



Valeria Camporesi, *Las películas del art cinema y sus públicos. El cine español en la segunda mitad de los años setenta*. Madrid: Cátedra +media, 2023, 146 págs.

El estreno en 2022 de la película *Alcarràs*, tras su triunfo en la Berlinale, sirvió para llamar la atención sobre una nueva generación de cineastas españoles que han debutado en los últimos años con propuestas personales y alejadas de las prácticas cinematográficas al uso. A la obra de Carla Simón podemos añadir cintas como *My Mexican Bretzel* (Nuria Giménez Lorang, 2019) o *Sobre todo de noche* (Víctor Iriarte, 2023), que recogen el testigo de autores de Víctor Erice, cuyo último film estrenado también en 2023 reflexiona sobre su trayectoria

y, por extensión, sobre el recorrido del cine español contemporáneo.

Resulta, así pues, muy oportuno reflexionar sobre el cine de los años setenta, el período del paso de la dictadura franquista a la democracia, en el que directores y productores como Erice o Elías Querejeta propusieron nuevas miradas en consonancia con las filmografías de otros países. Y es por ello que si Estados Unidos, Francia o Alemania dejaban atrás los modos de representación del periodo clásico, España encaraba los inminentes cambios políticos y la crisis de la industria cinematográfica con la apertura de vías de expresión que ampliasen los horizontes para la reflexión cultural y política. Volver sobre ese periodo y repensar la obra de estos cineastas supone, por lo tanto, que la academia contribuya al fortalecimiento de los vínculos que los propios realizadores han establecido.

Valeria Camporesi sitúa la lupa sobre ese momento, el cine español de los años setenta, en su libro *Las películas del art cinema y sus públicos*, a partir de la elección de unos textos relevantes para que el análisis desvele los retos de aquel período. Así, se detiene en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *Furtivos* (José Luis Borau, 1975), *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1976), *Bilbao* (Bigas Luna, 1978) y *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979) como reflejo y motor cultural de la Transición, sin olvidar otras cintas de aquellos años a cargo de Luis García Berlanga o Roberto Bodegas. La autora señala el fin que persigue su estudio, «detectar, en estas películas, una opción distinta de mediación entre el opresivo presente de la dictadura y la imaginación de un futuro en el que la política y las instituciones funcionaran de forma parecida a como lo hacían en los países del entorno, la misteriosa mezcla que debió de formar el horizonte emocional y cultural de la España de los últimos años de vida del caudillo» (pág. 44).

Camporesi parte de la división entre cine de autor, cine comercial y cine de vanguardia y detecta algunas características comunes en los largometrajes analizados: «la fricción entre el dentro y el fuera; la dificultad de articular una libertad personal que debe seguir sometida a una dimensión colectiva; la progresiva elaboración de una memoria compartida de lo que había ocurrido con la dictadura, y una tensión cada vez más explícita que nace de

la percepción masculina de las relaciones entre los sexos y que parece retratar una pérdida de control» (pp. 60-61). Estos rasgos indican que, al margen de la diversidad entre los cineastas trabajados y la complejidad de situarlos bajo un marco común (como suele suceder cuando se fijan grupos generacionales en la producción cultural), latía una consideración sobre la necesidad de intervenir a través del cine. Los retos de la industria, como el descenso en el número de espectadores o los vaivenes a la hora de consolidar una política de ayudas públicas al cine son aspectos que han de tenerse en cuenta en el análisis, puesto que, como explica la autora, «es crucial empezar a trabajar con una visión más crítica de la propia categoría de cine de autor, o de *art cinema*: ya no es suficiente hablar de autores/directores o analizar los textos para comprender su significado en la historia, es necesario evocar el entramado industrial, local y global, en el que se insertan» (pág. 62).

Al igual que sucede ahora, entonces los festivales de cine percibieron estos aires de cambio, aspecto que señala Camporesi, que incide en la buena aceptación que tuvieron estas películas también entre el público, al tiempo que alerta algunas divergencias, sobre todo en el caso de *Arrebato*, expuesto como epitafio temporal de un tipo de cine ante la inminente llegada de la ley Miró entre 1982 y 1983, y clausura también de la producción de un cineasta tan radical como Iván Zulueta. En cualquier caso, los cineastas eran conscientes del terreno tan inestable que

pisaban y sin renunciar al público. Así lo explica Camporesi: «La industria y los equipos creativos y artísticos, que integraban el mundo del cine, tuvieron (...) que moverse en un espacio contradictorio, marcado, por un lado, por los límites establecidos por la dictadura y, por el otro, por el deseo de novedad y libertad que estaba cobrando cada vez más fuerza en el país y que un medio que, como el cine, aspirara a ganarse el apoyo del público no podía ignorar» (pp. 33-34).

El libro supone, por consiguiente, un novedoso planteamiento del debate en torno al cine contemporáneo. No es un análisis más de aquellas películas sino una reflexión sobre el *art cinema* español y de las principales obras que lo conformaron, porque, como concluye Camporesi, «mientras que se ha analizado en varios contextos y con diversas metodologías la relación entre el cine de la década y la historia cultural de España, en especial en el contexto de la Transición, queda todavía por explorar la manera en que el cine español de autor se integra en el escenario internacional; por el otro, también sigue sin existir un análisis sistemático de la construcción del discurso del *art cinema* dentro de España» (pág. 72). En definitiva, una vía pertinente que permite alumbrar la dimensión de la producción cinematográfica española, también en la actualidad.

Manuel de la Fuente
UVEG