher, Inmaculada Gordillo, Virginia Guarinos, Miguel Ángel Huerta Floriano, Ricardo Jimeno Aranda, Ralf Junkerjürgen, Pilar Martínez-Vasseur, Juan Medina Contreras, Laureano Montero, Gonzalo M. Pavés Borges, Juan Carlos Pereira Castañares, Ernesto Pérez Morán, José Antonio Planes Pedreño, Fernando Ramos Arenas, Irene Raya Bravo, Marie-Soledad Rodríguez, José Luis Sánchez Noriega, Pedro Sangro Colón

© de esta edición: Laertes S.L. de Ediciones, 2020

C./Manso 44, 1º 1ª, 08015 Barcelona

www.laertes.es / www.laertes.cat

Diseño cubierta: Nino Cabero / OX Estudio

Fotocomposición: JSM

Impreso en: ULZAMA

ISBN: 978-84-18292-13-2

Depósito legal: B 17570-2020

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de los titulares de la propiedad intelectual, con las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Impreso en la UE

Índice general

José Luis Sánchez Noriega

Introducción. Materiales para una historia del cine español 7

Juan Carlos Pereira Castañares

De la ruptura del consenso al impacto de la crisis económica.

La España de Aznar y Zapatero 13

Ernesto Pérez Morán y J. L. Sánchez Noriega

Panorámica: entre las nuevas pantallas y la polifonía audiovisual . . 31

Virginia Guarinos

Cineastas mujeres: el fin de la soledad de la directora de fondo . . . 73

Fernando Ramos Arenas

Cifras, espacios y prestigio. El cine español y su público 97

Jean-Paul Aubert, Bénédicte Brémard, Sergio Cobo Durán, Óscar Curieses, Hanno Erblicher, Inmaculada Gordillo, Miguel Ángel Huerta Floriano, Ricardo Jimeno Aranda, Ralf Junkerjürgen, Pilar Martínez-Vasseur, Juan Medina Contreras, Laureano Montero, Gonzalo M. Pavés Borges, Ernesto Pérez Morán, José Antonio Planes Pedreño, Irene Raya Bravo, Marie-Soledad Rodríguez, J. L. Sánchez Noriega, Pedro Sangro Colón

Las películas de las mutaciones con el cine digital 109

La televisión por satélite y las tecnologías digitales (1999-2001) . . 111

Otro mundo tras el 11S (2002-2004) 191

Nuevo ciclo político y leyes igualitarias (2005-2008) 267

De la crisis económica

a la generación de «indignados» (2009-2012) 367

6 | *Cine español en la era digital: emergencias y encrucijadas*

| | |
|---|-----|
| Los autores | 463 |
| Referencias bibliográficas | 473 |
| Índice de películas (cronológico) | 483 |
| Índice de películas (alfabético) | 486 |
| Índice de directores | 490 |

Panorámica: entre las nuevas pantallas y la polifonía audiovisual

Ernesto Pérez Morán - J. L. Sánchez Noriega

Entre mediados de los noventa y el final de la primera década del siglo XXI tiene lugar la fase inicial de la «era digital» cuyas consecuencias estamos constatando solo a partir del segundo decenio, con la pluralidad de soportes y espacios de visionado (desde el móvil y la tableta al museo y el centro cultural), los nuevos formatos de series, el encuentro entre el cine narrativo y la vanguardia, el *streaming* que sustituye de facto a las salas en la exhibición de películas, las producciones de micromece-nazgo, las tecnologías accesibles que permiten un cine al margen de los sistemas industriales, etc.¹ Las pantallas domésticas e interactivas, la generalización de los complejos cinematográficos multisala, los catálogos de cine *on line* están construyendo otro espectador en esta era digital, más receptivo en sus gustos y más compulsivo como consumidor.

En qué medida la era digital —y no las herramientas digitales por sí mismas— ha contribuido a mutaciones en el lenguaje y la estética audiovisual es un debate abierto. No cabe duda de que la posibilidad de equipos ligeros, el abaratamiento de costes, los tratamientos de pos-producción, la apertura de nuevos espacios / soportes de exhibición, etc. están ampliando las formas expresivas y exploran nuevos formatos como el cine ensayo y los diarios audiovisuales, además de cambiar el cine por la estética de la recepción. Aunque nos parezca que estamos

1/ Un par de ejemplos significativos: los cambios en el cine de animación, tanto por la tecnología informática a partir de *Toy Story* (1995) como por la ampliación a un público adulto (Pixar, Dreamworks) y el reconocimiento estético y cultural (*El viaje de Chihiro*, 2001); las plataformas de televisión por satélite Canal Satélite Digital (1994) y Vía Digital (1997), luego fusionadas en 2003 como Digital +, rompen el concepto de cadena de televisión con un programa estático para promover la soberanía de un espectador activo que construye su propia rejilla a partir de decenas de canales especializados; más tarde, como Movistar + emite también a través de fibra y banda ancha de telefonía móvil.

inmersos en cierta «ceremonia de la confusión», lo cierto es que la nueva cinefagia —más que cinefilia— se ha desprendido de muchos prejuicios y acepta con facilidad y hasta con entusiasmo las innovaciones expresivas y tecnológicas, con el riesgo del «todo vale» que ello comporta.

Creemos que se puede hablar de un *cine desplazado* (vid. Sánchez Noriega, 2018, 609-617) en la primera fase de la era digital y, como fenómenos significativos, vamos a llamar brevemente la atención sobre *cine y cineastas en el museo* y sobre la condición transnacional y nómada de uno y otros.

Aunque parte del espacio de un museo (el Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona) bajo la iniciativa y comisariado de Jordi Balló, se ensaya con el intercambio de vídeos en las «correspondencias filmicas» que desarrollan Víctor Erice y Abbas Kiarostami en 2007 a las que más tarde siguen intercambios de otros cineastas,² luego exhibido en otros espacios de arte, como La Casa Encendida (Madrid) y el Georges Pompidou (París) y editado con el título *Todas las cartas. Correspondencias filmicas* (CCCB, 2011); hay audiovisuales que solo existen porque se muestran en esos espacios, como el corto *Alumbramiento* (2002) y la obra maestra *La morte rouge* (2006) de Víctor Erice, exhibidos en esa exposición. Se hace justicia a la inquieta figura de Basilio Martín Patino, imposible de reducir a una sala de cine, con las exposiciones del centro de arte José Guerrero (Granada) y del Círculo de Bellas Artes (Madrid), donde la imagen se revela como mecanismo de memoria histórica y de identidades.

Esa muestra conjunta sobre Kiarostami y Erice replantea por completo la aproximación del público a la obra y personalidad de estos cineastas. Ya no se trata de ir ocasionalmente a una película en el momento del estreno, sino de indagar en la condición artística de esos directores, que se manifiesta en fotografías —magníficos los paisajes desnudos de caminos de Kiarostami—, cartas, textos, guiones, etc. Más allá de la recordada «política de los autores» por la que los *cahieristas* defendieron la personalidad creativa de los directores insertos en la industria, ahora se inscribe a

2/ Se trata de las parejas José Luis Guerín (Barcelona) y Jonas Mekas (Nueva York); Albert Serra (Banyoles) y Lisandro Alonso (Buenos Aires); Isaki Lacuesta (Girona) y Naomi Kawase (Nara); Jaime Rosales (Madrid) y Wang Bing (Shaanxi); y, por último, Fernando Eimbcke (Ciudad de México) y So Yong Kim (Pusan/Nueva York).

los cineastas en el espacio propio del Arte, con el grado de personificación que ha adquirido la concepción de lo artístico, de suerte que un objeto viene definido como tal si lleva la firma del artista.

El CCCB también ha programado en los últimos años las interesantes exposiciones «El siglo del cine» (1995) y «La ciudad de los cineastas» (2001), además de retrospectivas y no pocos festivales de cine y vídeo, y de dar la oportunidad al cineasta José Luis Guerín de una instalación («film en 24 cuadros») titulada «Las mujeres que no conocemos» (2008), preparada para la Bienal veneciana, hasta el punto de convertirse en centro de referencia para la creación audiovisual de nuestros días. Por su parte, en el centro de arte alavés Artium (2008) cinco jóvenes cineastas se reúnen bajo el epígrafe «Miradas al límite» para crear unas piezas de nueva tecnología digital. Al final, esta convergencia de cine-museo lleva a mutaciones con las figuras de cineastas-videastas como Lois Patiño, Albert Serra, Víctor Erice, Laida Lertxundi... cuyos audiovisuales encuentran otro modo de exhibición y se configuran como nuevas formas expresivas más allá del cine.³

Este cine desplazado de la era digital destaca su condición híbrida, transnacional, policéntrica, muticultural... de un cine en interacción con otros territorios del audiovisual como series de televisión o videojuegos. Los cineastas viven en una sociedad global y las propias producciones aspiran al mercado sin fronteras de la distribución en red; el concepto de «cine nacional» —o la nacionalidad de una película— que se venía manejando en la Historia del Cine y que sigue vigente en festivales o para las administraciones de los Estados ha perdido interés en beneficio de unos determinados estilos, temas o preocupaciones, miradas y sintonías artísticas. Resulta cada vez más insostenible hablar de los cines nacionales aunque, ciertamente, convenimos en que el cine iraní tiene unos rasgos distintivos que lo identifican y configuran una estética particular.

En la senda del exiliado Luis Buñuel, cineasta nómada por excelencia en la historia del cine español, ya es reseñable el número de películas de directores españoles que se ruedan fuera de nuestro país y de cineas-

3/ Así Albert Serra expone en MACBA 2009 («Los nombres de Cristo»), en Documenta de Kassel 2012 y Bienal de Venecia 2015; Guerín en CCCB y Venecia («Las mujeres que no conocemos», 2007); Pere Portabella en MACBA («Historias sin argumento», 2001).

tas que, ocasional o definitivamente, hacen su cine en otros países. Por la calidad y ambición de su obra, habrá que mencionar a Isabel Coixet, que ha filmado en EE.UU., Canadá, Japón y Reino Unido; Alejandro Amenábar tiene en su haber películas españolas rodadas en inglés (*Los otros*, *Ágora*) dentro y fuera del territorio español, Albert Serra rueda en francés o catalán, Benito Zambrano filma en Cuba *Habana Blues*, Jaume Collet-Serra en el Reino Unido y Estados Unidos... Además de directores, hay actores españoles que figuran ordinariamente en otras cinematografías, como la norteamericana (Antonio Banderas, Bardem, Paz Vega, Elsa Pataky, Jordi Mollá...) pero también la francesa (Sergi López, Carmen Maura); y otros cineastas como la productora Belén Atienza, los operadores Ruiz Anchía y J. Aguirresarobe, el diseñador Paco Delgado o el músico Alberto Iglesias. Capítulo aparte merecería la cantidad de coproducciones, particularmente con Latinoamérica y con Argentina, cuyo cine, en gran medida comparte con el nuestro un plantel notable de intérpretes.

Esta proyección internacional de películas, directores o actores españoles se ha apreciado en estos años en los premios de la Academia de Hollywood. Obtienen el Óscar a la mejor película de habla no inglesa *Todo sobre mi madre* y *Mar adentro*, al mejor guion *Hable con ella* y son elegidos mejores intérpretes de reparto Javier Bardem (*No es país para viejos*) y Penélope Cruz (*Vicky Cristina Barcelona*).

De las políticas desreguladoras a la Ley de Cine

Con la llegada de José María Aznar al gobierno no se produjo una ruptura con las políticas cinematográficas precedentes, pues las anteriores ya habían llevado a cabo una maniobra de desregularización, atemperando el «intervencionismo Miró» —del que dábamos cuenta en Pérez Millán y Pérez Morán, 2017— y culminando un giro que reducía las ayudas a proyecto y ampliaba más tenuemente, en comparación, las subvenciones automáticas en función del rendimiento en taquilla. Esto llevó a la producción relativamente constante de una serie de películas con miras exclusivamente a su éxito en salas, las cuales se nutrían de unas ayudas dirigidas en principio a fomentar un cine de calidad, que aquí se veía arrinconado frente al empuje de los taquillazos. Así, un

estreno de éxito enmascaraba unas cifras globales sobre el cine español que dependía de tres o cuatro «bombazos» al año para salvar las cifras de ese ejercicio. Relegado el cine de calidad, acusado de partidista, y desprestigiada la etapa Miró por supuestos favoritismos, las políticas neoliberales dieron carpetazo a la excepción cultural de inspiración francesa que habían defendido los primeros gobiernos socialistas.

La culminación de todo eso llegaría en 2001 con la llamada Ley Del Castillo, que planteaba eliminar definitivamente la cuota de pantalla antes de 2006. La Ley 15/2001, de 9 de julio, de Fomento y Promoción de la Cinematografía y el Sector Audiovisual deja adivinar por su enunciado generalizador que la cinematografía nacional estaba necesitada de una regulación integral. Camba Constenla, especialista en derecho administrativo, sintetiza el espíritu de este cuerpo: «profundizar en la liberalización del mercado de la distribución cinematográfica y ampliar el alcance de las medidas de fomento, aunque primando decididamente los sistemas de ayuda automática» (2002, 368).

La prometida supresión de la cuota se quedó en un simple amago pues la oposición de los sectores hizo que la redacción definitiva convirtiese en facultativo para el gobierno suprimir las obligaciones de programación (disposición adicional primera) y porque, además, el PSOE, con Zapatero como candidato, ganó las elecciones de 2004 y paralizó el proyecto que habría finiquitado la cuota de pantalla. Nada más lejos de la realidad que atisbar un placentero cambio de rumbo con el Partido Socialista. El proyecto de ley del cine de diciembre de 2006 tarda un año en aprobarse —entre medias, Carmen Calvo es relevada como ministra de Cultura por César Antonio Molina— en parte porque los exhibidores se opusieron con encono, en parte porque la ley planteaba subir en un punto la obligatoriedad de las televisiones a invertir un porcentaje de sus ingresos en cine español, que venía aplicándose desde 1999, en virtud, no lo olvidemos, de que las televisiones disfrutaban de sus concesiones de manera gratuita: se trataba de subir del 5% al 6%, manteniendo además la mencionada cuota de pantalla.

La ley cambiaba los días por sesiones, ampliaba el Fondo de Protección y establecía una modificación a futuro, transformando el ICAA en Agencia Estatal, algo que nunca llegó a producirse. También, y como otros mecanismos correctores, la ley limitaba la forma de participación

de las televisiones, pues estas habían encontrado el truco de destinar su porcentaje obligatorio a producir una o dos películas al año, concentrando sus esfuerzos en lugar de diversificarlos. Además, las cadenas debían buscar un coproductor independiente con el que colaborar, ya que a tenor del artículo 2, «No podrán beneficiarse de las medidas de fomento previstas en esta Ley las siguientes obras cinematográficas o audiovisuales: a) Las producidas directamente por operadores de televisión u otros prestadores de servicios de comunicación audiovisual».

Y es que detrás de esa ley había un cerebro que comprendía lo que el cine español necesitaba, desde unos postulados *mironianos* y un vasto conocimiento del cine. Fernando Lara dirigía entonces el ICAA y puso todo su empeño en elaborar una ley que solucionase muchos de los problemas históricos de la cinematografía patria. Respetado por casi todos por su rigor y meticulosidad, Lara estaba convencido del valor de la excepción cultural, si bien la ley habla de «diversidad cultural» (art. 1) como eje central de su espíritu (los motivos del legislador). Una ley, en definitiva, extraordinariamente ordenada y minuciosa en su redacción y modo de regular: ahí está para demostrarlo el artículo 4, dedicado exclusivamente a definiciones, con ánimo clarificador y preciso.

El tema troncal del texto reside en la distinción entre «independientes» y «no independientes», pues ahí radica la apuesta por la diferenciación entre el cine producido con intenciones prioritariamente industriales y aquel que aspira a construir una identidad cultural propia. Esa categorización es transversal a los tres sectores, producción, distribución y exhibición, y para ser beneficiario de las ayudas la empresa debía pertenecer al grupo de los independientes o al menos colaborar con otra que lo fuera. Se trataba así de compensar el desequilibrio del mercado, entre las grandes *majors* estadounidenses o las televisiones y la parte débil, esos sectores independientes.

La ley, además, sentaba las bases para acometer la transición digital de las salas y adaptarse a las nuevas ventanas de exhibición, de una forma tan tibia que no tardaron en arreciar las críticas por ese flanco también, así como ampliaba la autoría de la obra cinematográfica, de forma que, además del director, el guionista y el músico, también el director de fotografía pasaba a ser considerado autor. Por último, y sin agotar las propuestas del texto, la ley limitaba la actividad de las empresas a

que tuvieran al día el pago de sus obligaciones económicas, procurando solucionar problemas anteriores.

La iniciativa legislativa se topó con la resistencia de casi todos los sectores, que la acusaban de intervencionista, como la Federación de Cines de España (FECE), quien consideraba que el cambio de computar por sesiones en lugar de por días era un endurecimiento encubierto de la cuota. La ley, que finalmente se conocerá como Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, ve aprobado su reglamento en diciembre de 2008, manteniendo el 5% como porcentaje obligado para las cadenas: la subida de un punto al final se ve frustrada por la acorazada oposición de las televisiones comerciales agrupadas en UTECA, y además no se concreta otro punto nodal ideado por Lara, el de las desgravaciones fiscales.

En abril de 2009 un movimiento ministerial da con Ángeles González-Sinde como ministra de Cultura e Ignasi Guardans como director del ICAA y sucesor de Lara. El nuevo encargado de dar forma a la orden que desarrollaba la ley del cine muestra claras diferencias de parecer con su antecesor. Ello no es óbice para que su proyecto también encuentre, por distintos motivos, una oposición frontal, personificada en el colectivo Cineastas contra la Orden (que posteriormente, en mayo de 2014 formarán la Unión de Cineastas), que acusaban a Guardans de pervertir el texto primigenio y romper con la protección a los sectores independientes. Por ello impugnan la orden, aduciendo que esta incurría en contradicciones jurídicas con respecto a la ley. La petición de amparo ante Bruselas hace que la Comisión Europea suspenda temporalmente la misma, bloqueando las ayudas para 2010, situación que no se desbloquea hasta que la dichosa orden entre en vigor durante 2011. Once meses después, la victoria del PP en las generales provoca un nuevo cambio de dirección, aunque se mantiene la ley Lara, si bien el reglamento que se aprueba en mayo de 2015 dista bastante de las intenciones primigenias de una ley, la de 2007, que a pesar de las idas y venidas sigue vigente en la actualidad.

De las historias mínimas al cine de no ficción

En los últimos lustros del siglo xx se constata el progresivo retorno a las salas de lo que, con más propiedad, se ha llamado *cine de no fic-*

ción, una forma fílmica que pone en cuestión la dicotomía ficción / no ficción (cine argumental / documental) al tiempo que plantea nuevos modos de ver y mirar, y un cuestionamiento sobre el propio estatuto del espectador; se suman estas obras a formas de documental más ortodoxas, como las que se indican más adelante de biografías políticas y crónicas sobre el terrorismo. Se trata de que el espectador *observe* sin prejuicios de ningún tipo a unos personajes que viven en tiempo real una situación no necesariamente conflictiva: diríase que se busca el (re) descubrimiento de tipos humanos dignos de observación, aunque sean sujetos corrientes como el joven mostrado por José Luis Guerín en *La ciudad de Sylvia* (2007)(→) o los adolescentes de Gabriel Velázquez en *Iceberg* (2011)(→) y *ártico* (2014).

Este cine de hibridaciones y relatos minimalistas o historias muy esquemáticas y abiertas es un fenómeno bastante universal, que hunde sus raíces en obras clásicas y en propuestas de cine moderno (Eric Rohmer, Agnès Varda, Martín Patino) para radicalizarse en los años noventa con el nuevo cine iraní y cineastas de Extremo Oriente; y más tarde con cineastas latinoamericanos (Carlos Sorín, Paz Encina, Lucrecia Martel, Lisandro Alonso, Carlos Reygadas) y algunas obras de Gus van Sant, Aki Kaurismäki, etc. Varias de estas historias mínimas coinciden en una banda sonora austera, prácticamente sin diálogos ni música, al margen de ejercicios de estilo como *Blancanieves* (Pablo Berger, 2011)(→); son historias abiertas que exigen la participación del espectador, quien ha de hacerse preguntas constantemente ante el provocador silencio de unos personajes observados muy de cerca hasta en sus mínimos gestos. A ellas se pueden añadir otras como *La mitad de Óscar* (Manuel Martín Cuenca, 2010)(→), *Tiro en la cabeza* (Jaime Rosales, 2008)(→), *Honor de cavalleria* (2006)(→) y *El cant dels ocells* (2008) de Albert Serra, *Náufrago* (Pedro Aguilera, 2010), *Arraianos* (Eloy Enciso, 2012), *Caracremada* (Lluís Galter, 2010) o *El brau blau* (Daniel Villamediana, 2008) que prácticamente carecen de diálogos o estos son brevísimos en el conjunto del metraje.

Resulta difícil establecer categorías en un abanico donde se habla de cine ensayo, falso documental, docudrama, cine doméstico, autoficciones, diarios y cartas fílmicas, películas de imágenes recicladas, cineasta como *bricoleur* y *flâneur*, etc. El documental de autor ha conocido un desarrollo

en nuestro país a partir del máster de documental de creación (Universidad Pompeu Fabra) y de la figura de José Luis Guerín, que ostenta un liderazgo moral en un grupo donde también destaca Mercedes Álvarez con *El cielo gira* (2005)(→) y la más combativa *Mercado de futuros* (2011). El falso documental (*fake*) presenta muchas variantes, desde el supuesto «metraje encontrado» *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1997) y *Aro Tolbukhin* (Agustí Villaronga, 2002) a otras construcciones como *Cravan vs Cravan* (Isaki Lacuesta, 2002) y *El taxista ful* (Jo Sol, 2006)(→).

Obras de memoria familiar con relatos en primera persona son *Familystrip* (Lluís Miñarro, 2010) y *María y yo* (Félix Fernández de Castro, 2009); de cine doméstico destaca la recopilación *Un instante en la vida ajena* (José Luis López-Linares, 2003) con fragmentos de las numerosas filmaciones que rodó Madronita Andreu, una especie de diario cinematográfico sobre los modos de vida y concepción de la familia y el ocio de la burguesía catalana a lo largo de varias décadas.

Memoria cinéfila y perfiles biográficos

Dentro del cine de no ficción llaman la atención en este periodo las películas dedicadas al cine y a cineastas, como hemos expuesto en otro lugar (Sánchez Noriega, 2013), lo que muestra que, más que en ningún otro periodo, se toma conciencia del valor de nuestro cine y de creadores que han dejado huella. Uno de los trabajos más valiosos es *A propósito de Buñuel* (José Luis López-Linares y Javier Rioyo, 2000), con testimonios de personas próximas, textos de las memorias *Mi último suspiro* y fragmentos de películas y otras filmaciones para un convincente esbozo de la personalidad poliédrica del aragonés. Por el contrario, carece de testimonios directos *El último guion* (Javier Espada, 2008), donde el hijo del director Juan Luis y el guionista Jean Claude Carrière hacen un viaje por las ciudades donde vivió Buñuel y recuerdan diversos sucesos, la mayor parte de ellos de carácter anecdótico. También está presente Buñuel, en compañía de Salvador Dalí y García Lorca, en la ficción que recrea la juventud del cineasta *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (Carlos Saura, 2001), fábula-homenaje al cineasta aragonés e indagación sobre la memoria y la irreversibilidad del tiempo o la impotencia frente a los determinismos históricos; y en el largo experimental

Un perro llamado Dolor (2002) donde el cantautor Luis Eduardo Aute indaga en la relación entre Lorca, Dalí y Buñuel en una fantasía con dibujos en blanco y negro prácticamente sin diálogos, aunque con una banda sonora muy rica.

Con abundantes fragmentos de filmes, *Memorias de un peliculero* (Javier Caballero y Luis Mamerto López Tapia, 2005) pasa revista a la trayectoria de Eduardo García Maroto, un cineasta de la generación de la República que culmina su carrera como jefe de producción en los rodajes norteamericanos de los años sesenta. Los precisos testimonios recogidos en *Pablo G. del Amo, un montador de ilusiones* (Diego Galán, 2005) muestran la personalidad de uno de los pocos «intelectuales dedicados al montaje» (Vicente Aranda) y, durante bastante tiempo, miembro del equipo de Elías Querejeta. A este cineasta se dedica el documental *El productor* (Fernando Méndez-Leite, 2007), donde se glosa al promotor de la renovación del cine español en los sesenta. En *El último truco: Emilio Ruiz del Río* (Sigfrid Monleón, 2008) se reivindica la figura de un técnico de efectos especiales apenas conocido, pero de gran talla profesional, auténtico maestro en maquetas y transparencias. Extrañamente, en *La silla de Fernando* (Luis Alegre y David Trueba, 2006) apenas se habla de cine, a pesar de tratarse de una larga y muy interesante conversación con Fernán-Gómez, personalidad polifacética y testigo excepcional de varias décadas del cine español. Con vocación de entusiasmado homenaje, *Por la gracia de Luis* (José Luis García Sánchez, 2009) reúne a actores y amigos en torno a Luis García Berlanga, de quien se recuerdan sus películas y se evocan numerosas anécdotas. El mediometraje *Iván Z* (Andrés Duque, 2004) abunda en la personalidad de un creador tan compulsivo como caótico, Iván Zulueta, autor de *Arrebato*, uno de los títulos de culto del cine español. Aunque los actores reciben menos atención, al menos hay que recordar *Lola, la película* (Miguel Hermoso, 2007) que evita el homenaje y la profusión de canciones para centrarse en la fuerte personalidad de la folclórica, y pone de relieve la supervivencia de los artistas populares, de escasa formación y modesta extracción social, sobre todo si son mujeres, en las décadas de los treinta a los cincuenta del siglo xx.

Chema de la Peña es autor de dos piezas que repasan el cine español: *De Salamanca a ninguna parte* (2002), una propuesta híbrida entre la

conmemoración del cincuentenario de las Conversaciones de Salamanca y la crónica del NCE con entrevistas a algunos de sus protagonistas; y, con una perspectiva mucho más limitada, *Un cine como tú en un país como este* (2010), que se centra prácticamente en los inicios de las carreras de Fernando Colomo y Fernando Trueba. Una forma muy específica de «cine en el cine» es el citado recopilatorio *Un instante en la vida ajena*.

En el díptico *Cineastas contra magnates* (2004) y *Cineastas en acción* (2005) el director y escritor cinematográfico Carlos Benpar hace un documental-apología del valor cultural y artístico del cine que denuncia las manipulaciones y busca sensibilizar a la opinión pública. En *La piel vendida* (Vicente Pérez Herrero, 2005) se recogen testimonios de actrices y actores, directores, productores, figurinistas, críticos y estudiosos del cine pornográfico, básicamente de la industria radicada en Barcelona. Siguiendo la fórmula de los hermanos Zucker y Jim Abrahams (serie *Aterrizza como puedas*) y de sus epígonos, *Spanish Movie* (Javier Ruiz Caldera, 2009) glosa con voluntad de astracana algunos títulos de éxito en el cine español.

Más allá del cine español, el documental de entrevistas *Un lugar en el cine* (Alberto Morais, 2007) dialoga con Tonino Guerra, Ninetto Davoli, Nico Naldini y, sobre todo, Víctor Erice y Theo Angelopoulos, con la personalidad y el cine de Pier Paolo Pasolini como fondo. Todo un mosaico muy rico en opiniones es el documental de entrevistas *Hécuba, un sueño de pasión* (Arantxa Aguirre y J. L. López Linares, 2006), que ensaya una teoría de la identidad del actor y de la interpretación. La ficción *Sin vergüenza* (Joaquín Oristrell, 2000) es un convencido melodrama con vocación de farsa que homenajea a los cómicos mostrando sus personalidades complejas. En *Voces en imágenes* (Alfonso Suárez, 2008) hay una reivindicación apasionada de los actores de doblaje, subrayando su condición de intérpretes. Al hilo del ensayo de una obra teatral sobre la vida de Orson Welles, *Máscaras* (Esteve Rimbau y Elisabet Cabeza, 2008) propone una indagación sobre la interpretación y el reto para un actor de convertirse en quien no es.

Estas piezas se suman a un ciclo de «cine en el cine» con algunas ficciones relevantes. De los años de la Transición, con el clima cultural de desinhibición, da cuenta *Los años desnudos. Clasificada «S»* (Dunia

Ayaso y Félix Sabroso, 2008) con tres chicas como personajes representativos y anfitrionas de la época en que, con la desaparición de la censura, prolifera el cine pseudoporno; y la comedia esperpéntica *Días de cine* (David Serrano, 2007), que refleja el reciclaje de una folclórica que pasa al cine de denuncia social en una precaria industria española llena de arribistas, improvisación y tipos entre aprovechados e incomprensidos. Más episódicos, son el homenaje al *spaghetti-western* a la vez que a los grandes secundarios del cine español de género, *800 balas* (Álex de la Iglesia, 2002), que toma como recurso el espectáculo montado por unos pobres desgraciados en los decorados supervivientes de los rodajes de *westerns* en Almería; y *Torremolinos 73* (Pablo Berger, 2003)(→), que habla de un vendedor de enciclopedias abocado a hacer grabaciones caseras de la vida sexual de una pareja destinadas al mercado nórdico.

Las metaficciones sirven también para relatos cinéfilos y cinéfangos que son proyección de los fantasmas del autor cinematográfico y de su memoria personal. El cine siempre ha estado presente en el interior de la filmografía de Pedro Almodóvar, desde la inserción de anuncios o fragmentos de películas y las citas de obras y personajes a la reflexión más completa sobre la profesión o la dialéctica realidad / ficción. En *Hable con ella* (2002)(→) se inserta la falsa película de cine mudo *Amante menguante* que funciona como metáfora del deseo de Benigno, o espejo-proyección de su personalidad, y premonición sobre la omitida violación. *La mala educación* (2004)(→) homenajea a Sara Montiel, cuya figura remeda Paca / Paquito (Javier Cámara) en los escenarios, y lo hace con un inserto de *Esa mujer*. Se cuenta el rodaje de una película basada en un relato sobre la vida en el internado católico y la historia ha sido vista como una variación del propio filme de Almodóvar *La ley del deseo* (1987), con quien comparte no pocos personajes y sucesos, sobre todo la figura protagonista de director de cine, marcadamente autobiográfico, aunque no tanto como en *Dolor y gloria* (2019). En *Los abrazos rotos* (2009)(→) se sobrepone el rodaje de una película —«Chicas y maletas» que constituye una cita de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988)— y el *making of* y otras filmaciones de vídeo que realiza Ernesto; además de que el director de cine ciego imagina con su ayudante un argumento disparatado de película de vampiros titulada «Dona sangre». A ello hay que añadir el fragmento de *Viaggio in Italia*

(Roberto Rossellini, 1955) que es una cita donde se establece un paralelismo en la relación de pareja.

También ocupan su lugar en nuestro cine otras semblanzas de figuras de creadores: escritores, artistas plásticos, ensayistas o músicos. De la mística del xvi se ocupa el falso programa de televisión *Teresa, Teresa* (Rafael Gordon, 2003) y la ficción *Teresa: el cuerpo de Cristo* (Ray Loriga, 2007)(→) que muestra las vicisitudes, trampas, incomprendiones y toda suerte de dificultades de una joven que experimenta la pasión mística. *Lope* (Andrucha Waddington, 2010) resulta un pálido reflejo de la vida del dramaturgo, cuya profesión queda esquematizada en la lucha por la «comedia nueva». Con mayor libertad, *Miguel y William* (Inés París, 2007)(→) fabula sobre la posible competencia creativa de los dos literatos reunidos para conquistar, a través del encanto de su obra, a la mujer prometida de un duque, aunque hay una reflexión sobre la creación teatral como liberación personal.

Sobre Francisco de Goya coinciden tres ficciones muy diversas: *Vó-lavérunt* (Bigas Luna, 1999)(→), adaptación de la novela de Antonio Larreta con libérrimas recreaciones sobre la duquesa de Alba; *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999)(→), especie de ensayo sobre la personalidad del pintor que narra en primera persona episodios de su vida y aporta opiniones sobre pintura; y *Los fantasmas de Goya* (*Goya's Ghosts*, Milos Forman, 2006), reivindicación como retratista de la intolerancia religiosa y política en la serie de *Caprichos* y del cainismo y la crueldad en *Los desastres de la guerra*.

Además de los títulos citados más arriba, García Lorca y Dalí aparecen en la producción hispano-británica *Sin límites / Little Ashes* (Paul Morrison, 2008), centrada en la relación entre el escritor y el pintor, la sexualidad ambigua de Dalí y el desencuentro con la irrupción en escena de Gala. Sobre una supuesta supervivencia de Lorca al fusilamiento de Víznar especula el relato de historia-ficción *La luz prodigiosa* (Miguel Hermoso, 2002), basado en la novela homónima de Fernando Marías. La producción para televisión *Dalí, être Dieu* (Sergi Schaaff, 2002) hace referencia a la ópera escrita por el pintor y plantea, más allá de la biografía, una reflexión sobre su personalidad a través de su obra. A la vida convulsa del artista canario Óscar Domínguez (1906-1957) se dedica *Óscar, una pasión surrealista* (Lucas Fernández, 2006), que refleja la per-

sonalidad compleja, enferma e incomprendida y maldita en el contexto histórico de la violencia de los fascismos y del clima cultural del París del círculo surrealista. El homenaje a la filósofa de *María querida* (J. L. García Sánchez, 2004) es una reivindicación de la generación de intelectuales y creadores que alumbraron una nueva España en los años treinta y fueron proscritos por la dictadura de Franco, como sucede con la diputada feminista a quien se dedica *Clara Campoamor: la mujer olvidada* (Laura Mañá, 2011).

Generaciones de cineastas y nuevos autores

La generación de cineastas formada en la Escuela de Cine entre finales de los cincuenta y principios de los setenta prácticamente se retira de la profesión en estos años, con obras que aparecen más distanciadas en el tiempo y dificultades para sintonizar con los nuevos públicos. Así sucede con los más veteranos, ubicados en el Nuevo Cine Español o la Escuela de Barcelona: Mario Camus (*El prado de las estrellas*, 2007), José Luis Borau (*Leo*, 2000)(→), Basilio Martín Patino (*Libre te quiero*, 2012), Gonzalo Suárez (*Oviedo Express*, 2007), Joaquín Jordá (*Veinte años no es nada*, 2004), Pere Portabella (*El silencio antes de Bach*, 2007)(→), aunque aún filma el documental *Informe general II* en 2015, Jaime Camino (*Los niños de Rusia*, 2001), Vicente Aranda (*Luna caliente*, 2009) o Javier Aguirre (*Sol*, 2009); únicamente Carlos Saura se ha mantenido en activo, aunque limitado a diversas formas de musical y danza con una ficción sobre ópera (*Io, Don Giovanni*, 2009) y documentales de flamenco, jota, danza española, fados y folclore de Argentina y México, tras las dos ficciones dedicadas a Goya y Buñuel que se comentan más adelante.

Algo más jóvenes, los debutantes en los setenta también filman en estos años sus últimas películas: Manuel Gutiérrez Aragón (*Todos estamos invitados*, 2008)(→), Jaime Chávarri (*Camarón*, 2005), Bigas Luna (*DiDi Hollywood*, 2010), Pedro Olea (*Tiempo de tormenta*, 2003), J. L. García Sánchez (*Los muertos no se tocan, nene*, 2011), Eloy de la Iglesia (*Los novios búlgaros*, 2003), etc. Algunos de ellos, continúan su carrera con cantos de cisne, como José Luis Garci con *El crack cero* (2019), y otros las concluyeron en el decenio anterior (Víctor Erice, Pilar Miró,

Josefina Molina). La generación intermedia que se inicia en los ochenta tiene una trayectoria profesional más ralentizada en este periodo, con películas menos apreciadas por el gran público, como sucede con los estrenos de Imanol Uribe, Montxo Armendáriz, Fernando Trueba, Fernando Colomo, Emilio Martínez-Lázaro o José Luis Cuerda. Bien es verdad que algunos cineastas han optado por un cine más personal y artesanal, sin voluntad de competir por la taquilla, como es el caso de José Luis Guerín, Felipe Vega o Agustí Villaronga, quien, no obstante, logra una audiencia amplia con *Pa negre* (2010)(→). Hay excepciones con títulos concretos tanto por el aprecio de la crítica (*Isla bonita*, Fernando Colomo, 2015) como por el éxito comercial (*Las 13 rosas*, E. Martínez-Lázaro, 2007)(→). Y, desde luego, resulta extraordinario el caso de Pedro Almodóvar, el cineasta español de mayor proyección internacional, que logra algunas de sus mejores piezas en este periodo, como las comentadas aquí.

Más adelante, la profesora Virginia Guarinos aborda el cine hecho por mujeres en las tareas medulares de la creación (guion y dirección). Ahora únicamente queremos dejar constancia de las solventes trayectorias de algunas de las directoras que se inician en los noventa, como es el caso de Icíar Bollaín, Chus Gutiérrez, Isabel Coixet y Gracia Querejeta. Esta primera cohorte se verá reforzada al inicio del nuevo siglo con las figuras de Helena Taberna, Patricia Ferreira, Inés París, Laura Mañá, María Ripoll y Judith Colell, entre otras.

A mediados de los años noventa se produce la renovación con estas mujeres cineastas y con, entre otros, nombres como los de Álex de la Iglesia, Fernando León de Aranoa, Alejandro Amenábar, Enrique Urbizu, Juanma Bajo Ulloa, Mariano Barroso, Daniel Calparsoro, Julio Medem, Agustín Díaz Yanes, Manuel Gómez Pereira y David Trueba (vid. Sánchez Noriega ed., 2017, 58-66). Se trata de una generación caracterizada por la pluralidad de estilos y miradas, desde el cine más personal al más comercial, desde las ficciones más imaginativas a las fórmulas de género, desde el compromiso social a la evasión cinéfila.⁴

4/ Véase la panorámica «El reencuentro del cine español con su público: los cineastas de los 90» de Pilar Martínez-Vasseur y los trabajos dedicados a Bigas Luna (de Gonzalo Pavés), Icíar Bollaín (de Sánchez Noriega), Agustí Villaronga (de Gérard Imbert y de Jean-Claude Séguin) y José Luis Guerín (de M. Magdalena Brotons y de

Una de las personalidades más acusadas de su generación, Álex de la Iglesia, mantiene una fecunda carrera que debuta con la inclasificable mezcla de géneros *Acción mutante* (1992), producida por Almodóvar, y brilla con la comedia coral de humor esperpéntico. Aunque tiene en su haber comedias, el bilbaíno Enrique Urbizu da lo mejor de sí en el cine de intriga y de acción, donde cuenta con la estupenda denuncia de la criminalidad surgida en los negocios inmobiliarios *La caja 507* (2002) (→), la intriga dramática *La vida mancha* (2003), con un tipo oscuro que ha de redimir a su hermano, y la más desgarrada *No habrá paz para los malvados* (2011)(→); en estas tres últimas brilla la interpretación del actor José Coronado. Daniel Calparsoro muestra un estilo inconfundible por su energía y visceralidad, con sus títulos sobre la violencia en la sociedad vasca de los noventa protagonizados por Najwa Nimri. En la guerra de los Balcanes está ambientada *Guerreros* (2002), con un destacamento de soldados españoles incapaces de pacificar un territorio preñado de odio racista y xenofobia; en *Ausentes* (2005) vira hacia el *thriller* psicológico y otros títulos como *Invasor* (2012) y *Combustión* (2013) demuestran la destreza del artesano de cine de acción.

Mariano Barroso indaga en la lucha por los sueños en *Los lobos de Washington* (1999) en clave de *thriller*, género en el que se inscribe tanto *Hormigas en la boca* (2005), ambientada en la Cuba corrupta y jaranera previa a la revolución donde se encuentra un republicano español, como *Lo mejor de Eva* (2011), con la evolución de una juez encargada de una investigación. En *Kasbah* (2000) la búsqueda de una joven desaparecida sirve para construir dramáticamente un viaje transformador. Con una carrera pausada, Agustín Díaz Yanes continúa con la particular fábula moral de ángeles y demonios *Sin noticias de Dios* (2001)(→), la tragedia con elementos costumbristas *Solo quiero caminar* (2008); y la adaptación del personaje de Arturo Pérez-Reverte en *Alatriste* (2006)(→).

Por su parte, Juanma Bajo Ulloa opta por cine más comercial con *Airbag* (1997), comedia singular apreciada por la cinefilia, o *El rey gitano* (2015) tras una nueva indagación en el imaginario infantil sostenido al cabo del tiempo en *Frágil* (2004). Uno de los cineastas más brillan-

Bénédicte Bremard) en el volumen *Imaginario y figuras en el cine de la postransición* de J. L. Sánchez Noriega (ed.), Barcelona: Laertes, 2019. Asimismo, para todo este capítulo pueden consultarse Sánchez Noriega (2018, 560-633).

tes de la comedia de los noventa, Manuel Gómez Pereira, amplía sus intereses con peores resultados en *Cosas que hacen que la vida valga la pena* (2004) y en la comedia coral *Reinas* (2005), que se anticipa a la aceptación social del matrimonio gay; se decanta por el *thriller* con las irregulares *Entre las piernas* (1999) y *La ignorancia de la sangre* (2014). Menor interés tiene su producción internacional *Desafinado* (2001) y el drama de pasiones fuertes *El juego del ahorcado* (2008).

Una de las pocas carreras cinematográficas que ciertamente pueden ser calificadas de coherentes es la de Fernando León de Aranoa, heredero directo del realismo que lideró la generación del Nuevo Cine Español desde finales de los cincuenta, cuyo testigo ha sido recogido por pocos pero muy estimables cineastas como Montxo Armendáriz o, en su misma generación, Icíar Bollaín, y que ha tenido como referencia mundial la figura de Ken Loach. Este realismo entronca con la tradición literaria y plástica de la cultura española en su voluntad de mostrar de forma crítica la realidad, poniendo de relieve sus conflictos, subrayando sus deficiencias o fustigando sus corruptelas. En esta perspectiva se sitúa Juan Vicente Córdoba con las ficciones *Aunque tú no lo sepas* (1999), *A golpes* (2005) y el documental *Flores de luna* (2008)(→).

Con ambición por un cine más personal hay que anotar los nombres de Julio Medem, David Trueba y José Luis Guerín, en cuya sintonía se encuentran directores que se inician prácticamente en el XXI como Cesc Gay, Jaime Rosales, Manuel Martín Cuenca, Isaki Lacuesta, Alberto Rodríguez, Marc Recha y Albert Serra. Su cine es muy diferente, pero tienen en común la búsqueda de una nueva mirada, el encubrimiento de las emociones por la distancia expositiva y la relativización de la historia narrativa. Medem filma en los noventa cuatro largometrajes de fuerza y valor metafóricos; su cine abunda en la expresión personal a partir del relato de dolor y miedo a profundizar en los sentimientos *Lucía y el sexo* (2001)(→); en *Caótica Ana* (2007) hay una reflexión sobre el «eterno femenino» a través de una historia alegórica; y *Habitación en Roma* (2010) es una claustrofóbica reflexión sobre el erotismo y los sentimientos; su documental *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (2003)(→) ha sido discutido por su óptica nacionalista.

Guionista y escritor, tanto o más que cineasta, David Trueba desarrolla una pausada carrera tras la cámara con obras siempre pensadas

y sólidas desde su inicio con *La buena vida* (1996); a la que siguen la comedia de cinéfilos desatados *Obra maestra* (2000), la adaptación *Soldados de Salamina* (2003)(→), la comedia romántica *Bienvenidos a casa* (2006) y la pieza de cámara *Madrid 1987* (2011)(→), con una conversación entre una joven y un hombre maduro; ha filmado el citado documental *La silla de Fernando* (2006), larga conversación con el cineasta Fernán-Gómez, y la serie *¿Qué fue de Jorge Sanz?* (2010) en seis episodios con dos entregas en 2016-17 con una original hibridación entre el docudrama y el falso documental.

También posee una mirada propia Cesc Gay, que tiene un inicio muy discreto con *Hotel Room* (1998) seguida de la más interesante *Krámpack* (2000)(→), con la historia de amistad y descubrimiento de la sexualidad de dos adolescentes varones. El relato coral de *En la ciudad* (2003)(→) muestra diversas fórmulas de relaciones de pareja, con incertidumbres e inestabilidades representativas de la sociedad actual; *Ficción* (2006)(→) es una original forma de contar una historia de amor; *V.O.S.* (2009) una obra de cine en el cine que trata de desestructurar el formato de comedia de enredo; y en *Una pistola en cada mano* (2012) traza unos retratos de hombres frágiles a modo de historias complementarias transidas de humor. Jaime Rosales sorprende con su primera película, frío relato de un asesino agazapado tras la figura de un tipo gris *Las horas del día* (2003)(→); logra un mayor reconocimiento con el drama de dolor *La soledad* (2007)(→), casi un ensayo que revela un discurso consistente que se complementa con *Sueño y silencio* (2012), en un luminoso blanco y negro. En *Tiro en la cabeza* (2008)(→) reconstruye un atentado terrorista desde la opción de una simulada cámara que filmará la acción sin grabar diálogo alguno.

Aunque su primer largo es de la década anterior, Marc Recha se ubica en ese mismo talante de cineasta contemplativo y ajeno a los géneros que explora con delicadeza comportamientos y relaciones humanas: la reflexión sobre el paso del tiempo en un pueblo *El árbol de las cerezas* (1998), *Pau y su hermano* (2001)(→) sobre el duelo familiar, el drama de fronteras *Las manos vacías* (2003)(→), el viaje de descubrimientos *Dies d'agost* (2006) y *Petit indi* (2009), sobre las incertidumbres de un joven y los animales de su entorno. Tras su inicio con la eficaz adaptación *La flaqueza del bolchevique* (2003), con excelentes interpretaciones

y estilo para una cuestión vidriosa, Manuel Martín Cuenca filma las historias entrecruzadas *Malas temporadas* (2005), un sobrio melodrama de segundas oportunidades que confirma la destreza de artesano de este cineasta, revalidada con las adaptaciones *Canibal* (2013), con una tortuosa historia criminal. Tras la comedia *El factor Pilgrim* (2000), codirigida por Santi Amodeo, el cineasta sevillano Alberto Rodríguez filma la denuncia del racismo *El traje* (2002), el retrato de adolescente perdedor *7 vírgenes* (2005), la crónica de la abusiva lucha antidroga *Grupo 7* (2012)(→) y, más tarde, la investigación policial *La isla mínima* (2014) que traza un fresco sobre la sociedad de la Transición.

Tan brillante como inquieto, José Luis Guerín tiene en estos años el espléndido documental de autor *En construcción* (2001)(→), la historia mínima que cuestiona el saber y la mirada del espectador *En la ciudad de Sylvia* (2007)(→) y una especie de diario de sus viajes festivaleros *Guest* (2010); otro cineasta relevante decantado hacia la no ficción y las hibridaciones que cuestionan el estatuto de la propia representación es Isaki Lacuesta que tiene en su haber varios cortometrajes y piezas heterodoxas, como su «correspondencia» con Naomi Kawase; se inicia con el falso documental *Cravan vs Cravan* (2002), *La leyenda del tiempo* (2006)(→), muy sugestiva pieza sobre el alma del flamenco, el encuentro de dos guerrilleros *Los condenados* (2009), la reconstrucción de la presencia de Ava Gardner en España *La noche que no acaba* (2010) y la ficción biográfica *Los pasos dobles* (2011)(→).

Más ensayístico, Albert Serra debuta con el documental de *cinema verité* a modo de retrato de un pueblo *Crespià, the Film not the Village* (2003), al que sigue su particular Quijote *Honor de cavalleria* (2006) (→) y su glosa evangélica *El cant dels ocells* (2008). En esa órbita se sitúan otros creadores que debutan en estos años como Gabriel Velázquez, Daniel Villamediana y Alberto Morais.

El cine más comercial busca fórmulas de comedia disparatada en las cinco entregas de *Torrente* de Santiago Segura, muy capaces de convocar a una audiencia plural. Como se indica más adelante, algunos nuevos cineastas se especializan en el cine de terror y fantasía, renovado en sus temas y estilos: es el caso de Jaume Balagueró, Paco Plaza y J. A. Bayona, que logran sintonizar con el público y una difusión internacional en algunos títulos; y en clave de *thriller* Daniel Monzón, Rodrigo Cortés y

Juan Carlos Fresnadillo. Además de los títulos de terror y fantástico que le han dado fama, Alejandro Amenábar tiene en su haber dos historias comprometidas de sensibilización hacia la tolerancia que comentamos más adelante: *Mar adentro* y *Ágora*.

Tras prestigiosos cortometrajes, Daniel Sánchez Arévalo se inicia en el largo con *Azul oscuro casi negro* (2006)(→), un drama que destila autenticidad con la historia de un joven que ha de abrirse paso en la vida, a la que siguen las cinco historias con tipos deficitarios en sus vidas afectivas y sexuales *Gordos* (2009) y la comedia sentimental de jóvenes frágiles *Primos* (2011). Con un humor más radical están Borja Cobeaga y el guionista Diego San José, sobre quienes hablamos más adelante. En la fantasía infantil más imaginativa se sitúa Javier Fesser desde *El milagro de P. Tinto* (1998), pieza de humor muy singular, a la que siguen dos entregas con las historietas de Mortadelo y Filemón (2003 y 2014), aunque en medio filma la dramática historia real contra el fundamentalismo católico *Camino* (2008)(→).

Figuras emergentes al final del periodo considerado son Javier Rebollo con obras tan personales como *Lo que sé de Lola* (2006)(→), *La mujer sin piano* (2009) y *El muerto y ser feliz* (2012), donde ensaya una novedosa banda sonora; Jonás Trueba, con *Todas las canciones hablan de mí* (2010) (→) y, en una clave más comercial, Nacho G. Velilla —con un aprendizaje decisivo en telecomedias— *Fuera de carta* (2008) y *Que se mueran los feos* (2010), ambas con la mejor vis cómica de Javier Cámara.

Géneros y formatos: de la animación al terror de factoría

Si hasta 2012 la Academia de Cine contabiliza 49 largometrajes de animación en el histórico de la producción española, en el periodo entre 1998 y 2012 se concentran más de la mitad, 28, con años en los que hay hasta cuatro estrenos (1999). No solo hay una relevancia cuantitativa sino también cualitativa, pues en esos quince años el crecimiento de la animación es exponencial en cuanto al volumen de los proyectos y la calidad de los mismos, lo que se tradujo en una aceptación mucho mayor de público, culminada por el éxito de *Planet 51* (Jorge Blanco, Javier Abad y Marcos Martínez, 2009), que se convirtió, coproducción mediante y con casi dos millones de espectadores en salas, en una de

las películas más vistas del cine español, si bien la televisión ha venido apuntalando a la animación desde hace tres décadas. No es de extrañar que nuestro país ocupe un quinto lugar como productor de animación —tras Japón, EE.UU., Francia y China— y que profesionales españoles sean fichados por los mejores estudios californianos.

Dos hechos acontecieron en este periodo que alteraron el panorama de la animación para siempre. El 19 de noviembre de 1995, un desconocido estudio situado en Emeryville (California), rompía con todo lo conocido estrenando un producto que cambiaría la historia de la animación: *Toy Story*. Por otro lado, el lanzamiento de *El viaje de Chihiro* (Hayao Miyazaki, 2001) vino a suponer un hito estético y narrativo de primer orden. Ambos títulos redignificaron la animación y generaron un vuelco del que se benefició la española, que hoy se codea con los principales países productores de estos contenidos. Y fue en la década objeto de estudio cuando se desarrolla de una manera más vehemente y sin circunscribirse a edades o géneros. Aventuras como *Pérez, el ratoncito de tus sueños* (Juan Pablo Buscarini, 2006) o *Las aventuras de Tadeo Jones* (Enrique Gato, 2012), conviven con propuestas más adultas como *Chico & Rita* (Tono Errando, Javier Mariscal y Fernando Trueba, 2011) (→) o *De profundis* (Miguelanxo Prado, 2006), que renuncia voluntariamente a la palabra en una propuesta extremadamente audaz. Se produce además un último aspecto estimulante, pues se da un desarrollo armónico de ciertas animaciones autonómicas, como la gallega, bajo la égida de Filmax Animation y con películas como *Donkey Xote* (2007) y *El Cid: La leyenda* (2003), ambas de José Pozo, y *O Apóstolo* (Fernando Cortizo, 2012); o como la vasca, con *Olentzero y el tronco mágico* (2005) y *Los balunis en la aventura del fin del mundo* (2004), las dos dirigidas por Juanjo Elordi.

El cine de género manifiesta un auge debido en parte a las ansias de renovación de los nuevos talentos y en parte a la necesidad de aceptación por el público, resultando una maniobra siempre eficaz como puente para con la taquilla, frente a un cine de autor más personal. Tres son los géneros que muestran una mayor vitalidad en estos años: el *thriller*, la comedia y, sobre todo, el terror. Este género es tal vez el que experimenta una mayor transformación, pues el terror hispánico casi siempre había tenido cierto carácter subgenérico (heredero del fantaterror de los

sesenta y setenta) que se ve ahora superado, tal vez para siempre, por dos largometrajes que vinieron a reformularlo desde la posmodernidad. Hablamos de *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995) y *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996), debut este hibridado con el *thriller*. Amenábar seguirá por la misma senda con *Abre los ojos* (1997) y *Los otros* (2001) (→), y, junto a Juan Antonio Bayona, Jaume Balagueró y Paco Plaza, serán la punta de lanza del nuevo terror, más comercial que nunca e impulsado por un acuerdo del que da cuenta Aguilar (2005, 39): la alianza entre Filmax y el productor-director estadounidense Brian Yuzna, especialista en cine fantástico, para crear el sello Fantastic Factory, al que pertenecen varios filmes que veremos a continuación y que pretendía rodar películas generalmente en inglés y con distribución internacional.

Bayona estrena *El orfanato* (2007)(→) y su debut se convierte en todo un acontecimiento que él prolongará variando de género posteriormente, pero Balagueró y Plaza se muestran más decididos. El primero dirige ya en 1999 *Los sin nombre*, tres años después la coproducción con Estados Unidos *Darkness* y de nuevo un proyecto cofinanciado, en este caso con el Reino Unido: *Fragiles* (2005). Pero será el estreno de *[REC]* (2007)(→) y su serie extendida con tres entregas más, lo que más notoriedad le dará a él y a su codirector, Paco Plaza, quien también había trabajado el terror con *El segundo nombre* (2002) y *Romasanta: La caza de la bestia* (2004). Tampoco hay que olvidar los dos filmes de Guillermo del Toro, quien durante este periodo alterna grandes producciones estadounidenses como *Hellboy* (2004) con terror a la española pero con un aire internacional: *El espinazo del diablo* (2001)(→) y *El laberinto del fauno* (2006)(→). Todos estos éxitos demuestran el idilio de la taquilla con el género y con unos realizadores que aúnan talento y una puesta en escena muy a la estadounidense que casa con el estilo al que está acostumbrado el público más joven. El terror hispánico ya nunca será lo mismo.

También con ciertos propósitos rupturistas y voluntad de desapego del cine precedente para abrazar formas de hacer internacionales, el *thriller* se ve renovado gracias a la iniciativa de ciertos cineastas que establecen itinerarios de ida y vuelta. Enrique Urbizu, tal vez el más sobresaliente de todos, rueda las citadas *La caja 507* y *No habrá paz para los malvados*. Una es un clarividente discurso en torno a los aspectos

relacionados con la crisis de 2008, sobre la que luego volveremos, y la segunda significa su consagración definitiva como maduro creador.

Juan Carlos Fresnadillo se instituye en una de las figuras más prometedoras con *Intacto* (2001), que le abre las puertas del mercado internacional, mientras que Daniel Monzón venía de hacer una coproducción con el Reino Unido como *La caja Kovak* (2006) cuando se embarcó en un proyecto de cine carcelario que acabaría titulándose *Celda 211* (2009) y que renovarían el género desde una cárcel de Zamora. Algo parecido a lo que pasó con Fresnadillo es lo que ocurre con el inteligente Rodrigo Cortés, que con *Buried* (2010) puso patas arriba las convenciones del género, mientras comenzaba una irregular carrera internacional; y *La noche de los girasoles* (2006) es el debut de Jorge Sánchez-Cabezudo, que abandonará el cine para convertirse en uno de los directores más prestigiosos de la ficción televisiva. Todo lo anterior lleva a algunos autores (Raya Bravo y Liberia Vayá, 2017, 145) a llamar a este periodo la edad de oro del *thriller* hispano, incluyendo las hibridaciones con otros géneros, en filmes tan distintos como *Marujas asesinas* (Javier Rebollo, 2001), *Chuecatown* (Juan Flahn, 2007) o *Los cronocrímenes* (Nacho Vigalondo, 2007).

En cuanto a la comedia, se aprecia el hecho insólito de que de las cien películas más taquilleras de la historia del cine español, 25 son comedias de esta etapa. Asumiendo la inflación, podemos corregir el dato, pero aun así resulta que 23 comedias estrenadas entre 1998 y 2012 cuentan con más de un millón de espectadores en salas. Tratemos de explicar estas cifras a tenor de esas comedias más populares. En primer lugar, el repunte se debe en gran parte a la serie de *Torrente*, con sus cuatro entregas durante el periodo. Al margen de las consideraciones sobre el universo creado por Santiago Segura —se vea como una hábil sátira o como una perversa imitación del cine más reaccionario de nuestra tradición— *Torrente* traza un retrato de la España de la época, crónica asainetada que va aumentando las referencias sociopolíticas a medida que se suceden las entregas y que entraña, en cuanto al protagonista, lo que Del Amo llama «el triunfo del impresentable» (2009, 339), relativa novedad en nuestro cine según el autor.

Hay otro tipo de comedias, de una mayor calidad aunque igualmente ancladas a sus directores, como las que firma Álex de la Iglesia y entre

las que destacan *Muertos de risa* (1999)(→) o *La comunidad* (2000) (→). Especialmente la primera supone un palimpsesto de la España que va desde los setenta hasta el final del siglo xx, pleno de alusiones, especialmente a la televisión, y que luego De la Iglesia prolongará con *Crimen ferpecto* (2004), a través de ese vendedor protagonista capaz de hacer lo que sea por un ascenso. Vuelca su cinefilia en la citada *800 balas*, que recrea los rodajes de *spaghetti western*. Un grupo humano en un espacio cerrado, espoleado por algún suceso que saca fuera todos los demonios, es un planteamiento repetido también en la denuncia de los circos mediáticos *La chispa de la vida* (2011)(→). Su espíritu más esperpéntico y desmedido irrumpe en *Balada triste de trompeta* (2010) (→), alegoría sobre el cainismo omnipresente en la historia española; por el contrario, en *Los crímenes de Oxford* (*The Oxford Murders*, 2008) se toma más distancia de su mundo personal al adaptar una novela y hacer con ello un ejercicio de estilo.

Tampoco debemos olvidar a Borja Cobeaga, que junto a su amigo y coguionista Diego San José llevaban años bregándose en la ETB practicando un humor incorrecto —el programa *Vaya semanita* hacía chistes de ETA en pleno conflicto armado— y ambos debutaban en el largometraje con una rara avis, *Pagafantas* (2009), comedia de perdedores, agria y muy bien escrita. Si bien la siguiente, *No controles* (2010), supuso cierta decepción, tiempo después serían responsables del taquillazo *Ocho apellidos vascos* (2014), erigiéndose en referentes de la comedia contemporánea, también desde la televisión. Un caso aparte son las docuficciones familiares de Paco León *Carmina o revienta* (2012) (→) y *Carmina y amén* (2014).

En tercer lugar, aparece un grupo de comedias sofisticadas con ciertas herencias de la ficción televisiva pero que beben más del costumbrismo patrio, como los trabajos citados de Daniel Sánchez Arévalo, o cintas como *Días de fútbol* (David Serrano, 2003) o *El penalti más largo del mundo* (Roberto Santiago, 2005), con similares elencos artísticos y que encuentran a su vez un antecedente inmediato en la exitosa *El otro lado de la cama* (2002)(→), que tendrá su continuación en *Los dos lados de la cama* (2005), si bien estas dos obras de Emilio Martínez Lázaro revitalizaban el género musical para desplegar otra vez la tan traída y tan llevada lucha de sexos. Por último, encontramos una serie de películas gamberras, directamente emparentadas con la comedia adolescente es-

tadounidense y que surgen a rebufo de éxitos como *American Pie* (Paul Weitz, 1999). La serie de *Isi/Disi* (2004 y 2006) y la de *Fuga de cerebros* (2009 y 2011) recuperan lo más casposo y sexista de la «españolada», pasadas por el tamiz de una realización a la estadounidense.

Reinterpretaciones del pasado, memoria de las mujeres víctimas y figuras históricas

Otra tendencia reseñable es cierta intención de seguir redefiniendo la memoria histórica, especialmente la de la Guerra Civil. A caballo entre la deuda de cuatro décadas de silencio, que aún se dejaba notar, y la agenda gubernamental, con la ley de la Memoria Histórica de 2007, el séptimo arte muestra interés en continuar examinando sus propios fantasmas. Ya hemos visto por su adscripción genérica tanto *El espinazo del diablo* como *El laberinto del fauno*, resemantizaciones de la Guerra Civil en clave disímil, pero tanto los años del conflicto como la inmediata posguerra encuentran no pocas manifestaciones revisionistas, con la particularidad de que la mayoría son adaptaciones y varias responden a la mirada / recuerdo de niños: *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, 2002) (→), sobre la novela *A boca de noche* de Ángel García Roldán; *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999) (→), reformulando varios relatos cortos de Manuel Rivas, a quien Antón Reixa se acercará con su versión de *El lápiz del carpintero* (2003) (→).

Tres ejemplos que no agotan la lista de adaptaciones literarias, completada gracias a cineastas ilustres, desde *El portero* (Gonzalo Suárez, 2000) (→) a *Pa negre* (2010) (→), donde un realizador tan rompedor como Agustí Villaronga incursiona en el cine histórico para narrar la posguerra de la Cataluña rural apoyándose en el texto homónimo de Emili Teixidor. Pero si hay un modelo de reinterpretación histórica, tal vez sea *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2002) (→), pues toma como referente el libro de Javier Cercas en torno al ideólogo de Falange, Rafael Sánchez Mazas, aunque el protagonista verdadero sea el propio escritor, en un sorprendente ejercicio entre la realidad y la ficción.

Además de estos títulos sobre la Guerra Civil, la historia inmediata queda reflejada en dos ámbitos poco tratados por el cine anterior: las mujeres antifranquistas represaliadas y encarceladas, y las biografías o

semblanzas de figuras históricas que llegan hasta el final del franquismo. Varios relatos de no ficción y de reconstrucción dramática de hechos históricos tienen como protagonistas a mujeres en las cárceles, singularmente durante la inmediata posguerra. Poco antes, *Entre rojas* (Azucena Rodríguez, 1995) daba cuenta de la convivencia de presas políticas y comunes en una prisión en los estertores del franquismo. Las tres ficciones más relevantes son *Las 13 rosas* (Emilio Martínez-Lázaro, 2007) (→), *Estrellas que alcanzar - Izarren argia* (Mikel Rueda, 2010) y *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011)(→); están ambientadas en la inmediata posguerra, tienen un sólida base real y, esencialmente, constituyen «novelizaciones» de sucesos y personajes históricos.

Las 13 rosas reconstruye el final de chicas muy jóvenes, siete menores de edad, que habían militado en las juventudes socialistas o en el PCE, son arrestadas al finalizar la guerra y terminan fusiladas en la tapia del cementerio del Este. El largometraje en euskera *Estrellas que alcanzar - Izarren argia* recrea, a partir de testimonios orales, la vida en la prisión guipuzcoana de Saturrarán. Por su parte, *La voz dormida* se basa, en gran medida, en la historia de la cordobesa Pepita Patiño que se enamora del comunista encarcelado —y más tarde guerrillero antifranquista— Jaime Cuello cuando visita a su tío en la cárcel. Por lo que se refiere a la no ficción son otros tres relatos sobre mujeres en las cárceles de posguerra: *Que mi nombre no se borre de la historia* (José María Almela y Virginia Vigil, 2006), *Del olvido a la memoria. Presas de Franco* (Jorge J. Montes Salguero, 2007) y *Prohibido recordar. Cárcel de Saturrarán 1938-1944* (Josu Martínez y Txaber Larreategi, 2010), en todos los casos se trata de testimonios de supervivientes o de familiares de las víctimas. En este ciclo hay una evidente voluntad de «memoria histórica», esto es, de dar a conocer episodios históricos con interés didáctico destinados a sensibilizar a la audiencia. Ello se explica por el periodo de producción de estos relatos (2006-2011) que coincide con el de gestación, aprobación e implementación de la ley de la Memoria Histórica (Ley 52/2007 de 27 de diciembre).⁵

5/ Sin embargo, hay discrepancias al respecto; Sally Faulkner considera que «Aunque existe un claro vínculo entre *Tè doy mis ojos* (2003) y la legislación del PSOE sobre violencia doméstica (2004), la relación de las películas sobre la Guerra Civil con la legislación socialista sobre memoria histórica (2007) permanece más difusa» (2017, 376).

Como hemos señalado en otro lugar (Sánchez Noriega, 2016) en un marco de dictadura como el régimen de Franco las prisiones se convierten en espacio social-político representativo (un «lugar de memoria») de la condición esencialmente represora de ese régimen; los relatos filmicos presentan elementos comunes en su bosquejo de las condiciones de vida en las prisiones y del ambiente social de posguerra: el hambre, el hacinamiento en las celdas, la falta de higiene y las enfermedades derivadas de la desnutrición y de esa situación; las vejaciones, amenazas y castigos físicos por parte de guardianes prepotentes; el miedo a las delaciones, la exigencia de rituales políticos de adhesión a la dictadura y el catolicismo con prácticas religiosas obligatorias que no respetan las creencias de las internas. La maternidad aparece en una presentación específica en estos relatos cinematográficos y se muestra y/o se testimonia la separación de los hijos o su amenaza como la mayor tortura que pueden experimentar las madres recluidas.

Un político andalucista, un presidente republicano, un independentista catalán, un líder comunista y un sacerdote conciliador son las figuras de la República y la guerra reivindicadas con el evidente el propósito de dar a conocer a los personajes ubicados en el contexto histórico preciso, y hacerlo desde cierta distancia, subrayada de diversos modos, particularmente con los relatos de doble nivel. El padre de la patria andaluza, Blas Infante es objeto de reconocimiento en *Una pasión singular* (Antonio Gonzalo, 2002), un largometraje biográfico y didáctico al mostrar la vida del notario y teórico del andalucismo desde sus últimos días, con la detención por falangistas, las desesperadas gestiones para conseguir su libertad y su ominoso asesinato en una carretera en los primeros días de la Guerra Civil. Josep María Forn recrea la figura del antecesor de Lluís Companys en la Generalitat de Catalunya en *El coronel Macià* (2006), un homenaje al militar y político catalanista de cuidada ambientación centrado en el último año de su vida que subraya la dignidad y lucha por la libertad de conciencia de este personaje en el contexto de un ejército punta de lanza de la España reaccionaria.

La ficción de «cine en el cine» *Azaña* (Santiago San Miguel, 2008) se inicia con los primeros días de agosto de 1936 y las tensiones del presidente de la República para frenar el golpe de Estado y evitar la guerra. *Liste, pronunciado Líster* (Margarita Ledo Andión, 2007) es una

suerte de ensayo biográfico que reconstruye la poliédrica personalidad del cantero gallego nacido en 1907 como Xesús Liste y el general en varios ejércitos y líder comunista muerto en 1994 como Enrique Lister. A través de la figura del sacerdote navarro Marino Ayerra, tío de la cineasta Helena Taberna, en el largometraje de ficción *La buena nueva* (2008)(→), se hace homenaje a esa significativa minoría de católicos que se resisten a bautizar el golpe de Franco como *cruzada* y denuncian la impunidad criminal de la represión fascista.

Los personajes del anarquismo español del siglo xx no habían sido muy tratados por nuestro cine, a pesar de su peso evidente en la guerra, su condición visionaria y las vidas aventureras y novelescas de algunos de ellos, como Lucio, aspecto este último que da pie a reconstruir las biografías del espía Garbo o del nacionalista vasco Galíndez. La figura de Felipe Sandoval (1886-1939) sirve de hilo conductor para una crónica de los grupos violentos de anarquismo de acción directa a lo largo del primer tercio del siglo xx en *El honor de las injurias* (Carlos García-Alix, 2007). De producción francesa, *Buenaventura Durruti, anarquista* (Jean-Louis Comolli y Ginette Lavigne, 2000) se distancia del personaje con el narrador Chicho Sánchez Ferlosio, que intercala unas canciones a modo de cantares de ciego, y mediante la compañía de teatro Els Joglars que lee textos suyos o sobre él y esboza la representación de episodios de su vida. Otro personaje marginal imbuido de la utopía anarquista es el protagonista de *Lucio* (Aitor Arregi y José María Goenaga Balerdi, 2007), un espíritu rebelde que descubre la ideología ácrata de la mano del mítico Quico Sabaté, apoya al incipiente régimen de Castro, participa en toda clase de actividades antifranquistas, atraca bancos para las causas revolucionarias, y ayuda a cientos de exiliados y a organizaciones guerrilleras y terroristas.

Una muy particular biografía es *Garbo. El hombre que salvó al mundo* (Edmon Roch, 2009) que reconstruye la vida de Juan Pujol García (1912-1988), quien desempeña labores de espionaje tanto para los británicos como para el III Reich y logra engañar a los nazis haciéndoles creer que la ofensiva aliada sería en el paso de Calais. La azarosa historia del nacionalista vasco Jesús de Galíndez ha sido novelada por Manuel Vázquez Montalbán y da lugar a *Galíndez* (Ana Díez, 2002), documental de entrevistas con una cuidadosa reconstrucción de esa vida convulsa

desde los años de estudiante en Madrid hasta su secuestro; y a la ficción *El misterio Galíndez* (Gerardo Herrero, 2003) que establece un relato de doble nivel, conducido por el personaje de Muriel, una estudiante norteamericana que investiga en 1988 lo sucedido en 1956.

Albert Boadella y Els Joglars, en el único proyecto cinematográfico de la compañía teatral, llevan a cabo en *¡Buen viaje, Excelencia!* (2003) (→) una gran caricatura, a modo de retrato granguiñolesco, de la figura de Franco. El díptico *Últimos testigos: Fraga Iribane – Carrillo comunista* (2008) está formado por dos largometrajes, sendas entrevistas realizadas por separado y con distintos directores en las que se hace un repaso a la trayectoria política y al conjunto de la historia de España que les ha tocado vivir. En el primero, dirigido por el documentalista y director de fotografía José Luis López Linares, Manuel Fraga hace un repaso de los años de la República y su papel en la dictadura, expresa sus opiniones sobre los nacionalismos. El titulado *Carrillo comunista*, de Manuel Martín Cuenca, es una entrevista con el antiguo líder del Partido Comunista de España, que, tras evocar su dimisión como secretario general, se retrotrae a la vida política de la República, con la radicalización entre una posible dictadura fascista y una deseada revolución y a partir de ahí va hilando su trayectoria política en el largo exilio.

En buena medida homenaje, pero también, como el mismo título indica, memoria y reivindicación del compromiso antifranquista y de lucha por las libertades, el espléndido documental *Bucarest, la memoria perdida* (Albert Solé, 2008) surge a raíz de que, al militante comunista, «padre» de la Constitución y posterior ministro socialista, Jordi Solé Tura (1930-2009) le fuera diagnosticada la enfermedad de Alzheimer. En marzo de 1974 son condenados a muerte y ejecutados con garrote vil el militante anarquista Salvador Puig Antich y el considerado apátrida Heinz Chez. Con un tratamiento de ficción muy cinematográfico, *Salvador (Puig Antich)* (Manuel Huerga, 2006) (→) reconstruye la vida del primero y sus últimos meses, denunciando la conculcación de derechos humanos en el tardofranquismo. Al supuesto polaco Heinz Chez —en realidad, es el alemán del Este Georg Michael Welzel— está dedicado *La muerte de nadie (El enigma de Heinz Chez)* (Joan Dolç, 2004), un documental de entrevistas que va reconstruyendo cuidadosamente la evolución de Welzel desde la cárcel que sufre en la Alemania comu-

nista, los intentos de huida, el deambular por Europa y la desgraciada llegada a la España de la dictadura agonizante en una existencia fatal marcada por un posible trastorno psíquico.

Conflictos contemporáneos, terrorismo y apologías de la tolerancia

El nuevo realismo europeo, encabezado por Ken Loach, Robert Guédiguian o los hermanos Dardenne, encuentra en Fernando León de Aranoa su aportación española. Y se da una coincidencia llamativa, pues justo el periodo estudiado en este volumen asiste a los cuatro títulos más «sociales» del cineasta madrileño, que fuera de este arco temporal desdibuja esa clase de crónica, desde sus inicios con la comedia *Familia* (1996) hasta su posterior evolución «internacional» con *Un día perfecto* (2015) o *Loving Pablo* (2017). Sin embargo *Barrio* (1998), *Los lunes al sol* (2002)(→), *Princesas* (2005)(→) y *Amador* (2010) componen un coherente corpus realista, que arranca desde los adolescentes protagonistas del primer filme, excluidos de la sociedad, continúa con esos desempleados y víctimas de la reconversión industrial encabezados por Santa, da un viraje de género a través de Caye y Zulema y culmina en el retrato de un proyecto *Amador* que cierra un conjunto de películas de decidido espíritu social, toques de comedia y pocas concesiones, si bien no llega a la audacia formal de, por ejemplo, los hermanos Dardenne. Por contra, el público y la crítica alaban a un realizador que halla un particular paralelo en una de las cineastas más importantes de comienzos del siglo XXI.

Iciar Bollaín, que también debuta con una comedia previa —*Hola ¿estás sola?* (1995)—, estrena en 1999 *Flores de otro mundo*, una crónica rural bajo la conocida premisa del autobús de mujeres casaderas que llega a un pueblo, estableciendo un fresco sobre relaciones binarias entre el pueblo y la ciudad, el nacional y el extranjero —aspecto nodal del filme— y entre los hombres y las mujeres. Esa visión de género, militante y comprometida, encuentra su cenit cuatro años después en *Té doy mis ojos* (2003)(→), largometraje desarrollado a partir de un corto previo de la directora: *Amores que matan* (2000), asimismo protagonizado por Luis Tosar. El gran logro de Bollaín es plantear el relato sobre los malos tratos dentro de la pareja sin acabar en el retrato maniqueo, procurando así explicar las razones de Antonio, analizando la mente del monstruo

como forma de comprender —nunca justificar— determinadas conductas. La perspectiva realista halla continuación en *Matabaris* (2007) y la madrileña adelanta su salida internacional —en ese particular paralelo que estamos trazando con León de Aranoa— con *También la lluvia* (2010)(→), sobre la identidad indígena, bajo los mismos parámetros ideológicos pero distinta concepción cinematográfica.

Dos de los precedentes directos de *Te doy mis ojos*, en cuanto a la temática de los malos tratos, son *Nosotras* (Judith Colell, 2000) y *Solo mía* (Javier Balaguer, 2001), largometrajes que revelan que el nuevo siglo trae una manera más madura y desacomplejada a la hora de abordar la violencia machista, articulando de forma simbólica la dialéctica generacional, polarizada en personajes mayores que tratan de tapar los casos y unas víctimas más jóvenes que pugnan por no resignarse. Así, este tema, coincidiendo con las diversas iniciativas legislativas de los gobiernos de J. L. Rodríguez Zapatero, consigue el hueco que merece en la cinematografía española, como demuestran manifestaciones posteriores que plantean distintas derivaciones de la violencia, ya sea *Elisa K* (Jordi Cadena y Judith Colell, 2010) o *No tengas miedo* (Montxo Armendáriz, 2011)(→).

Para cerrar con el cine social, hacemos nuestra la acepción acuñada por Àngel Quintana (2008), que llama «realismo tímido» a una serie de profesionales surgidos a finales de la década de los noventa que «a pesar de pertenecer a la misma generación de los apóstoles de la posmodernidad, realizaban una serie de obras que se apartaban discretamente de sus obsesiones estilísticas». Quintana incluye a Bollaín y León de Aranoa, por supuesto, y añade a Benito Zambrano y a Achero Mañas como exponentes de ese «retorno a lo real» que genera para otros autores la nomenclatura de «realismo social popular» (Jordan y Allinson, 2005, 163). Sin agotar esa lista, películas como *Solas* (1999) o *El Bola* (2000) (→) y *Noviembre* (2003) mantienen cierta sintonía de estilo y una factura realista de dar voz a personajes que hasta ahora no solían tenerla, al menos bajo una puesta en escena tan desnuda.

Como ciertas novedades aparecen durante todo el periodo a propósito del tema del terrorismo, por cuanto será esta etapa la que termine desembocando en la disolución definitiva de la banda, que aunque no se da oficialmente hasta 2018, el 20 de octubre de 2011 ETA anuncia

el cese definitivo de la violencia. Hasta entonces, numerosas películas habían abordado el conflicto, aunque con cuentagotas, siendo esta década la de mayor abundancia de ellas (De Pablo, 2017). Hay varios títulos que giran en torno al arrepentimiento de ciertos personajes o a la imposibilidad de salir de esa dinámica de violencia una vez dentro de la organización. Señalando *Días contados* (1994) como uno de los precedentes más definidos, *Yoyes* (Helena Taberna, 1999)(→), *El viaje de Arián* (Eduard Bosch, 2001)(→) o *La playa de los galgos* (Mario Camus, 2002)(→) evidencian que ya no hay debate sobre la posible mitificación —piensen en la ya lejana *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981)— y no caben las tentativas por comprender al terrorista, en un reflejo del cambio que se ha operado en la sociedad. El terrorismo es inaceptable bajo ningún signo, especialmente desde 2001 y la caída de las Torres Gemelas.

A pesar de que la militancia de mujeres en la organización terrorista ETA es bastante limitada —poco más del diez por ciento, en el mejor caso— el cine cuenta con algunas películas significativas de temática etarra cuyas protagonistas son mujeres. Se da la circunstancia, además, que en cuatro títulos se trata de mujeres que han militado en ETA pero su evolución les ha llevado a cuestionar la violencia independentista, lo que les crea problemas en su entorno. Nos referimos a la Arantxa de *El amor de ahora* (Ernesto del Río, 1987), que deja la lucha armada junto a su marido Peio y trata de recomponer su vida, lo que no puede hacer en el País Vasco; en el caso de Ana en *Sombras en una batalla* (Mario Camus, 1993), tampoco es posible dejar ETA y continuar en Euskadi, pues no lo permiten ni los antiguos compañeros de organización ni el antiterrorismo de los GAL. Basado en un caso real, *Yoyes* cuenta el asesinato de Dolores González Catarain en su pueblo natal y ante su hijo pequeño cuando regresó del exilio en México en 1986 y trató de rehacer su vida al cabo de los años de haber dejado su militancia etarra: acusada de traidora, ETA no le permitió el abandono de las armas por la propaganda negativa que les pudiera suponer.

Tal vez por ello, surgen creaciones como *GAL* (2006)(→), que en este caso se centra en el terrorismo de Estado y que viene financiado por El Mundo Ficción, a modo de proselitismo, continuando en celuloide lo que por entonces el diario planteaba en sus páginas. Bajo la aparien-

cia de *thriller*, que comparte con la anterior *El Lobo* (2004), cinta sobre ETA también dirigida por Michel Courtois y de la misma productora, GAL queda como la película central del terrorismo de Estado.

La negativa de algunos profesionales vascos a trabajar en un proyecto que se iba a rodar en Euskadi y que llevaba por título *Todos estamos invitados* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2008)(→) revela, como ya había ocurrido antes —los cambios de nombres en *La voz de su amo* (Emilio Martínez Lázaro, 2001), sobre las extorsiones de la banda, por ejemplo— que abordar desde la ficción a ETA aún era muy delicado, a pesar de que su director jugaba con ciertos elementos de fuerte carga simbólica, como el tema de la memoria, premisa de arranque del largometraje. *Tiro en la cabeza* (Jaime Rosales, 2008)(→), por último, supone el anverso de las producciones citadas, que tienden a decantarse más por el *thriller* y sobre las que Rosales marca distancias para, sin desatender el contexto, descomponer los modos habituales de contar, elevando su obra a una de las más lúcidas reflexiones ético-formales sobre el tema en cuestión. Sin embargo, aún quedaba un paso más, que tardará en darse, y ese es el de abordar el terrorismo de ETA desde el género de la comedia (la cinematografía patria se permitía apenas chistes aislados, como alguno presente en, por ejemplo, *Vivancos 3* [Albert Sagner, 2002]). Para eso hacían falta aún varios años y la tan correcta distancia temporal, que no obstante la televisión vasca llevaba tiempo saltándose con el citado programa *Vaya semanita* y cuyos responsables (Borja Cobea y Diego San José) acabarían desarrollando a nivel nacional en *Fe de etarras* (2017).

En el cine documental sobresalen los más comprometidos trabajos sobre el terrorismo etarra que reconstruyen atentados, hacen crónica de las amenazas o del miedo de las víctimas de Eterio Ortega —*Asesinato en febrero* (2001)(→); *Perseguidos* (2004)(→) y *Al final del túnel*, 2011— e Iñaki Arteta (*Trece entre mil*, 2005; *El infierno vasco*, 2008), además del citado *La pelota vasca*.

Hay algunos filmes con valor de apologías de la tolerancia que convergen en su crítica a la vertiente fundamentalista del catolicismo hispano y a su actividad encaminada a la limitación o supresión de derechos ciudadanos o de nuevas legislaciones aprobadas (ley 13/2005 que permite el matrimonio de personas del mismo sexo y de la ley de aborto de

2010) o demandadas (eventual ley de eutanasia). Más que elaborar una biografía al uso, en el caso de *Ágora*, *Mar adentro*, *Camino* y *Al final de la escapada* las figuras protagonistas son retratadas en cuanto paradigmas para la difusión de valores como la tolerancia, la preeminencia de lo humano como criterio para cualquier norma moral o la crítica del fundamentalismo religioso.

En *Ágora* (2009) Alejandro Amenábar se inspira en la vida de la filósofa neoplatónica Hypatia (c. 355-416) para un llamamiento a la tolerancia y la convivencia entre las distintas creencias religiosas, al conocimiento racional y el progreso de las ciencias, a la independencia del intelectual y a la igualdad de mujeres y hombres. El mismo Alejandro Amenábar había dirigido *Mar adentro* (2004)(→), que reconstruye la lucha de Ramón Sampedro, un hombre que queda tetrapléjico a raíz de un accidente y pide la eutanasia en diversas instancias sin encontrar más solución que la complicidad de un grupo de amigos que le facilitan una medicación con la que termina su penosa existencia. En *Al final de la escapada* (Albert Solé, 2010), la evocación de la vida del militante comunista Miguel Núñez González (1920-2008) sirve en gran medida para una defensa del derecho a la muerte digna. En la primavera del 2008 y después del llamado «caso Leganés», en que el gobierno conservador de Madrid acusó a varios médicos del Hospital Severo Ochoa de «asesinato» por practicar sedaciones paliativas, con un enfisema pulmonar a sus 87 años Miguel temía el sufrimiento y decidió trasladarse a Barcelona en busca de especialistas favorables a la eutanasia.

En *Camino* (2008)(→) Javier Fesser cuenta la corta vida de Alexia González-Barros (1971-1985), la niña de familia del Opus Dei a quien diagnostican un tumor maligno del que fallece diez meses después, tras un doloroso tratamiento médico. La película pone en cuestión la concepción del catolicismo hecha de resignación y voluntarismo, de enaltecimiento del sacrificio y el dolor, de una comprensión del amor de Dios y de sus designios que linda con el fanatismo. El documental *Alexia* (Pedro Eugenio Delgado, 2011) es una reacción por parte de un director que declara que «Hablé con los médicos y también con un demonólogo y exorcista, José Antonio Fortea, que confirman que [Alexia] sufrió tres casos de acoso diabólico (sic) durante los últimos días de su vida» (*Abc-Sevilla*, 12-5-2011).

Pantallas de la crisis económica y de la corrupción política

La crisis de 2008 exhibe ciertas peculiaridades con respecto al resto de temáticas. En primer lugar, porque al hablar de ella no solo nos referimos a un tema del que el cine deba levantar acta, sino que esa misma crisis afectó a los cimientos de la producción (recortes en las ayudas públicas a todos los niveles, empequeñecimiento del Fondo de Protección a la Cinematografía, menores inversiones por parte de las televisiones, frenazo a la reconversión digital, etc.), siendo ese el primer efecto estructural y coyuntural a la vez. La segunda particularidad estriba en el hecho de que, si bien el cine estadounidense se centró en la caída en desgracia de los ganadores, en los topetazos de los detentadores de un sistema que se vino abajo por el fraude, el europeo, con el cine griego a la cabeza y el español a rebufo, focalizaba sus inquietudes en la crónica de los perdedores, revitalizando el nuevo realismo europeo en cuanto fórmula de abordaje.

El tercer rasgo distintivo es que estamos ante un acontecimiento concreto y novedoso, al menos en el siglo XXI, ante el que el cine tardó en reaccionar, como demuestra el que hasta entrada la segunda década de la centuria no comenzaron a gotear con cierta fluidez los títulos que abordaban tan nefasto episodio financiero y global. Ciertamente que ya en 2002 hay una película tan premonitrice como *La caja 507*, que habla por entonces del peligro de los delitos financieros y de la especulación inmobiliaria, pero es que en realidad la fiebre del ladrillo y los engaños con valores y activos en España vienen de lejos. Por eso muchos críticos han querido ver en *El pisito* (Marco Ferreri, 1958) un antecedente remoto, cuando en realidad lo que Azcona escribía entonces era producto de lo que veía en el día a día, más que de una capacidad premonitrice única (recordemos que *En un lugar de la Manga* [Mariano Ozores, 1970] ya hacía lo propio con el urbanismo costero desaforado).

Sea como fuere, la ausencia de una eclosión de títulos se explica porque ni la crisis se vio venir de un día para otro ni el cine es un arte inmediato, pues necesita de un lapso prolongado en su producción. Este se puede acortar en el caso del documental, lo que justifica que dicho formato comenzase antes, flexibilidad que comparte con el cortometraje, que en este periodo vive aún de la inercia de su década prodigiosa, los noventa (Velázquez y Ramírez, 2000).

En cuanto a la ficción, 2011 es testigo de una serie de aproximaciones que van trazando los principales problemas que trajo la crisis a todas esas víctimas anónimas. *Cinco metros cuadrados* (Max Lemcke, 2011) está protagonizada por una pareja que compra una casa sobre plano aunque ven con angustia que esa vivienda nunca se concluirá; *Terrados* (Demian Sabini, 2011) asiste a las tribulaciones de unos jóvenes que se quedan sin trabajo y sus posibilidades de ascenso social se frustran... Parca nómina estos títulos que inauguran desde la ficción las líneas de la burbuja inmobiliaria y el desempleo, pero haría falta atravesar nuestra frontera establecida en 2012 para asistir, ya en 2014, al estreno de *Hermosa juventud*, de Jaime Rosales o al año siguiente *Techo y comida* (Juan Miguel del Castillo), filmes que ya entran de lleno en los desahucios y en otras consecuencias más concretas. De hecho, en 2020 aún menudean obras que hablan de un episodio cuyos efectos se siguen notando.

La corrupción como constante temática se imbrica muchas veces en las películas mencionadas e incluso en *thrillers* policíacos en los que este aspecto adquiere un papel destacado pero no central —caso de *Grupo 7* (Alberto Rodríguez, 2012)(→)—, pero llama la atención que no haya un paradigma durante este periodo equivalente al repunte experimentado en el siguiente, cuando en apenas tres años se estrenen *B, La película* (David Ilundáin, 2015), *El hombre de las mil caras* (Alberto Rodríguez, 2016) o *El reino* (Rodrigo Sorogoyen, 2018). Curiosamente, aparte del cine, será la ficción televisiva quien dibuje el gran fresco de la corrupción en este país, con la serie *Crematorio* (2011). Los tiempos estaban cambiando... y demasiado rápido.

Representaciones de los «otros»: inmigrantes, gitanos, minorías

Hasta la llegada de la democracia, por razones obvias, el cine sobre inmigración estaba supeditado a los bajos índices de recepción de migrantes. A España venían turistas, que es muy distinto. Será con la entrada en la Unión Europea en 1986 cuando esta tendencia se invierta. De África y Latinoamérica los primeros años, Europa del Este encuentra otro foco emisor para España durante los noventa, década en la que comienza a forjarse un celuloide de la inmigración, al calor de películas como *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990), *El techo del*

mundo (Felipe Vega, 1995) o *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), primigenia tríada de referencia para lo que vendrá.

Ya hemos mencionado *Flores de otro mundo*, y otra cineasta, Chus Gutiérrez, rueda en la primera década del siglo XXI tres largometrajes, dos de los cuales pivotan sobre la inmigración desde ópticas distintas en cuanto a personajes. *Poniente* (2002)(→) narra una historia de desarraigo desde el punto de vista de una española que vuelve a su tierra natal y se topa con un grupo de extranjeros que han ido a trabajar en los invernaderos de esa localidad; un filme que, según la realizadora, habla «más de las migraciones que de la inmigración» (*El País*, 05-05-2002). *Retorno a Hansala* (2008)(→), sin embargo, es el relato de una repatriación, de una mujer que ha de llevarse el cuerpo de su hermano ahogado en una playa de Rota al naufragar su patera en el Estrecho. Una tercera creadora que aborda la inmigración es Isabel de Ocampo, que tras haber rodado varios cortos, uno de los cuales, *Miente* (2008), ya estaba protagonizado por una chica del Este, debuta en el largometraje con *Evelyn* (2011), que toma su título de la protagonista peruana que viene a España y se ve metida en una red de trata de blancas, tema que ya aparece en el cortometraje mencionado.

Por lo que respecta a directores, un recorrido cronológico deja otros ejemplos relevantes. *Saïd* (Llorenç Soler, 1999) lo es por su tratamiento directo en estos albores del periodo, y no tanto por su escasa aceptación comercial y cierto esquematismo en sus planteamientos, que van superando títulos como *El traje* (Alberto Rodríguez, 2002), divertido retrato de un inmigrante subsahariano; *Agua con sal* (Pedro Rosado, 2005), donde Olga es una joven cubana que llega a España con una beca pero acabará marginada y cobrando una miseria trabajando ilegalmente; o *14 kilómetros* (Gerardo Olivares, 2007), definida por su director como un «documental ficcionalizado», coral y que se centra en el viaje hacia España en busca de una vida mejor. La película se alzó con la Espiga de Oro en el Festival de Valladolid, siendo la primera producción española en lograr ese galardón.

El siempre desenfadado Fernando Colomo aporta una comedia de inmigrantes en el barrio de Lavapiés. *El próximo Oriente* (2006) es una obra costumbrista de tono amable e intenciones de concordia, al igual que la nostalgia buenista impregna un discurso que, en esta ocasión,

pone el foco en la emigración patria: *Un franco, 14 pesetas* (Carlos Iglesias, 2006)(→) es un filme de época con la historia de unos españoles que viajan a Suiza como tantos otros para ganarse el jornal, de la misma forma que los protagonistas de *Frontera Sur* (Gerardo Herrero, 1998) lo hacen al Buenos Aires de finales del siglo XIX.

Por último, llama la atención que en estos años apenas se habla de la inmigración desde Oriente, a pesar de que ya por entonces existe una comunidad asentada en nuestro país. No obstante, el cine del periodo despliega los tópicos contruidos sobre los personajes orientales, desde las mafias chinas (*La fuente amarilla*, Miguel Santesmanes, 1999) hasta una simplista asociación con la comida o las artes marciales, desde la serie de *Torrente* hasta *Tapas* (José Corbacho y Juan Cruz, 2005).

Para cerrar este apartado, cabe mencionar otras minorías, así conceptuadas. En el caso de la etnia gitana, es poca la visibilidad que adquiere en la ficción durante esta etapa. Se advierten dos tendencias en sus escasas apariciones. Por un lado, biografías o ejercicios estéticos sobre celebridades gitanas, como la semblanza de Camarón dirigida por Jaime Chávarri en 2005, o *Flamenco, Flamenco*, de Carlos Saura, en 2010; por otro, filmes donde los protagonistas son gitanos y hay una voluntad de naturalización desde relatos realistas, si bien aislados: *Lola vende cá* (Llorenç Soler, 2000), a caballo entre la ficción y el documental, y la coproducción de ese mismo año *Vengo* (Tony Gatlif), sobre un patriarca gitano, pero estos títulos no hacen olvidar otros largometrajes sobre la marginación y los clichés que rodean a esta comunidad. Si *Gitano* (Manuel Palacios, 2000), sobre un guion de Pérez Reverte, estaba lleno de prejuicios, *Ja me maaten...!* (Juan Antonio Muñoz, 2000) o *Papá Piquillo* (Álvaro Sáenz de Heredia, 1998), con Chiquito de la Calzada, quedan como lamentables discursos, de lo peor del cine patrio aunque, no lo olvidemos, de lo más exitoso.

En cuanto al reflejo de los homosexuales, parece que comienza a haber cierta normalización, tras la eclosión de los noventa, que sin embargo algunos autores ponen en su justa medida (Fouz-Fernández y Perriam, 2007, 61), embridando un optimismo que choca con la tozuda realidad... Y es que actualmente aún faltan muchas conquistas que obtener. Gerardo Vera estrena *Segunda piel* en 1999, sobre un hombre casado, Alberto (Jordi Mollà), enamorado de Diego (Javier Bardem) y cuya esposa (Ariadna Gil) no puede creer que su marido se sienta atraído por otro hombre.

La película desafía tabúes a la hora de mostrar intimidades entre ellos dos, algo que en este momento era francamente rompedor. Eso ocurre también cuando la homosexualidad es femenina. *Habitación en Roma* (Julio Medem, 2010), aunque con una década de diferencia, es uno de los pocos retratos donde el lesbianismo es protagonista, aparte de *A mi madre le gustan las mujeres* (Irene París y Daniela Féjerman, 2001) u *80 egunean* (2010), rodado en euskera, codirigido por José María Goena-ga y Jon Garaño. También en euskera despunta *Ander* (Roberto Castón, 2009), ejemplo de protagonistas no normativos, evitando los tópicos.

Almodóvar sigue encabezando el cine que da visibilidad al movimiento LGTBI, con filmes como *La mala educación* (2004)(→), centrada en la represión, al tiempo que es de los pocos creadores que hace un hueco a distintas identidades y naturaliza a los personajes de sus narraciones. Como otro de los referentes aparece Agustí Villaronga quien, desde 1987 —fecha de estreno de la obsesiva *Tras el cristal*—, se erige en un faro de este cine, que prolonga con *El mar* (2000), largometraje homoerótico que mantiene ciertas señas de su responsable, aunque tami-za un tanto la oscuridad de sus inicios.

Por otra parte, tenemos un cine de temática gay con un tono muy diferente, ya sea la más explícita *Krámpack* (→), incorrecta y fresca, o *Cachorro* (Miguel Albaladejo, 2004), de un cineasta que asumiendo la influencia de Almodóvar, se destaca con una película que gira en torno a la subcultura *bear*, estrenada cuando en España se luchaba por sacar adelante iniciativas legislativas con las que ayudar a la necesaria normalización, lo que da a *Cachorro* un tono de sanísimo costumbrismo. Por último, y de modo más lateral, encontramos abundancia de personajes gais, pero casi siempre este-reotipados, salvo honrosas excepciones como *Azul oscuro casi negro*.

Adaptaciones literarias y vidas de escritores

Novela y teatro siempre han sido un filtro para las recreaciones filmicas del pasado de un país, por lo que buena parte de las biografías y películas de cine histórico indicadas más arriba proceden de obras literarias; en algunos casos se trata de piezas tan valiosas como los cuatro relatos de *Los girasoles ciegos*, inopinada obra única de Alberto Méndez. En otros, las películas han puesto en valor obras literarias menos conocidas

como los textos de Manuel Rivas que dieron lugar a *El lápiz del carpintero* (→) y, sobre todo, a *La lengua de las mariposas* (→).

Entre los clásicos se encuentra Pérez Galdós, adaptado por José Luis Garci en *El abuelo* (1998) y en *Sangre de mayo* (2008), inspirada en los *Episodios nacionales*; *Lázaro de Tormes* (J. L. García Sánchez y F. Fernán-Gómez, 2000); *Amar y morir en Sevilla (Don Juan Tenorio)* (Víctor Barrera, 2001); *El caballero Don Quijote* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2002), que adapta la segunda parte del texto cervantino, asimismo llevado al cine de animación en *Las aventuras de Don Quijote* (A. Izquierdo y A. Zurera, 2010); *Tirant lo blanc* (Vicente Aranda, 2006) según la obra de Joanot Martorell; y la pieza de Lope de Vega *La dama boba* que tiene su película de Manuel Iborra (2006).

De Federico García Lorca está la *Yerma* (1999) de Pilar Távora y piezas de Miguel Mihura dan lugar a *Cásate conmigo, Maribel* (Ángel Blasco, 2002) y a *Ninette* (J. L. Garci, 2005). De la exitosa obra de teatro de Jordi Galcerán se rueda una menos convincente *El método* (Marcelo Piñeyro, 2005), lo mismo sucede con los relatos de Bernardo Atxaga adaptados en *Obaba* (Montxo Armendáriz, 2005). Uno de los directores más especializados en adaptaciones teatrales es Ventura Pons, que cuenta con una decena de títulos.

Entre los autores vivos más adaptados se encuentran Arturo Pérez-Reverte que suma *La novena puerta (The Ninth Gate)*, Roman Polanski, 1999), *Alatriste* (A. Díaz Yanes, 2006) y *La carta esférica* (Imanol Uribe, 2007) a cuatro películas de la década anterior basadas en obras suyas; Almudena Grandes, cuyos libros han dado lugar a *Aunque tú no lo sepas* (Juan Vicente Córdoba, 1999), *Los aires difíciles* (Gerardo Herrero, 2006), *Atlas de geografía humana* (Azucena Rodríguez, 2007) (→) y *Castillos de cartón* (Salvador García Ruiz, 2009); historias de Elvira Lindo han inspirado cuatro largometrajes; de Lorenzo Silva han convencido *El alquimista impaciente* (Patricia Ferreira, 2002), con una aventura del sargento Bevilacqua, y *La flaqueza del bolchevique* (M. Martín Cuenca, 2003). El muy cinéfilo Juan Marsé, muy adaptado por Vicente Aranda, tiene *El embrujo de Shanghai* (2002), que filma Fernando Trueba tras ser descartado el guion de Víctor Erice.

Ya quedan anotadas las vidas de escritoras y escritores: *Teresa: el cuerpo de Cristo*, Lope (Andrucha Waddington, 2010) y *Miguel y William*

de Inés París; con un García Lorca superviviente especula la citada *La luz prodigiosa* (Miguel Hermoso, 2003), según la novela de Fernando Marías; y *Al sur de Granada* (Fernando Colomo, 2003) recoge los primeros años de Gerald Brenan en la Alpujarra granadina. Una biografía del poeta Jaime Gil de Biedma inspira *El cónsul de Sodoma* (Sigfrid Monleón, 2009).

José Luis Sánchez Noriega (ed.)

CINE ESPAÑOL EN LA ERA DIGITAL:

EMERGENCIAS Y ENCRUCIJADAS

Entre 1996 y 2011 se suceden dos gobiernos de distinto signo y la sociedad española vive transformaciones relevantes con la deslegitimación del terrorismo, las convulsiones yihadistas y las reacciones belicistas, las emergencias humanitarias, la crisis económica, el fin de ETA y los nuevos sujetos políticos del movimiento 15-M en el inicio del segundo decenio del XXI.

En el cine español surge una nueva generación de cineastas y el acceso de mujeres a trabajos de guion y dirección; es la principal *emergencia* de una cinematografía situada ante varias *encrucijadas*: la revolución digital, la diversificación de géneros y formatos, las innovaciones en la exhibición y los públicos más plurales, de un cine cada vez más transnacional y de identidad global.

La aportación principal de este libro son los análisis de 131 películas que revelan la diversidad de géneros, estilos, figuras de ficción, personalidades, diálogos con la realidad, compromiso social o político, etc. del cine en estos años marcados por esas transformaciones. Se complementa este corpus con capítulos dedicados a trazar un panorama de la historia, política y sociedad de la España; a cartografiar las nuevas tendencias, evolución de autores, estilos y géneros, representaciones de conflictos contemporáneos y discurso político de nuestro cine; a dar cuenta del cine hecho por la generación de mujeres más numerosa de toda su historia; y a reflexionar sobre la percepción social y la recepción pública de las películas.

ISBN: 978-84-18292-13-2



9 788418 292132