

NOTES

¹ Paris, Gallimard 1997.

² Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard 1989. Ce manifeste réclame une esthétique de la Créolité qui ferait surgir « l'authenticité créole ». Rempli de contradictions et d'énoncés dogmatiques, l'*Éloge* a été l'objet d'une critique violente mais compréhensible. Il est pourtant important de comprendre ce livre à partir de la situation postcoloniale qui explique en partie son éloge à la fois essentialiste et peu nuancé de l'être créole.

³ Paris, Gallimard 1986, édition de référence, Collection Folio 1988.

⁴ Un djobeur effectue de petits travaux en ville et au marché.

⁵ Paris, Gallimard 1988, édition de référence, Collection Folio 1991.

⁶ Paris, Gallimard 1992. Ce roman a eu le Prix Goncourt la même année. Il est aussi le seul roman de Chamoiseau qui a été traduit en suédois, une traduction impressionnante, faite par Anders Bodegård (Norstedts 1996).

⁷ Expression créole qui signifie *dans la ville*.

⁸ Paris, Gallimard 1997.

⁹ Néanmoins Chamoiseau est également présent de manière explicite dans le dernier roman, où il ajoute une sorte de méta-texte en annexe.

¹⁰ « De l'identité collective à l'ipséité : l'écriture de Patrick Chamoiseau », in *Figures de l'interculturalité*, Collection Fil du Discours, Praxilingue Université Paul Valéry, Montpellier 1996, p. 99-140.

¹¹ *Antan d'enfance*, Paris, Gallimard 1990, *Chemin-d'école*, Paris, Gallimard 1994.

¹² « De l'identité collective à l'ipséité : l'écriture de Patrick Chamoiseau », in *Figures de l'interculturalité*, Collection Fil du Discours, Praxilingue Université Paul Valéry, Montpellier 1996.

¹³ « Beau comme une rencontre multiple », in *L'Infini*, Paris 1991.

¹⁴ Chamoiseau souligne qu'en tant que marqueur, il succède au conteur, d'où l'importance de l'oralité (contes, comptines, devinettes, etc.). Comme le conteur qui à travers les contes permettait d'imaginer un autre univers, le marqueur va utiliser ces « paroles de survie, paroles de débrouillarde, [...] paroles que les esclaves avaient forgées aux chaleurs des veillées afin d'accorer l'effondrement du ciel » (*SM* p.78) dans son expression littéraire. Le conteur rend possible une sorte de transposition au sein même du système esclavagiste : le conte et son monde renversé laisse s'envoler l'esprit. Pour la fonction du conteur et son influence sur l'écriture de Chamoiseau, voir : Chamoiseau et Confiant, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975*, Paris, Gallimard 1991.

VICENTE JOSÉ BENET

Imaginando un nuevo país: Modernidad y transición en el cine español postfranquista*

Vicente José Benet är universitetslektor vid Universitat Jaume I (Castellón, Spanien). Hans forskning kretsar kring estetiska uttrycksformer efter andra världskriget och han har författat ett antal böcker om spansk film. Han är även redaktör för tidsskriften *Archivos* de la filmoteca (Valencia). I denna artikel görs en genomgång av den spanska filmkonsten sedan diktaturens fall.

Cuando un historiador del cine español intenta abordar las transformaciones producidas durante los últimos veinticinco años en su campo de estudio, se enfrenta, de entrada, a dos problemas relacionados entre sí. El primero es de alcance internacional, y tiene que ver con la redefinición del panorama audiovisual de las dos últimas décadas. Desde la aparición de las nuevas tecnologías de la comunicación hasta la reconfiguración de los conglomerados mediáticos, la industria cinematográfica se ha ido diluyendo como institución para pasar a ser una parte más de grandes grupos que abordan la comunicación, el ocio y el espectáculo con una concepción integrada. Esta redefinición global de la industria audiovisual ha coincidido con el asentamiento de la democracia en España y su incorporación a la dinámica económica y política de la Unión Europea. Por ello, en segundo lugar, las transformaciones políticas y sociales han dado lugar a una pérdida del carácter específico que tuvo el cine español dentro del paisaje audiovisual general, sobre todo en los últimos años del franquismo, para integrarse en las tendencias internacionales (incluyendo las estilísticas) del mercado cinematográfico.

A grandes rasgos, durante los últimos años de la dictadura se imprimió una cierta imagen de marca del cine español a través de lo que Virginia Higginbotham ha llamado "estética de la represión,"¹ cuya máxima expresión sería el cine de Carlos Saura y el productor Elías Querejeta entre 1970-73: películas como *El Jardín de las delicias*, (1970), *Ana y los lobos* (1972) y *La prima Angélica* (1973), dotado de un sistema formal y metafórico en el que el marco familiar servía de símbolo para depositar referencias en clave política.² El éxito de esta fórmula sirvió para establecer un estilo que se prolongó durante los años de la transición. Siguiendo el modelo abierto con

* Este artículo es resultado del proyecto de investigación de la Generalitat Valenciana GV99-71-1-09: "Los Conflictos nacionales y su dimensión cultural".

Saura, Querejeta impulsó sus propuestas en películas como *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *A un dios desconocido* (Jaime Chávarri, 1977), *Las palabras de Max* (Emilio Martínez Lázaro, 1977), todas ampliamente difundidas e incluso premiadas en festivales internacionales. Esta prolongación de la “estética de la represión” desarrolló estilemas que marcaron un periodo de la historia del cine español: el peso de los objetos simbólicos, las metáforas narrativas y su ambigüedad, la referencia transversal a la realidad política, los traumas sexuales y familiares, el paisaje de Castilla en el que se suelen desarrollar las historias..., todo ello creó unos referentes para los cineastas en los que se fundían las fórmulas estilísticas modernas y la combatividad política. Marvyn D’Lugo señala la importancia de Saura al ser recuperado por la crítica extranjera como autor, y el modo en que, durante unos años al menos, determinó que los jóvenes cineastas españoles tuvieran, antes que nada, la conciencia de ser “autores”.³

Frente a estos modelos, se fue imponiendo un nuevo tipo de imagen nacional a la que no fue ajena la intervención política de los gobiernos de la democracia, y fundamentalmente los socialistas, como veremos un poco más adelante. El nuevo referente para transformar España fue la modernidad, sobre todo del gran momento simbólico de metamorfosis consumado con las celebraciones de 1992: la Exposición Universal de Sevilla y los Juegos Olímpicos de Barcelona.⁴ Esta idea de modernidad aplicada a la historia del cine español, sobre todo a través de la celebración internacional de la obra de Pedro Almodóvar, tiene mucho que ver con las transformaciones. Este autor, aclamado y convertido en punto de referencia de una nueva sociedad, se erigió en la figura emblemática que puso punto final a los temas y al estilo del cine postfranquista, abriendo las puertas a la imagen de la España moderna. Siguiendo una inevitable cadena de razonamiento teleológico, el cine de Almodóvar supuso el final de la “estética de la represión.”

Pero entremos en un recorrido más pormenorizado, aunque necesariamente somero, del cine español de la transición. Convencionalmente, se suelen considerar tres etapas: el postfranquismo (1974-1976), la transición democrática (1977-1982) y la democracia (1983 hasta nuestro días).⁵ La primera etapa comienza en los últimos años de vida de Franco. La censura cinematográfica seguía plenamente activa, aunque ya se apreciaban cambios relacionables con la reforma política. Son, por otra parte, momentos de

¹ Virginia Higginbotham: *Spanish Film Under Franco*. Austin: U. of Texas Press, 1988, p. 135.

² Marvyn D’Lugo. *The Films of Carlos Saura. The Practice of Seeing*. Princeton, NJ, Princeton U. Press, 1991, p. 96.

³ *Ibid.* p. 8-9.

⁴ para una crítica de esta noción de modernidad véase, entre otros, Eudardo Subirats. *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*. Madrid, Temas de Hoy, 1993, p. 39.

⁵ cfr. Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce «Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español» en VV. AA. *El cine y la transición política española*. Valencia: Filmoteca Valenciana, 1986, p. 34.

aguda crisis en la industria cinematográfica, sobre todo en las facetas de producción y exhibición. La segunda fase tendría tres componentes importantes. En primer lugar la evolución política (a través de la legalización de los partidos políticos, la nueva Constitución aprobada en 1978), en segundo lugar el desarrollo de una legislación cinematográfica por parte de los gobiernos de Adolfo Suárez que acabará con la censura, o la desaparición del NoDo, el noticiario franquista de proyección obligatoria. En tercer y último lugar, la aparición de un fenómeno peculiar del cine de la transición: los filmes de las distintas regiones autónomas españolas (sobre todo Cataluña y el País Vasco), financiados a través de los propios gobiernos regionales y que exploran aspectos históricos o sociales que ponen énfasis en su identidad nacional. La tercera fase se identificaría con la democracia, sobre todo con la llegada del socialista Felipe González al poder en Octubre de 1982 y sus diferentes gobiernos que se prolongan durante 13 años. Su política cinematográfica, integrada en el contexto de transformación general del mercado audiovisual, será determinante en la renovación del cine español.

La característica fundamental de la evolución industrial del cine español en los años que van del comienzo del postfranquismo a la democracia es la reducción de la producción y de la asistencia de espectadores a las salas. La depauperada economía cinematográfica española en el sector de la producción se acentuaba con el control de la distribución y la exhibición por empresas norteamericanas, sobre las que además no había un control ni una fiscalización clara. La intervención de los distintos gobiernos con el fin de someter a reglas racionales en lo económico a la industria cinematográfica es una característica de los primeros años de democracia. La incipiente política de subvenciones conducirá al intervencionismo estatal en la producción cinematográfica y en consecuencia el hecho de que una censura ideológica o moral sea sustituida, *de facto*, por una censura económica planteada desde las fuentes de financiación estatales. El efecto de racionalización del periodo incidirá en la transparencia del funcionamiento del sector en los aspectos de exhibición y distribución así como en la abolición de la censura de exhibición. Pero el elemento más importante de la intervención de organismos estatales en la definición del cine post-franquista será el papel de Televisión Española (TVE) en la faceta de financiación para la producción. En Agosto de 1979 se pone por primera vez en marcha un acuerdo para producir películas y series que emitirá TVE. De este acuerdo saldrán filmes amparados en un estándar de calidad relacionado normalmente con obras literarias de prestigio, como *La Plaça del diamant*, 1981, de Francesc Betriu, basada en la célebre novela de la escritora catalana Mercè Rodoreda, *La colmena*, 1982, de Mario Camus, basada en Camilo José Cela, *Tiempo de silencio*, de Vicente Aranda, 1986, basada en Luis Martín-Santos o *Divinas Palabras*, 1987, de J. L. García Sánchez, basada en Valle-Inclán. Esta política va a ser determinante en la transformación de la producción en el cine

español, pero también tendrá consecuencias estilísticas y formales. Casimiro Torreiro afirma que supuso: «...la constatación de que el Estado democrático podía tener, contra lo que cabía esperar, no sólo criterios políticos a la hora de conceder subvenciones, sino también temáticos y hasta estéticos.»⁶

En Octubre de 1982 el partido socialista ganó las elecciones. El proyecto de reconstrucción de la industria cinematográfica por los socialistas fue más ambicioso en su esfuerzo de racionalización y de financiación de la producción. En Diciembre de 1983 apareció el decreto de Pilar Miró en el que el Estado intervenía de manera directa en el ámbito de la producción cinematográfica. Se establecía un régimen de subvención anticipada a los rendimientos de taquilla a partir de la presentación del proyecto de filme incluyendo el guión, el equipo técnico y artístico, el presupuesto y el plan de financiación. La Ley tenía en cuenta también otros beneficios de subvención ligados a la recaudación en taquilla o a filmes que tuvieran interés especial a pesar de un elevado presupuesto, así como un apoyo especial a proyectos de nuevos realizadores o de carácter experimental. Una actitud más proteccionista con respecto a la exhibición y doblaje de películas extranjeras pretendía ayudar el sector de la producción. La entrada de este tipo de financiación acabó con los filmes de bajo presupuesto privilegiando la figura del director-productor. A partir de estos cambios la industria se fue reorganizando. El sector de la producción fue el más beneficiado por las reformas en detrimento de los de exhibición y distribución, que se sintieron perjudicados por la política proteccionista orientada a promover el cine español a costa de las más rentables películas americanas. Pilar Miró estableció definitivamente la política de subvenciones y consolidó las relaciones entre los distintos sectores de la industria cinematográfica y el Estado, pero su proyecto no sirvió para una capitalización de la industria cinematográfica a través de beneficios fiscales y estímulos al riesgo por empresas privadas. La política proteccionista coincidió con un fenómeno internacional: la disminución de la afluencia del público a las salas durante los años intermedios de la década de los ochenta y el crecimiento de industrias paralelas como la del video. Las limitaciones de dicha política también se hicieron notar inmediatamente. Era difícil que, durante la segunda mitad de los ochenta, se pudiera hacer una película no subvencionada o, al menos, no integrada en los canales de financiación del Estado, como TVE. La subvención y la dependencia estatal había creado un estándar industrial y estilístico al que tendían a someterse los productores.

Efectivamente, una serie de "autores" que habían ganado su prestigio en los momentos del tardofranquismo por su identificación con cierta experi-

mentación formal, encontraron los cauces para llevar adelante sus proyectos, adaptándose a los nuevos criterios estéticos. Gonzalo Suárez (*Remando al viento*, 1988), Francisco Regueiro (*Padre nuestro*, 1985) o Mario Camus (*Los santos inocentes*, 1984), son representativos de esta tendencia. Al mismo tiempo, surgieron producciones con sello independiente que, siguiendo los caminos genéricos del cine americano, acabarían por diseñar el panorama de modernidad implícito en el proyecto socialista. Este proyecto suponía, por otro lado, una ruptura con la tradición del cine español que llevaría al alejamiento del cine esperpéntico y radical desarrollado por algunos cineastas durante los años sesenta. La modernización del cine español supuso una ruptura con una concepción industrial precaria y miserabilista y con unas restricciones ideológicas y de censura agobiantes, pero también una pérdida de contacto con unas formas de humor y crítica social relacionadas con una amplia tradición en la cultura española.

En busca de la consolidación de una estructura industrial, el ministro Jorge Semprún puso en marcha un segundo proyecto en verano de 1989. El gobierno seguía potenciando medidas de estímulo fiscal y de créditos bancarios para la producción o desarrollaba los acuerdos con TVE, pero creaba además ayudas orientadas a la distribución y exhibición. De este modo se fueron asentando las bases de la industria audiovisual actual. En cualquier caso, el desarrollo de los decretos de la etapa socialista ha creado algunos problemas que no han podido ser solucionados. Por un lado, no logró asentarse una industria cinematográfica sólida. Por otro, condujo a una cierta homogeneidad y "nivelación" del cine español en la que las propuestas estéticas arriesgadas no tienen fácil cabida. Pero esa "nivelación" permitió también una entrada comercial en el nuevo mercado internacional.

Algunos historiadores han señalado la importancia sociológica que tenía en los momentos más delicados de la transición la demanda del público por un cine que planteara una reflexión política o la experimentación formal. Dos elementos coinciden en este momento para producir un cambio de orientación en las tendencias estilísticas del cine contemporáneo. Por un lado, el agotamiento de las escrituras modernas, desarrolladas sobre todo en el cine europeo de los sesenta y setenta, preocupadas por la innovación formal a través del enfrentamiento con las fórmulas enunciativas del modelo de Hollywood. Por otro lado, el activismo político. La "estética de la represión" tardofranquista va a encontrarse en vía muerta frente a películas que reivindicaban postulados tradicionales de Hollywood con un éxito arrollador de público. Este sería el caso de dos filmes de gran importancia sociológica en los años de la transición española: *Asignatura pendiente*, 1977, José Luis Garcí u *Opera prima*, 1980, Fernando Trueba.

Sin embargo, algunas películas de los ochenta marcan una transición estilística desde las fórmulas más experimentales de los setenta a unas propuestas más asumibles por el público. El ejemplo más obvio y significativo será el cine de Carlos Saura a partir de finales de los setenta. El director

⁶ En Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro: *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, 1995. p. 377.

aragonés abandona en estos años su retórica elíptica anterior para entrar en formas genéricas más convencionales, aunque siempre filtradas por cierto tono de autor, con *Mamá cumple cien años* (1979, la comedia), *Deprisa, deprisa* (1980, el thriller) o *Bodas de sangre* (1980, el musical folklórico) y las posteriores películas inspiradas por la cultura flamenca.

Otras dos películas fundamentales que siguen la tradición de la metáfora de los traumas familiares y el modo en el que acaban desembocando en un estallido de violencia: *Furtivos*, 1975, José Luis Borau, y *Pascual Duarte*, 1975, Ricardo Franco. Las dos plantean unas relaciones de dominio, de sugerido incesto y de incomunicación en un ambiente rural que llega a extremos casi intolerables. *Pascual Duarte* se estructura a través de una sucesión de *flashbacks* que reconstuyen la vida de Pascual mientras éste se dirige detenido a la prisión donde acabarán por ejecutarle. Las motivaciones aparecen ligadas a un ambiente opresivo, de violenta dominación patriarcal que se prolonga del nivel familiar al del trabajo, con el patrón del que dependen todos los asalariados que sobreviven en el límite de la pobreza absoluta. *Furtivos* ofrece una visión un poco más distanciada, filtrada por episodios de humor, y unas motivaciones más claras en la aparición de la violencia de acuerdo con la caracterización de los personajes y el desarrollo del relato. Las dos películas son paradigmáticas de ese ámbito de temas familiares y de estallido de la violencia que caracterizan el cine más representativo del final del franquismo. Unas propuestas renovadoras en los que aparecen los conflictos familiares pero invertidos en una relación padre-hija pueden observarse en dos películas muy interesantes y que representan una superación de la visión de la violencia en el marco familiar del cine tardofranquista. Nos referimos a *El Sur*, 1983, de Víctor Erice y *Maravillas*, 1980, de Manuel Gutiérrez Aragón. Ambas películas desarrollan un aparato simbólico y una compleja estructura narrativa que abren las interpretaciones de las relaciones familiares y el marco en el que se desarrollan a una ambigüedad más productiva y alejada de la inmediata traducción política de las relaciones. En su planteamiento formal y narrativo tienen que ver con el cine reflexivo del tardofranquismo, pero su construcción narrativa se asienta sobre anécdotas mucho más concretas: en ambos casos el final de la adolescencia de dos jóvenes que escapan del marco desasosegante de sus familias para empezar una nueva vida que rompa con los traumas del pasado.

Un rasgo de la modernidad ligada a la década de los ochenta y a la política de los gobiernos socialistas sería, sin embargo, el paso hacia películas vinculadas a los estándares y las convenciones del cine de género de Hollywood aunque tamizadas por el sabor local de referentes culturales españoles. Quizá el modelo de la *screwball comedy* ha sido el más representativo de este tipo de películas. El éxito relativo de *Sé infiel y no mires con quien*, 1985, de Fernando Trueba, *Salsa Rosa*, 1991, de Manuel Gómez Pereira, *La vida alegre*, 1987, de Fernando Colomo, *Boom Boom*, 1989, de Rosa Vergés y varias docenas más de filmes sirvió para iniciar esta tendencia de

tramas de malentendidos amorosos protagonizados por divorciados que buscan una segunda oportunidad arrastrando el lastre de hijos contestatarios, excónyuges neuróticos y amigos que dan los peores consejos posibles. Hablan normalmente de una generación cómodamente instalada en el presente, en la sociedad moderna española, que quiere romper con los últimos vestigios del pasado. Junto con la comedia, otros modelos que adaptan las convenciones de los géneros de Hollywood, como el policiaco, (*El crack*, 1981, de José Luis Garci o *El arreglo*, 1983 de José Antonio Zorrilla) e incluso los estilemas del cine independiente norteamericano han encontrado en el cine español un reflejo al que han sido particularmente sensibles las mujeres cineastas, como en la anteriormente mencionada *Boom Boom*, en *Cosas que nunca te dije*, 1995, de Isabel Coixet o en *Hola, ¿estás sola?*, 1995, de Icíar Bollaín.

Otro tipo de cine español ha desarrollado una elaboración genérica de rasgos formales más específicos de nuestro marco cultural. Uno bastante representativo, sobre todo por su éxito, sería el musical folklórico melodramático representado por grandes éxitos de público como *Yo soy esa*, 1990, de Luis Sanz, *El día que nació yo*, 1991, de Pedro Olea, o *Las cosas del querer*, 1989, de Jaime Chávarri. También las películas que intentan levantar acta de determinados conflictos de actualidad, sean sociológicos o incluso policiales del momento, llegando a una especie de descripción a modo de crónica de los mismos. *Siete días de Enero*, 1978, de Juan Antonio Bardem, *El caso Almería*, 1983, de Pedro Costa o *El Lute*, 1987 de Vicente Aranda, son representativas de esta tendencia. En cuanto a un cine centrado en los problemas políticos de la transición, una visión panfletaria desde el espectro de la izquierda la representan las películas de Eloy de la Iglesia, destacando películas como *El diputado*, 1978, o *La mujer del ministro*, 1981. La postura reaccionaria que intenta dar una visión traumática y cínica de la ruptura con el franquismo queda también patente, por su lado, en filmes de Pedro Lazaga, Rafael Gil o Mariano Ozores (*¡Que vienen los socialistas!*, 1982).

Por otro lado, películas como *La colmena*, 1982, de Mario Camús (basada en la novela de Camilo José Cela) o *Los santos inocentes*, 1984, de Mario Camús, (basada en Delibes) plantearon un tipo de cine de calidad amparado desde las instituciones del Ministerio de Cultura. Dentro de esta tendencia intervencionista de la administración, hay que hacer referencia al cine promovido por las nacionalidades vasca y catalana, en el que se intenta explorar algunos aspectos de su identidad cultural. Un primer paso fueron los noticiarios catalanes y vascos que empezaron a finales de los setenta y que sirvieron de formación de muchos cineastas de estas nacionalidades. El documentalismo que emergió de estas tendencias tuvo su importancia en Cataluña, con películas como *La Nova Cançó* (Francesc Bellmunt, 1976) u *Ocaña, retrat intermitent* (Ventura Pons, 1978). En el País Vasco la serie *Ikuska* ofrecía un trabajo a medio camino entre los noticieros y los docu-

mentales monográficos que condujeron posteriormente a filmes importantes de inspiración documental como *El proceso de Burgos* (1979) o *La fuga de Segovia* (1981), ambos de Imanol Uribe. Posteriormente otros filmes apoyados por el gobierno vasco intentaron profundizar en aspectos históricos (*La conquista de Albania*, Alfonso Ungría, 1983) o en la descripción costumbrista del mundo rural (*Tasio*, Montxo Armendáriz, 1984). Los casos más representativos en la vertiente catalana, por lo ambicioso de las producciones, fueron los filmes *La ciudad quemada*, 1976, y *Victoria*, 1983, de Antoni Ribas. Sin embargo ni el gobierno catalán ni el vasco han logrado consolidar una industria o una continuidad en la producción en sus regiones. Sus esfuerzos en el ámbito audiovisual se centran en las televisiones en las lenguas propias.

El listado de películas al que podríamos referirnos es inmenso, y el de realizadores de interés nos presentaría trayectorias irregulares sobre las que un mínimo detenimiento crítico rebasaría el espacio en el que hemos de encuadrar esta panorámica del cine español reciente. Por este motivo, deseamos proponer unos modelos en los que se establezca una correspondencia entre determinados elementos temáticos y estilísticos permitiendo resaltar algunas características propias del cine español con respecto al cine de su entorno. Estas propuestas se plantean de manera muy general y como meras hipótesis que han de servir para una investigación futura.

El primer modelo, y el que resulta más representativo del cine español de la transición, se situaría un espacio en el que la ficción se construye desde material documental y en el que tanto ficción como documental pueden llegar a fusionarse. La vinculación del documental con la ficción es algo a lo que estaba habituado el público español. Durante los años del franquismo, cada sesión cinematográfica venía precedida de la proyección del noticiario oficial NoDo. El archivo de este noticiario supone la mejor base de imágenes para poder enfrentarse a la historia de España hasta la democracia. Por este motivo, cuando desde los primeros momentos de la transición se quiso hacer una revisión del pasado y una recuperación de la memoria histórica que acabara por derribar los mitos franquistas, los filmes documentalistas conocieron un auge importante. La manipulación del material documental a través del montaje o del comentario sonoro servía para mostrar una dimensión más compleja de la realidad y del pasado que se podían identificar también con problemas del presente. El primer filme de este tipo fue, *Canciones para después de una guerra*, de Basilio Martín Patino (1971, pero estrenada por problemas de censura en 1976). Los documentales de vocación histórica se multiplicaron. En 1977 se estrenó otro film de Patino, *Caudillo*, 1974, y sobre todo destaca *La vieja memoria*, 1977, de Jaime Camino, que tuvo una considerable repercusión. Películas de este tipo se prolongan incluso hasta la actualidad, como encontramos en un interesante filme documental sobre el asesinato de Trotsky a manos del español Ramón Mercader (*Asaltar los cielos*, 1996, de Javier Ríoyo y J. L. López-

Linares), pero lo que nos interesa resaltar aquí es que la concepción del relato desde la perspectiva documental, la inclusión del documental en películas de ficción o la mera elaboración de ficciones desde material documental ha sido un aspecto constante en el cine español. También en los musicales folklóricos de Carlos Saura como *Bodas de sangre*, 1980, o *Carmen*, 1983 e incluso propuestas que establecen una reflexión sobre la creación artística, ya sea plástica, como en la interesante *El sol del membrillo*, 1992, de Víctor Erice, o la cinematográfica, como en *Innisfree*, 1990, de José Luis Guerín.

Estas dos últimas películas nos sitúan ante otro modelo específico del cine postfranquista español, y que tendría que ver con la reflexión experimental sobre el propio material cinematográfico. Algunos de los directores de los que hemos hablado, como Erice, Guerín (sobre todo en su película *Tren de sombras*, 1997), Patino (*La seducción del caos*, 1991), Angel García del Val (*Cada ver es*, 1981), Alvaro del Amo (*Dos*, 1979) y otros, han desarrollado cierta investigación formal. Debemos resaltar una película que es, sin duda, una de las más interesantes del cine español de los últimos tiempos. Nos referimos a *Arrebato*, 1979, de Iván Zulueta. Se trata de un filme difícilmente clasificable, poniendo en un mismo nivel el universo de la droga, el de la locura y el metacine en una extraña relación vampirizadora. Zulueta recurre a una puesta en escena en la que las imágenes acaban por tener una dimensión delirante. Desde nuestro punto de vista, es un emblema del cine postfranquista.

La imagen más representativa del cine español en el extranjero, nuestro tercer modelo, la constituyen aquellos cineastas más identificados con la idea de modernidad española y de mayor proyección internacional: Bigas Luna y Pedro Almodóvar. El primero hizo una película muy interesante en 1978, *Bilbao*, con una puesta en escena en la que emergía el delirio comparable en ocasiones a la de *Arrebato*. La fetichización de los objetos, la exploración de lo grotesco y la temporalización de lo banal en la vida cotidiana, unida a la angustia de unos personajes perdidos en sus obsesiones, sirvieron para que la película creara una atmósfera inolvidable. Junto con ello, un tratamiento obsesivo del sexo y las relaciones destructivas se fueron convirtiendo en rasgos de Bigas Luna, que finalmente los llevó a un paroxismo con un estudiado exceso en el mal gusto en sus últimas producciones de los años 90 como *Jamón Jamón*, 1992, *Huevos de oro*, 1993 o *Bambola*, 1996.

El caso de Almodóvar es, probablemente, el más representativo de la modernidad española, el emblema de la nueva sociedad definitivamente integrada en Europa, de la liberación de las costumbres, del diseño y de la aparente transgresión. *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón*, 1980, supuso su entrada desde unas propuestas cercanas al cine *underground* y a la estética *punk*. Su sorprendente éxito y el reconocimiento internacional de sus películas hicieron que pasara a repetir fórmulas, estilemas y chistes en

los que los planteamientos narrativos, normalmente melodramáticos, encuentran un contrapeso con las situaciones desconcertantes, el pastiche, la referencia culta, el guiño intelectual y los temas escabrosos. La fórmula permite unificar lo heterogéneo a través de una puesta en escena que remite a la publicidad, al cómic, a la televisión y a la canción popular tremendista latina (la copla, la tonadilla, el bolero...). Como dice Vicente Sánchez-Biosca: «su riqueza está en la superficie y si su análisis formal no agota el sentido es porque, quizá, no hay nada que descubrir o tal vez porque el gesto fundamental esté en una enunciación demasiado descreída para ser crítica y demasiado distante para sumirse en la tradición con veneración. Por esta razón, por su actitud enunciativa, estas películas son testimonios de una tendencia de nuestro tiempo»⁷. En este sentido, la ligereza del diseño, fácilmente transportable entre culturas, es el soporte sobre el que se asientan las estrategias enunciativas de Almodóvar que tanto se celebran fuera de España y que se convierten en un ajustado escaparate de la modernidad española.

Los tres modelos que hemos planteado: el ficcional documentalista, el experimental-metacineamatográfico y el de diseño-pastiche, pretenden definir de manera muy condensada las propuestas más representativas y específicas del cine español postfranquista. La mayoría de las producciones genéricas se amparan, con mayor o menor ortodoxia, bajo los modelos genéricos que hemos descrito con anterioridad. Estudios futuros podrán encontrar fundamentos para confirmar o derribar estas hipótesis que proponemos. En cualquier caso, parece incontestable que, en un país políticamente normal, estos estilemas de la modernidad se han convertido en el canon de representación de la nueva imagen de España.

⁷ Vicente Sánchez-Biosca. "La Aromática postmodernidad española y su sacerdote: Almodóvar" en *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, Relato y Cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia, Ediciones, Textos de la Filmoteca, 1995, p. 60.

Reviews and Notices

Lightfoot, David. The Development of Language. Acquisition, Change, and Evolution. Oxford: Blackwell, 1999. 287 pp. ISBN 0-631-21059-8 (paperback). Price: £ 17.99.

There are three themes in David Lightfoot's book, children's acquisition of language, changes in the English language over the centuries and biological evolution. The emphasis is on child language and children's development of internal grammars.

"My goal in this book is to broaden our perspective on language change. Rather than looking for 'straight-line', deterministic explanations of language change, I shall take a more indirect approach, leaving plenty of room for contingent factors" (p 44). These are Lightfoot's own words to describe the aim of the book.

The two introductory chapters awaken the reader's interest by discussing changes in the past and the prescriptive views of the 18th-century grammarians and the work of the 19th-century historical linguists.

In chapters 3 and 4 Lightfoot argues that "a person's mind/brain contains a grammar, which characterizes his or her linguistic capacity and interacts with other mental components" (p 49), and he goes on to discuss children's ability to use correct forms "on the basis of very little experience", i.e. they have an innate language faculty. Lightfoot also claims that grammatical changes are sudden rather than gradual. The discussion is based on the Universal Grammar theory, a theory that Lightfoot approves of and likes to come back to.

In the following chapters, (5, 6 and 7), Lightfoot argues in favour of the cue-based theory of language acquisition, and he claims that "children scan their linguistic environment for certain grammatical structures, and that when they find these cues with a sufficient degree of robustness, they converge on a grammar accordingly" (p 206). The loss of case distinctions, the loss of split infinitives and the development of creoles are some of the changes used to illustrate this. Here there is also an interesting discussion of Anthony Warner's paper (1996) on recent changes in the uses of auxiliaries.

Chapters 8 and 9 criticize and reject 'historicism', i.e. work on language change that Lightfoot calls "a nineteenth-century approach". He claims that nineteenth-century linguists were only interested in changes but not in the reasons why they took place. Lightfoot's view is that "there can be no change in grammars without change in trigger experiences. Something has to set the billiard ball in motion" (p 218). In this context a computer simulation model developed by Niyogi and Berwick is used to show changes from generation to generation.

Lightfoot finds that this method rather than historicism explains grammatical changes, but do humans really function in the same way as computers?

In the final chapter the author again rejects historical explanations and sums up his views by saying that language change cannot be predicted. The very last line of the book says that "we can understand particular changes and explain them, as they happen".

Even if the emphasis on Universal Grammar is sometimes felt to be too strong, Lightfoot's book is interesting reading, especially the sections where he describes and comments on some of the far-reaching changes in the past. However, it is strange that the author so emphatically rejects historical explanations of the development of language.

Ann-Marie Svensson

Ronowicz, Eddie, and Colin Yallop (eds), English: One Language, Different Cultures. London: Cassell, 1999. 269 pp. ISBN 0-304-70119-X. Price (paper) £12.99.

This book, geared for the tertiary foreign-language student of English (and English language teachers), attempts to promote a cross-cultural perspective in English