

Prólogo

PAUL JULIAN SMITH

Graduate Center, City University of New York

Este libro es fruto del ‘Cuarto Coloquio Internacional de Cine Iberoamericano: géneros cinematográficos (2): la comedia y el melodrama’ celebrado en el Graduate Center de la City University of New York, los días 12 y 13 de junio de 2013. Las ponencias leídas en ese evento han sido rigurosamente reelaboradas para resultar en los artículos científicos que se reúnen aquí. El coloquio fue la cuarta edición de un congreso que se inició como colaboración entre el REDIC (Red de Investigadores de Cine) de la Universidad de Guadalajara, México, y el CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains) de la Université Paris-Sorbonne y al que se unió la Universitat de València y, posteriormente, el Graduate Center de Nueva York. La ventaja de este proyecto de larga duración, por consiguiente, ha sido la continuidad de la colaboración durante estos cuatro años y la confluencia de cuatro mundos universitarios (el mexicano, el francés, el español y el estadounidense) que pocas veces colaboran entre ellos.

El primer coloquio trató la ópera prima cinematográfica en términos generales, reduciéndose el enfoque en la segunda edición para concentrarse en la ópera prima en el cine documental, género que ha experimentado un auge significativo en tiempos recientes. Siguiendo esa pauta de especialización, el proyecto actual, enfocado en la comedia y el melodrama, deriva del tercer Coloquio, en el que fue cuestión de los géneros cinematográficos sin límite alguno. Lo que no se esperaba cuando el equipo ideamos el nuevo tema fue que la división nacional o continental coincidiera con la diferencia entre los dos géneros. Como saltará a la vista al leer el índice, todos los ensayos sobre la comedia tratan el audiovisual español, mientras que la cuasi totalidad de los artículos sobre melodrama se dirigen a las películas (o las series televisivas) latinoamericanas. Es evidente que existe sin embargo una tradición muy fuerte de melodrama en España (por ejemplo, en las películas históricas de Cifesa) y de comedia en

América Latina (véase el *boom* en ese género en el México actual). En cambio, el enfoque en un género en cada continente que proponemos en este libro no deja de proporcionar una perspectiva única y sorprendentemente variada, a pesar de esa limitación al parecer arbitraria.

Efectivamente la diversidad es la palabra clave de nuestro volumen, diversidad en los campos geográfico, histórico, teórico, mediático, y (huelga decirlo) genérico. Los contribuyentes abarcan Madrid, México y Ecuador, y los años veinte, setenta, ochenta y dos mil. Adoptan enfoques tanto historicistas como filosóficos para abordar textos de cine, televisión e Internet. Es más, esos textos audiovisuales, objetos de estudio de nuestro equipo de investigadores, al margen de tener ciertas semejanzas (por ejemplo, la presencia de los temas del turismo y de la juventud en más de un artículo), demuestran una variedad deslumbrante: desde la farsa, al parecer frívola e intrascendente, hasta el drama más intenso y sangriento.

Procedemos a dar un breve repaso a cada uno de las colaboraciones, antes de volver a destacar la contribución general de nuestro volumen al campo de los estudios audiovisuales iberoamericanos (término que abarca, a nuestro entender, los países de lengua española y portuguesa en Europa y América).

La primera parte del libro, que aborda la cuestión de la comedia en España, empieza con el estudio general de Jordi Revert, “Identidad y encrucijadas en la comedia cinematográfica española: una panorámica”, el cual sienta las bases, tanto teóricas como históricas, para el acercamiento al género en España de forma muy acertada (Revert no contribuyó al coloquio y escribió su artículo expresamente para este tomo). Seguimos con la contribución de Alberto Medina “De la necesidad de la comedia: humor y política en *El orador* de Ramón Gómez de la Serna.” Se trata de 1928, año en que Feliciano Vitores filma las dos primeras películas sonoras del cine español: en el *Discurso del Marqués de Estrella* el dictador Miguel Primo de Rivera despliega su conocida faceta de orador y líder populista. En otra cinta filmada poco después y titulada *El orador*, Ramón Gómez de la Serna aparece en una de sus conocidas charlas. Gómez de la Serna no se toma muy en serio a sí mismo, o más bien considera la comedia como un asunto sumamente serio. Medina argumenta que la lectura comparada de los dos cortos de Vitores nos permite leer la *performance* de Gómez de la Serna no como una carcajada frente a la política sino como un ejercicio ético y político de humor en un contexto prebélico.

En el tercer capítulo del libro Jorge Nieto argumenta sobre la seriedad de la comedia, incluso en el subgénero desprestigiado del cine humorístico de la década de los setenta. Bajo el título “Hibridaciones entre el turismo y la comedia

en el tardofranquismo: a propósito de *Manolo, la nuit* (Mariano Ozores, 1973) y *Tres suecas para tres Rodríguez* (Pedro Lazaga, 1975)”, Nieto propone que el tema turístico en el cine español encuentra en la comedia uno de sus terrenos más fértiles. Sin embargo, adquirirá unas particularidades muy específicas en el tardofranquismo y en la transición democrática con el denominado “cine del destape”. El autor intenta dilucidar estas características a partir de las dos películas ya citadas. Al mismo tiempo, se precisa el papel que juegan los temas turísticos en la filmografía de sus directores, Mariano Ozores y Pedro Lazaga, dos “autores” –con un “particular estilo”– del cine más popular, y sin los cuales (según Nieto) apenas puede entenderse buena parte del cine español de las décadas de los sesenta y setenta.

El tema del régimen franquista, al parecer poco humorístico, recurre en el texto que nos ha ofrecido Nancy Berthier: “La muerte de Franco en clave de comedia: *¡Buen viaje, Excelencia!* (Albert Boadella, 2003), ‘paliar una frustración’”. La investigadora propone que lo que en otros tiempos fue el núcleo de un relato dramático se cuenta en este caso desde el género que más se aleja de las lágrimas: una comedia esperpéntica, de un humor negro despiadado. Como en el ejemplo del Gómez de la Serna de Medina, el arma para figurar el evento que la propaganda oficial había plasmado en clave heroica va a ser la risa. Berthier analiza la ópera prima de Boadella, poco conocida, insertándola en la genealogía de las películas sobre la muerte de Franco, y destacando la originalidad y la radicalidad de esta propuesta cinematográfica.

En el siguiente trabajo Marianne Bloch-Robin estudia la representación del pasado franquista en el cine de la era democrática. En “*La niña de tus ojos* (1998) de Fernando Trueba: de la tradición hollywoodiense a la comedia española”, Bloch-Robin sostiene que, además de tratar en clave de comedia el delicado tema de la contienda española y las relaciones entre el poder nacionalista y la Alemania nazi, Fernando Trueba recicla y revisita un género específicamente español, el de la *españolada*, que acabará recuperado por el régimen franquista. Mantiene a más de esto Bloch-Robin que Fernando Trueba se apodera de estos diferentes géneros para jugar con ellos y crear una película en la que el sello personal del autor es perfectamente reconocible. Por consiguiente, el cineasta de los noventa consigue preservar su autoría en un contexto cómico, al igual que los directores de los setenta estudiados por Nieto.

Regresamos al tema del turismo y a la difícil autoría de un director de comedias con el siguiente artículo de Antonia del Rey Reguillo: “800 balas de Álex de la Iglesia, una comedia turística con sabor intenso”. Basando su estudio en un filme poco tratado, *800 balas* de 2002, la investigadora pone de manifies-

to el empeño del realizador por inscribir su ficción sobre el patrón del imaginario cinematográfico. Para del Rey Reguillo, de la Iglesia insiste en subrayar la incidencia del cine en las formas de vida de la sociedad postmoderna. Asimismo manifiesta el ejercicio de metalenguaje con alusión explícita a los rituales de cinematización de la mirada adoptados por la industria turística, en consonancia con el juego de ficcionalización de la realidad y su desplazamiento por las réplicas tan característico de la contemporaneidad. El tratamiento del turismo en la transición de Nieto se actualiza en este estudio de Antonia del Rey Reguillo para abordar la España contemporánea y postmoderna.

La contribución de Rubén Higuera Flores (“La nueva comedia juvenil española: entre el cine, la televisión e Internet”) va más allá del cine por vez primera en este volumen. Higuera Flores llama la atención sobre la aparición en el panorama cinematográfico de una nueva generación de cineastas curtidos en el medio televisivo, así como en el empleo de las redes sociales y el *streaming*. Asimismo propone que estos cambios mediáticos han propiciado la emergencia de un nuevo estilo de comedia cinematográfica española destinada, principalmente, al público juvenil, que emplea referentes de la cultura popular (cómic, literatura, cine) y situaciones cotidianas que le remiten a su propia experiencia vital y social. Según Higuera Flores estas ficciones de la década actual están protagonizadas por jóvenes con problemas sentimentales, laborales y familiares, que se enfrentan a una situación que les obliga a dar ese paso hacia la madurez que durante largo tiempo se han resistido a dar.

Si bien Higuera Flores sigue analizando el largometraje cinematográfico, aunque sea dentro de un contexto multimediático, el último capítulo de la primera parte del libro trata “Nuevas formas de la comedia en España” elaboradas para Internet. El objeto de estudio de Sonia García López es Carlos Vermut, un joven director cuyos cortometrajes mimetizan el documental o la televisión *reality*. Para García López, los procedimientos empleados por Carlos Vermut para generar comicidad parecen llevar al extremo los límites que separan lo cómico de lo serio, tanto si se trata de elementos con anclaje textual (como el violentamiento genérico o la interpretación actoral), o de tipo contextual (como el recurso a los *cameos*). Son textos límite en los que las categorías estéticas de la comedia y el drama coquetean sin cesar.

Al llegar a ese punto, algo inquietante, de una comedia difícilmente separable de las convenciones del drama o incluso de la tragedia (Vermut recrea el formato del reportaje sobre atentados terroristas), pasamos a la segunda parte del libro sobre el melodrama latinoamericano. Como ya veremos, no deja de haber vínculos en este nuevo continente y género con la comedia española ya tratada.

Comenzamos con Lauro Zavala, quien en “El canon de la comedia y el melodrama en el cine iberoamericano” sienta las bases para el estudio del tema en América Latina, tal como lo hizo Jordi Revert en el caso de España. Para Zavala, más allá de conocidos procesos de producción, plantear la existencia de un canon en los dos géneros más populares y menos estudiados del cine iberoamericano significa reconocer su importancia en la historia de la recepción y en el gusto del público. Es más, la tendencia a la hibridación genérica y temática es evidente en el melodrama, pues siempre acompaña a otro género que le da prestigio, como es el caso de la comedia ranchera, la reivindicación social, el romance extemporáneo, la alegoría de los sentidos, la alegoría familiarista, la alegoría de los conflictos sociales, el *film noir* postmoderno o la reivindicación clasista. Al igual que la comedia, por lo tanto, el melodrama, lejos de ser intrascendente, abarca de forma oblicua temas y géneros con transcendencia claramente sociopolítica.

Álvaro A. Fernández insiste asimismo en la hibridez del género en “Dispositivos del melodrama latinoamericano: ‘Mancha’, nostalgia y *flashback*”. En el ensayo más teorizado del volumen, Fernández, partiendo de los enfoques de Foucault y Deleuze, proporciona análisis minuciosos de varias películas, entre ellas *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009). Para Fernández, la memoria melodramática queda fascinada en la película *retro*, de confección *film noir*, o la estética del cine erótico de otras décadas, o con el recurso del pastiche que recogen las vanguardias y el cine mudo donde se posa la mirada del “otro”, del espectador hipotético del pasado. Paradójicamente este mecanismo de nostalgia, la llamada “mancha” de Žizek, debe permanecer oculto para producir su efecto.

El mismo tema recurre en el artículo siguiente, un caso de estudio sobre dos películas muy distintas, si bien comparten el mismo nombre: “Nostalgia del melodrama. El *Salón México* de José Luis García Agraz (1995) *versus* el de Emilio (*El Indio*) Fernández (1948)”. En este ensayo nutrido de investigación de archivo Julia Tuñón propone que la vida en los bajos fondos urbanos suele asociarse a pasiones extremas, del amor y del desamor, de crímenes y perversiones. Por consiguiente, el salón de baile popular en los barrios bajos, como lo fue el célebre Salón México, despertó diversas inquietudes, vinculadas a su escenario típicamente melodramático. En su trabajo la distinguida historiadora Tuñón analiza las continuidades y los cambios en la narración fílmica de las dos películas, separadas tal como están por una distancia de unos cincuenta años.

En el único trabajo del libro dedicado exclusivamente a ficción televisiva “*Cuna de lobos: Moda y apariencias en las telenovelas*”, Tanya Meléndez Esca-

lante propone un análisis minucioso de una serie exitosa de los ochenta. Al explorar la relación entre las telenovelas mexicanas y la moda, llega a la conclusión de que esta es un juego de signos, seducción y apariencias. Es más, Meléndez insiste, desde la perspectiva de unos estudios científicos de la moda casi desconocidos en el contexto del audiovisual iberoamericano, en que resulta vital diferenciar conceptos como vestuario (diseñado para servir a un guión), ropa (prenda genérica) y moda (estilo de vestir en constante cambio en un tiempo determinado). En el mundo melodramático de la televisión, por lo tanto, las protagonistas utilizan prendas, atavíos y estilos como herramientas para engañar a otros y crear realidades alternas e incompatibles. Al igual que la comedia y el melodrama, géneros frecuentemente desprestigiados, la moda ya no es frívola sino merecedora de la atención académica que Meléndez le dedica en este trabajo pionero.

En el último artículo del libro, Paulina Sánchez nos presenta “El universo dramático de Sebastián Cordero: realismo, exclusión y emoción”. Según Sánchez, Sebastián Cordero es considerado en la actualidad el cineasta más importante de Ecuador, debido a la relevancia que más allá de sus fronteras han tenido sus filmes a nivel sociocultural, mediático e industrial. Sánchez se propone analizar el universo fílmico de Cordero para dar cuenta de cómo re-significa el melodrama a través del estudio de ciertos recursos expresivos concretos: el guion, la puesta en escena y la música. Establece asimismo tres ejes fundacionales utilizados en su cine: el realismo, los escenarios de exclusión y las emociones. La importancia de este último trabajo, por lo tanto, es la reivindicación de la huella del melodrama dentro de una práctica cinematográfica de evidente compromiso político y de tono brutalmente realista, al parecer muy lejos de los melodramas fílmicos y televisivos de antaño.

Para terminar quisiéramos traer a colación dos características de este libro, tal vez nuevas en comparación con los tomos surgidos de las ediciones anteriores del coloquio. En este caso nuestro título hace referencia por vez primera al “audiovisual” y no al “cine”, dado que varios artículos suponen un contexto multimediático de producción, distribución o recepción para los textos que tratan. El libro atestigua entonces la creciente convergencia entre cine, televisión e Internet. Y aunque los trabajos tienden a ser transmediáticos, son también transnacionales. Algunos autores tratan explícitamente las relaciones entre textos de procedencia multinacional; todos dan por sentado que la concepción de un cine exclusivamente nacional ya no sirve al examinar el audiovisual hispanoamericano. Tal como sentenció Álvaro A. Fernández, editor del libro resultante de la segunda edición del coloquio, iniciamos otra vez con este volumen un incierto viaje cuyo punto de llegada no podemos definir de antemano.