

ESPAÑA Y BRASIL A TRAVÉS  
DE LA PANTALLA

MARCOS RAMOS, María (ed.). *Cine desde las dos orillas. Directores españoles y brasileños*. Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2018, 253 pp.

Hacen falta proyectos como el que ha desarrollado María Marcos en este libro; el monográfico *Cine desde las dos orillas* complementa de modo brillante el desempeño de la editora como responsable del Congreso Internacional de Historia, Arte y Literatura en el Cine en Español y Portugués que realiza con carácter bianual el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca. Si bien cada edición del congreso ha contado con su respectiva edición de comunicaciones en varios volúmenes colectivos, esta publicación que ahora nos ocupa llega, con más libertad y precisión que otros estudios previos, a dibujar con trazo preciso un retrato contemporáneo del cine y de sus tejidos industriales en ambos países.

El punto de partida, que Marcos Ramos establece con detalle en el prólogo, es el de componer un volumen que se ocupe de cinco directores brasileños y otros cinco españoles que hayan recibido el premio nacional a la mejor dirección en sus respectivos países entre los años 2010 y 2014; de este modo, diez investigadores especializados analizan, a vuelapluma, las obras de los españoles David Trueba, Enrique Urbizu, Agustí Villaronga, Alberto Rodríguez y Juan Antonio Bayona, y de los

brasileños José Padilha, Selton Mello, Rene Sampaio, Breno Silveira y Anna Muylaert para establecer los rasgos principales que las definen. Así, y según las propias palabras de la editora, el objetivo del estudio no es tan solo el de escudriñar el panorama cinematográfico de los dos lados del atlántico, sino «trazar, en cierta manera, las líneas que en España y Brasil se están llevando a cabo a la hora de premiar directores y, con ello, estudiar hasta qué punto se esta imponiendo un tipo de cine desde instituciones canonizadoras como las que otorgan los galardones» (10). La inclusión en el proyecto de investigadores de ambos países busca, además, anular las perspectivas a veces reduccionistas que la crítica cultural adopta al ocuparse de productos no pertenecientes a sus sistemas dominantes: profesores de instituciones como la Universidad de Salamanca, la Jaume I de Castellón o la Deusto de Bilbao se unen a otros afiliados a, por ejemplo, la Universidade de São Paulo, la Universidad de Medellín o la Vale do Rio do Sinos, de la ciudad brasileña de São Leopoldo.

La primera parte del libro está dedicada a los directores ganadores del Goya; la segunda, a los obsequiados con el Grande Premio do Cinema Brasileiro. El volumen comienza, pues, con la profesora Begoña Gutiérrez San Miguel, de la Universidad de Salamanca, que se ocupa de responder por qué Agustí Villaronga ha pasado, según su criterio, de ser un «director maldito» en sus inicios a estar considerado actualmente como un director «de culto». El capítulo

va abordando, superficialmente, las obras del cineasta catalán desde su opera prima, *Tras el cristal* (1986), hasta la última, *El rey de La Habana* (2015), para poner de relieve un tránsito que discurre desde el «cine extremo de inclinación morbosa» hasta «el odio como elemento generador de violencia y la creación de monstruos en las sociedades represivas» (40). Los comentarios de Gutiérrez San Miguel están anclados, fundamentalmente, a la descripción de las morfologías narrativas de las películas y a la tipología de historias y personajes que en ellas se cuentan, y punteados con algunos detalles sobre la fotografía y el montaje, casi siempre susceptibles de cierta interpretación simbólica.

Sánchez Zapatero resume en «Enrique Urbizu o el cine al límite» las claves de la que para él es una carrera partida en dos, cuya primera parte está caracterizada por la dedicación del cineasta a los encargos más estandarizados que la industria le ofrecía y una segunda marcada, fundamentalmente, por su implicación en la redacción de los guiones de sus filmes y que le ha llevado a encajar en la etiqueta del cine de autor. A esta segunda etapa pertenecerían, para Sánchez Zapatero, *Todo por la pasta* (1991), *Cachito* (1996), *La caja 507* (2002), *La vida mancha* (2003) y *No habrá paz para los malvados* (2011), que «exponen el interés de Urbizu por retratar las diferencias del sistema gracias al protagonismo de personajes que viven al límite porque han hecho de la supervivencia y la huida hacia delante una forma de vida» (60).

Agustí Rubio Alcover, de la Universidad Jaume I de Castellón, realiza un recorrido «provisional», como él mismo lo denomina, por la obra de Juan Antonio Bayona, que considera un ejemplo paradigmático del nuevo cine (industrialista) español, tal como fue en su momento Alejandro Amenábar, y cuyas características pueden encontrar espejo en las del New Hollywood. De este modo, y recuperando las investigaciones de Elsaesser sobre estas poéticas, Rubio Alcover define el cine de Bayona a partir de «la adopción de estrategias de marketing novedosas; un estilo de dirección empresarial adecuado a una configuración industrial distinta [...]; el surgimiento de nuevas tecnologías de reproducción de imágenes y sonidos [...]; e innovaciones en los sistemas de exhibición» (65). Además, el profesor de la Jaume I define la estética de los filmes de Bayona a partir de la configuración neobarroca de Calabrese, y hace hincapié en la «cultura clónica» a la que pertenece el cineasta, aunque destaca ciertos valores narrativos de su última producción, *Un monstruo viene a verme* (2017).

David Trueba y su obra son objeto de estudio del siguiente capítulo, en el que María Pilar Rodríguez, de la Universidad de Deusto, traza un retrato de la heterogénea producción del mediano de los hermanos Trueba. En él destaca, según Rodríguez, la presencia de un tono costumbrista «si se despoja al término de cualquier acepción obsoleta y se desliga de la asociación con el sainete o con zafias comedias de décadas anteriores

en la cinematografía española» (90); esto enlaza la producción de Trueba con la de directores como León de Aranoa, Zambrano o Bollaín. Además de la heterogeneidad de su obra, destaca en la trayectoria del director madrileño la voluntad de narrar, de forma realista, desde un costumbrismo que llegue a la universalidad y la presencia en todos sus filmes de personajes transgresores que buscan la libertad rompiendo las normas de su entorno; *Vivir es fácil con los ojos cerrados* (2013) es un perfecto ejemplo de todos estos rasgos.

María Marcos cierra la primera parte del volumen con un repaso a la trayectoria de Alberto Rodríguez, cineasta que perteneció originalmente a la llamada Generación «Cinexin» de Andalucía. Tras un acercamiento a filmes como *7 vírgenes* (2005), *Grupo 7* (2012), *La isla mínima* (2014) o *El hombre de las mil caras* (2016), Marcos concluye que el cine del director sevillano causa un fuerte desasosiego en el espectador gracias a la composición de retratos sociales «negativos y angostos, como si nada terminase de funcionar bien» (128). Además, aparte de retratar los diferentes estratos sociales de España y de enfocar su filmografía, fundamentalmente, en las muchas formas que el crimen adopta en los distintos contextos de nuestro país, Rodríguez utiliza un ritmo narrativo y una fotografía que buscan resaltar la importancia del lenguaje cinematográfico, y que alejan su obra, a veces, de las poéticas realistas que suelen ser comunes en ese tipo de géneros.

La segunda parte, dedicada al Grande Premio do Cinema Brasileiro, se abre con el capítulo del doctor Josmar de Oliveira Reyes, dedicado a Anna Muylaert. En él, el investigador brasileño se centra fundamentalmente en el nivel de la historia de las películas *Durval Discos* (2002) y *É proibido fumar* (2009), en los que demuestra una propuesta fílmica compleja que aborda «de um modo criativo, temas graves e importantes, seja relativo à realidade social e cultural brasileira, assim como relativo às relações interpessoais e à sexualidade» (151). Su cine, ambientado generalmente en espacios urbanos, respunta también los conflictos internos que se producen con la crisis de la madurez; sus retratos, tanto de personajes femeninos como masculinos, circulan en torno a la mediana edad (con sus complejos de Peter Pan, en dos casos) y a la adolescencia en toda su complejidad emocional.

Pablo Calvo, por su parte, se acerca a José Padilha estableciendo una diferenciación genérica clara en su filmografía: la de la ficción de acción y el documental social. A partir de ahí, el investigador señala, basándose de nuevo en los niveles de historia de las cintas, la capacidad del director para tratar temas que tienen que ver con «la violencia y su generación dentro del entorno social» sin salirse del formato del cine de acción más accesible al gran público (180). Por otra parte, los documentales sitúan su punto de gravitación en el registro de lo real, el manejo del material de archivo, la entrevista, los testimonios directos y, bajo este

formato, la revelación de tesis subyacentes que poco a poco van tomando forma a través del encaje de lo real en el montaje y que tienen que ver con el estudio de la violencia desde un punto de vista antropológico.

La filmografía de Selton Mello es analizada por la profesora Patricia Moran, de la Universidade de São Paulo. El director, que ha dirigido numerosas ficciones seriadas para la televisión (la serie *Mecanismo*, producida por Netflix en 2018, es un ejemplo), se ha formado, como indica Moran, en la industria cultural y sus dinámicas, identificadas por la Escuela de Fráncfurt, de alienación del público y creación de productos culturales sobre los que prima el interés del capital; en este sentido, la obra de Mello podría presentar analogías, a nivel televisivo, con la de Bayona en España. Sus inicios, como documentalista y reportero en el canal público Rede de TV y, por consiguiente, su constante contacto con la realidad cotidiana, ayudaron al cineasta en las futuras composiciones de los caracteres de los personajes. Además, Moran estudia sus trabajos como actor y la influencia que este tipo de experiencia tuvo en el momento en que Mello se lanzó a dirigir largometrajes, constituyendo los rasgos de un director que propone siempre nuevas «dinámicas para se enfrentarem os desafios da interpretação» (191). El capítulo prosigue estructurado en varios bloques: universos y temas, en el que se analizan los niños y las mujeres en sus filmes y la relación de los personajes con la cámara, y el arte de los filmes, en el que se estudia el

disgusto, la melancolía de los personajes y cómo la actividad artística les confiere una suerte de consuelo o tabla de salvación. Patricia Moran concluye que la filmografía de Mello se preocupa, en esencia, de encontrar «um lugar da memória dos personagens [...] e de sua inscrição social em determinada época» (203).

Javier Acevedo, de la Universidad de Salamanca, fija, por su parte, las claves del cine de Breno Silveira en torno a su afiliación o no a la denominada por Glauber Rocha «estética del hambre». El cineasta Silveira, «lejos de estilizar la imagen del hambre y usarla como artefacto de ficción, se vale de ella para desplegar una serie de relatos visuales capaces de conectar con la audiencia por medio de mecanismos narrativos directos» (228), lo cual implica una huida consciente de la banalización temática o el esteticismo servil. Las películas *Era uma vez...* (2008), *Gonzaga de pai para filho* (2012) y *Á beira do caminho* (2012) construyen, según Acevedo, un discurso sobre la identidad a partir de la imagen del hambre, siempre con una mirada optimista que lo aleja del Cinema Novo brasileño del que Rocha fue máximo exponente.

Finalmente, la profesora Seligman aborda la filmografía de René Sampaio partiendo de una conversación que la autora tuvo con el director en un avión sobre cine brasileño, la universidad y la ciudad de Brasilia. El cineasta, que pertenece a una generación educada en la televisión y el cine mediado por la televisión, ha jugado a videojuegos, ha vivido en

primera persona el auge de internet y, en consecuencia, tiene una facilidad asombrosa para entenderse con los nuevos formatos: «cinema, televisão, jogos para longas, curtas, séries, tudo poderia modificar e as histórias podiam passar de um para outro porque assim foram formados» (239). Aparte de esta característica nuclear de su producción, Seligman encuentra que Brasilia, la ciudad, físicamente, contextualmente y de un modo afectivo está ligada a cada fotograma de su obra; es Sampaio un director joven capaz de adaptarse a múltiples plataformas en el que el espacio urbano y las estéticas publicitarias tienen gran influencia estética.

El lector encontrará en *Cine desde las dos orillas* lo que el título y

el prólogo prometen: varias miradas fijas en cinco directores representativos que las industrias de España y Brasil han decidido premiar y las claves fundamentales de sus filmografías. Siempre resulta positivo, y en este caso fecundo, un acercamiento a la materia fílmica desde ángulos diferentes pero entrelazados, desde modos de ver y de analizar provenientes de ambos lados de un Atlántico que baña con sus orillas estos dos sistemas cinematográficos; hoy, gracias a esta publicación, los entendemos un poco mejor.

José SEOANE RIVEIRA  
*Universidad de Salamanca*  
seoaneriveira@usal.es