



El cine español

Arte, industria y
patrimonio cultural

Teresa Sauret Guerrero
Javier Ruiz San Miguel
Ana Julia Gómez Gómez
Elisa Isabel Chaves Guerrero
(Editores)

Estéticas de lo real y construcción de la identidad común en el actual cine andaluz (1999-2009)

Samuel Fernández Pichel
Universidad Pablo de Olavide

Sergio Cobo-Durán y Víctor Hernández-Santaolalla
Universidad de Sevilla

El estreno en 1999 de la película *Solas* de Benito Zambrano marca un hito significativo por un doble motivo: en primer lugar, y derivado de la relevancia comercial y crítica adquirida por el film, por traer a la luz de nuevo cuestiones relacionadas con identidades contemporáneas imbricadas inequívocamente al espacio cultural andaluz. Asimismo, para la historia reciente de la cinematografía española, sirve como film inaugural de una tendencia que se hará dominante con la llegada del nuevo milenio, el "realismo tímido"¹. Que la acta figurada de nacimiento de tal propuesta artística se deba a un cineasta andaluz no ha de ser interpretado como hecho casual si admitimos que el cine gestado en esta comunidad ha mantenido desde sus muestras iniciales en el período de la Transición una relación cuando menos problemática con la noción de "realismo". La misma ejemplifica con sus especificidades propias un amplio debate que Zunzunegui² sitúa como uno de los principales conflictos estéticos para el conjunto del arte español. El carácter seminal del film de Zambrano reside precisamente en haber propuesto una re-actualización del debate

¹ QUINTANA, A., "Madrid vs. Barcelona o el realismo tímido frente a las hibridaciones de la ficción", en RODRÍGUEZ, H. J. (Coord.), *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2006, pp. 279-284.

QUINTANA, A., "Más allá del campo: el cine español de la posmodernidad al realismo tímido", en POYATO, P. (Ed.), *El realismo y sus formas en el cine rural español*, Córdoba, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, 2008, pp. 111-125.

² ZUNZUNEGUI, S., "La ruta del realismo", en POYATO, P. (Ed.), *El realismo y sus formas en el cine rural español*, Córdoba, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, 2008, pp. 17-20.

sobre el "realismo" o los "realismos" cinematográficos en el contexto hispano y, en lo que aquí nos ocupa, en haber consolidado una línea de fuerza que se extiende a través de una serie de filmes en los que la construcción de la identidad común para la autonomía andaluza queda vinculada estrechamente a la inflexión de los citados modelos realistas. Ello amplifica el alcance de la mera opción estética para darle resonancia social y cultural en términos de qué se interpreta en cada caso como realidad o *lo real* a la hora de abordar la descripción de la propia identidad. Es por ello nuestro propósito explorar cómo los textos fílmicos particulares de un corpus determinado (una selección de la producción andaluza de la última década) declinan esta intersección entre un modelo estético y una serie de "marcadores de identidad".

Quizá, antes de emprender el análisis, quepa reseñar algunas cuestiones metodológicas previas. Sin entrar en disquisiciones sobre el concepto de cine nacional y su pertinencia en el caso del cine andaluz -no es ese el propósito del presente trabajo-, nos prestamos a reconocer un segmento de producción cinematográfica o, desde otra perspectiva, un conjunto de textos, que adoptamos como objeto empírico de análisis, esto es, el cine andaluz, de acuerdo a tres parámetros claros: que la producción o co-producción de los filmes corra a cargo de una empresa o empresas con sede social en la comunidad andaluza, que se trate de filmes de ficción cuya dirección corresponda a un realizador autóctono, y que la temática de la narrativa fílmica se encuadre en los parámetros, escenarios y/o personajes de lo andaluz³.

Discursos fílmicos e identidad colectiva: Notas sobre un marco teórico

Una parte significativa de los actuales discursos teóricos sobre la identidad colectiva inciden en su naturaleza dialéctica de "construcción histórica"⁴. Parte de este proceso de fijación de las identidades supraindividuales se sustenta en el plano simbólico y de las prácticas significativas dando lugar a variables grados de adhesión a los proyectos colectivos. Ello ha supuesto la proliferación de debates que, desde las ciencias sociales o las humanidades, han propuesto modelos de acercamiento a la configuración de la identidad de muy diversos agrupamientos o colectivos del actual panorama del mundo globalizado. La corriente neo-constructivista ha proporcionado desde mediados del pasado siglo el abrigo teórico para muchas de

³ De acuerdo a estos descriptores, el corpus analizado lo conforman los siguientes títulos: *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *Carlos contra el mundo* (Chiqui Carabante, 2002), *El traje* (Alberto Rodríguez, 2002), *Astronautas* (Santi Amodeo, 2004), *Atún y chocolate* (Pablo Carbonell, 2004), *15 días contigo* (Jesús Ponce, 2005), *7 vírgenes* (Alberto Rodríguez, 2005), *¿Por qué se frotan las patitas?* (Álvaro Begines, 2006), *Déjate caer* (Jesús Ponce, 2007) y *3 días* (Francisco Javier Gutiérrez, 2008).

⁴ LACOMBA, J. A., "Sobre la identidad de los pueblos", en V.V.A.A., *La identidad del pueblo andaluz*, Sevilla, Defensor del Pueblo Andaluz, 2001, pp. 15-16.

estas formulaciones.⁵ La misma establece límites claros para la realidad como fenómeno observable, decantándose por una concepción de esta en cuanto construcción social. En conexión con este debate epistemológico, el mencionado Lacomba⁶ apunta las funciones de la identidad como *categoría analítica* y *concepto interpretativo*. La búsqueda de unos criterios con que concretar esta posibilidad de análisis interpretativo hacen relevante establecer unas constantes para no caer en la lectura o interpretación puramente solipsistas de los textos, superando de esta forma el callejón sin salida al que aboca la perspectiva constructivista. Aquí resultaría de utilidad la noción de "marcadores de identidad" definidos como "[L]as expresiones, formas y prácticas culturales que poseen una mayor capacidad diferenciadora, por ser resultado de un proceso histórico singular [...]"⁷.

Acercándonos ya al terreno de la expresión artística, Chow⁸ recuerda que la identidad cultural se vincula necesariamente a unos medios específicos de representación, entre los que se cuenta el cinematógrafo. La concreción de esta relación entre identidad colectiva y vehiculación de la misma a través de la producción fílmica ha de tener en cuenta en nuestro caso, por un lado, las características del sistema productivo e industrial de la cinematografía española en su conjunto, así como de la existencia de un "nuevo cine de las autonomías" cuya producción se sustenta en muchos casos en la financiación compartida o en colaboración entre organismos, instituciones y/o entes televisivos autonómicos de las diferentes comunidades de lo que se ha dado en llamar la "España plural". Esta realidad industrial da lugar a textos complejos en los que los citados "marcadores de identidad" pueden registrar precisamente la variedad y heterogeneidad de los colectivos partícipes en mayor o menor medida en su gestación. Por otro lado, y derivando el debate desde los aledaños de la economía política a los de la teoría fílmica y el análisis textual, las lecturas psicoanalíticas del film han encuadrado el conflicto sobre la identidad en torno al concepto de "sutura".⁹ Este alude al cierre transitorio de los conflictos identitarios que nos proporcionan los textos audiovisuales. Con ello, podríamos discernir cómo un conjunto de producciones proporcionan una cierta clausura a la problemática de la identidad en un período dado, y cómo esa clausura contrasta con soluciones anteriores y en qué medida se separa de los efectos de la estereotipia.

⁵ TRENZADO, M., "La construcción de la identidad andaluza y la cultura de masas: el caso del cine andaluz", *Revista de Estudios Regionales*, nº 58, 2000, p. 187.

⁶ LACOMBA, J. A., "Sobre la identidad de los pueblos", en V.V.A.A., *La identidad del pueblo andaluz*, Sevilla, Defensor del Pueblo Andaluz, 2001, p. 16.

⁷ ROPERO, M., "Expresiones culturales de la identidad andaluza. La lengua de los andaluces", en V.V. A. A., *La identidad del pueblo andaluz*, Sevilla, Defensor del Pueblo Andaluz, 2001, p. 109.

⁸ CHOW, R., "Film and cultural identity", en HILL, J. y GIBSON, P. C. (Eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 169.

⁹ CHOW, R., "Film and cultural identity", en HILL, J. y GIBSON, P. C. (Eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 170-171.

Martínez-Expósito¹⁰ nos advierte de que una de las características más evidentes del cine español en el período democrático es precisamente su tendencia a eludir los debates sobre la identidad nacional, trasladándolos hacia la reinscripción de otro tipo de filiaciones individuales, como las de clase o de género¹¹ de acuerdo a sus conceptualizaciones contemporáneas. Nos encontraríamos, consecuentemente, ante un espacio de redefinición identitaria en el que participarían influencias y discursos tanto endógenos (las otras identidades o las sub-naciones en el seno del Estado Español) como exógenos (la necesidad de homologar los modos y prácticas fílmicas en los ámbitos internacionales). Ello da lugar a la diversificación de la producción y a la proliferación de discursos cuyos referentes oscilan entre los del mimetismo respecto al cine de Hollywood (con la subsiguiente pérdida o disolución de las marcas propias de identidad), el salvoconducto cuando no el regodeo en las tradiciones y estilemas del cine de consumo interno (ahí está el éxito rotundo de la saga *Torrente* para dar fe de ello) o las huellas siempre fluctuantes de las autorías más o menos asociables a una genealogía cinematográfica patria¹².

La perspectiva de participación en este debate sobre identidad/es reside en nuestro caso en una variedad de análisis textual que atiende a la forma en que la descripción de la identidad andaluza en el cine producido en esta comunidad autónoma en la década pasada se adhiere a un modelo prioritario. El mismo toma como rasgo estético preferente el cultivo de diferentes formas de pretendido realismo que revisten unos acercamientos temáticos en los que "[...] la conflictiva relación entre la cultura tradicional de la región y una identidad contemporánea, muy dependiente todavía de los tópicos, se convierte en la base para explorar y valorar los productos del cine andaluz"¹³.

El debate sobre el realismo/los realismos y sus inflexiones en el reciente cine andaluz

La incapacidad para alcanzar un consenso claro sobre las auténticas implicaciones y especificaciones del realismo cinematográfico lleva a Zunzunegui¹⁴ a replantear el debate para sopesarlo en términos de la *eficacia social* de las obras de arte¹⁵. De semejante preocupación por

¹⁰ MARTÍNEZ-EXPÓSITO, A., "Cuentos póstumos de Una, Grande, Libre Nación: Españolidad en las películas españolas post Franco", *Athena Digital*, nº 14, 2008, pp. 143-158.

¹¹ DEL PINO, J. M., "Ausencia de Sevilla: identidad y cultura andaluza en *Solas* (1999) de Benito Zambrano", *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cine*, nº 1, Tomo 16, 2003, p. 11.

¹² MONTERDE, J. E., "Cuando el destino nos alcance. Contextos del último cine español", en RODRÍGUEZ, H. J. (Coord.), *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2006, pp. 53-61.

¹³ DEL PINO, J. M., "Ausencia de Sevilla: identidad y cultura andaluza en *Solas* (1999) de Benito Zambrano", *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cine*, nº 1, Tomo 16, 2003, p. 1.

¹⁴ ZUNZUNEGUI, S., "La ruta del realismo", en POYATO, P. (Ed.), *El realismo y sus formas en el cine rural español*, Córdoba, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, 2008, p. 20.

¹⁵ "[...] el 'realismo' no sólo es un problema histórico y cultural (de lo que en cada momento es aceptado socialmente como representación realista del mundo y las cosas), sino que el debate debe desplazarse definitivamente al territorio de la *eficacia social* de las obras de arte", en ZUNZUNEGUI, S.,

el tratamiento de la realidad y sobre la capacidad del cine para construir discursos encaminados hacia una *poética del compromiso*¹⁶ nace el concepto de realismo tímido. El mismo, heredero de las idiosincrasias del cine social de antaño, se erige, según el citado autor, en principal aportación del cine español en el cambio de milenio. Sus descriptores aluden a "[...] un modelo de realismo de la imagen cerrada, que consideraba que el guión era el elemento fundamental en el proceso de construcción de las películas y que, en vez de observar el mundo, observaba las leyes de cierto modelo de drama que intentaba crear emociones al espectador a partir de fórmulas prefijadas"¹⁷. Un falso realismo, a fin de cuentas, de espaldas a la inclusión del azar como principal instigador de la exploración de los límites de lo visible en el seno de las ficciones.

La causa del realismo tímido en el cine hecho en Andalucía sirve en parte para desplazar un grado más la tradicional imagen folclórica de la región y acotarla al terreno de las producciones externas o, al menos, para diluirla y matizarla en un renovado modelo de cine social, que es también "[...] un cine de la semejanza donde <<España/Andalucía (ya no) es diferente>>"¹⁸. Efecto de esta misma elección estética es también la postergación a un segundo plano de las tradicionales líneas temáticas que en las décadas pasadas anclaron el debate sobre la identidad andaluza en diferentes manifestaciones de revisionismo histórico, de populismos castizos o normalizados en diverso grado, o de *folclorismos* convenientemente higienizados bajo la máscara del eufemismo artístico o autoral¹⁹.

El recurso al realismo, a una particular interpretación de lo estético verosímil, parece legitimar las nuevas propuestas encerradas en los filmes del corpus analizado. Incluso en aquellos casos en los que el marco genérico ha impuesto canónicamente un desvío de los modelos realistas, la presencia de ciertas constantes o motivos²⁰ establecen anclaje claro en una realidad para la que se proponen "clausuras" ambiguas. Esta vuelta de tuerca a los postulados realistas deja en la producción filmica andaluza la consecuencia de una nueva re-evaluación sobre la problemática identitaria propia pero, al mismo tiempo, supone un bloqueo que, paradójicamente, resta relevancia y *eficacia social* a sus soluciones y nuevas clausuras. Lo señala Ruiz-

"La ruta del realismo", en POYATO, P. (Ed.), *El realismo y sus formas en el cine rural español*, Córdoba, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, 2008, p. 20.

¹⁶ QUINTANA, A., *Fabulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Madrid, El acantilado, 2003.

¹⁷ QUINTANA, A., "Madrid vs. Barcelona o el realismo tímido frente a las hibridaciones de la ficción", en RODRÍGUEZ, H. J. (Coord.), *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2006, p. 280.

¹⁸ DEL PINO, J. M., "Ausencia de Sevilla: identidad y cultura andaluza en *Solas* (1999) de Benito Zambrano", *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cine*, nº 1, Tomo 16, 2003, p. 11.

¹⁹ TRENZADO, M., "La construcción de la identidad andaluza y la cultura de masas: el caso del cine andaluz", *Revista de Estudios Regionales*, nº 58, 2000, pp. 197-203. Para una mayor indagación sobre los mecanismos mediante los cuales el folclorismo filmico se recicla y "dignifica" en marca autoral, véase Navarro Cardero, 2009.

²⁰ Véase más abajo el análisis de la confluencia entre el retrato realista tradicional del mundo rural y la ciencia-ficción western en 3 días.

Muñoz²¹ cuando refiere “[el] claro predominio de enfoques y estéticas realistas que, a duras penas, han dejado hueco a las creaciones audiovisuales en las que se pone más acento en mostrar la modernidad, los avances y el progreso que coexisten esa Andalucía de barrios marginales y problemas de escasez”.

Por supuesto, no todas las muestras del cine de ficción analizable desde los parámetros expuestos al principio de esta comunicación se avienen unívocamente a las particularidades del realismo tímido. Sí es innegable, no obstante, que el mismo condiciona sobremanera las nuevas muestras del discurso identitario en el cine hecho en la comunidad, incluso en aquellos productos donde la intencionalidad artística se encamina hacia otras fórmulas bien conocidas²². Las formas hegemónicas de realismo en el cine andaluz de la última década apuestan por el vuelco hacia las “realidades” del presente, pero, ¿qué presente? ¿Y desde qué óptica? En concordancia con la tradición de la que emana, la conflictividad, el núcleo dramático de las narrativas del reciente cine andaluz, se localizan de nuevo en los espacios de la marginalidad social,²³ desplegando toda una suerte de desamparos del individuo en la sociedad moderna.²⁴ En este sentido, es reseñable la ausencia de un estatuto de normalidad bien definido en estas producciones, así como de unas perspectivas que se trasladen más allá de los ámbitos puramente locales (el barrio detenta la función de escenario preferente en gran parte de estos filmes). Apenas *Astronautas* es capaz de proponer, por medio de la pareja de amigos de los protagonistas, una visión no problemática o normalizada de una identidad social más acorde a un modelo de modernidad. Las formas del realismo en el cine andaluz se decantan, frente a lo anterior, por el recurso al fresco social en el que con frecuencia el costumbrismo, cuando no lo abiertamente sainetesco,²⁵ abren una primer punto de fuga y de distorsión de las realidades locales que se pretenden revivir en la pantalla. Es el caso de *Carlos contra el mundo*, *Atún y chocolate* y *Déjate caer*. El recurso a la tipificación de acuerdo a tradiciones genéricas pretéritas rebaja

²¹ RUIZ MUÑOZ, M. J., “Argumentos, personajes y escenarios para la reelaboración de la imagen de Andalucía en el cine (1975-2006)”, *Palabra Clave*, nº 1, vol. 11, 2008, p. 137.

²² Es el caso de *Eres mi héroe* (Antonio Cuadri, 2003), *Una pasión singular* (Antonio Gonzalo, 2002) o *El camino de los ingleses* (Antonio Banderas, 2006), piezas todas de revisionismo histórico sustentadas por la nostalgia, la autoafirmación pseudo-propagandística o la recreación poética de lo narrado. En todas ellas, el marco de la dramaturgia clásica alberga las notas y pinceladas de un costumbrismo regionalista recreado o estilizado a la par que escasamente cuestionado.

²³ RUIZ MUÑOZ, M. J., “Argumentos, personajes y escenarios para la reelaboración de la imagen de Andalucía en el cine (1975-2006)”, *Palabra Clave*, nº 1, vol. 11, 2008, pp. 123-139.

²⁴ A la limpiadora alcoholizada de *Solas*, los jóvenes en barrena de *Carlos contra el mundo*, *7 vírgenes* o *Déjate caer* se le suman los problemas y adiciones de los protagonistas de *Astronautas* y *15 días contigo* o la picaresca y el optimismo indestructibles en la precariedad de los habitantes del pueblo de Barbate en *Atún y chocolate*.

²⁵ En coexistencia con el recurso al costumbrismo sainetesco, identificamos en algunos de estos filmes la conciencia de sus límites y de su agotamiento (la visita del protagonista a una Torre Molinos fantasmal en *Carlos contra el mundo*) o su combinación con unos toques pseudo-documentales (*Atún y chocolate*).

cualquier posibilidad de que ese nuevo realismo lleve parejo un replanteamiento productivo de la propia identidad²⁶.

Con el mencionado vuelco al presente deviene asimismo la adopción del drama como soporte genérico arquetípico para sustentar las tramas²⁷, el cual privilegia acercamientos que con frecuencia desembocan en el puro *miserabilismo*. Pero hemos de notar que en el corazón de estas ficciones guiadas por una teleología clara late siempre una variante de conciencia social que acaba siendo trivializada y *rutinizada* por la potencia de su aparato ficcional y dramático. La causa social acaba siendo excusa y no fondo, lo cual se refleja en una puesta en escena que se entrega a un exitoso engranaje de la imagen al servicio de la narrativa, fragmentando, elidiendo y desplazando de acuerdo a los dictados de la doctrina del impacto emocional, y no a los de la búsqueda de la imagen como forma de conocimiento.

Los siguientes epígrafes los dedicaremos a proporcionar un análisis más extenso de dos títulos en los que la dinámica realista opera de forma contrastada. En el primero de ellos, las particularidades del realismo tímido son tangibles y se manifiestan para construir un nuevo retrato de marginalidad social, asociado ahora a la subcultura juvenil. En el segundo de los títulos, el apego a cierto retrato del mundo rural andaluz y a sus valores asociados (un "marcador identitario") penetra a través de una premisa argumental y un tratamiento visual en apariencia alejados de cualquier intento de verosimilitud.

7 Vírgenes: Desarraigo y marginalidad urbanas

7 vírgenes es una película sobre adolescentes andaluces, sevillanos para ser más concretos, que lejos de descubrir un nuevo mundo que se les abre ante sus ojos, están atrapados en unos muros –los del barrio– de los que son incapaces de salir. El perfil de joven que aquí se dibuja no es el del hedonista o inconformista, más bien se trata de un joven que tiene que pasar el día a día como puede, inventando nuevos modos de romper con la monotonía, pero no por el mero hecho de vivir el momento o de forjarse un futuro, sino porque en su barrio, en su ciudad, no queda otra cosa que hacer.

El punto de partida de la historia queda marcado por la salida de Tano (Juan José Ballesta) del reformatorio, gracias a un permiso de tres días que le conceden por la inminente boda de su hermano

²⁶ A veces, como en *7 vírgenes* o en la propia *Carlos contra el mundo*, la inclusión de actores no profesionales parece introducir un elemento de azar congruente con los dictados de un auténtico realismo, pero en el fondo, el recurso resulta insuficiente cuando notamos que imperan aún los vectores de fuerza de la narrativa por encima de las posibilidades de abrir la imagen a "la verdad" de los personajes.

²⁷ RUIZ MUÑOZ, M. J., "Argumentos, personajes y escenarios para la reelaboración de la imagen de Andalucía en el cine (1975-2006)", *Palabra Clave*, nº 1, vol. 11, 2008, pp. 123-139.

(Vicente Romero). Sin embargo, lejos de ser unos días de reencuentros felices y buenos ratos con la familia y amigos, el que emprende Tano es un duro camino hacia la realidad. De esta forma, cuando el protagonista sale de su particular cárcel, emprende su particular peregrinaje hacia la luz, hacia la verdad, a semejanza del que marca Platón en su Mito de la Caverna (Libro VII, *La República*). Tano pasa de estar encerrado y aislado, a un espacio más amplio marcado por la ilusión de libertad, un sueño que se va desvaneciendo conforme avanza la película, para mostrar cómo, en realidad, el barrio donde viven los diferentes personajes –y por extensión la ciudad– no son sino prisiones simuladas; recintos con barrotes *cuasi* invisibles (aunque no por ello menos reales) en los que hay que sobrevivir como sea y de las que es prácticamente imposible escapar.

Continuando con la trama de la película, una vez que Tano consigue salir momentáneamente del reformatorio debe volver a su barrio de Sevilla. Ejemplo del desarraigo familiar de los protagonistas son tanto Tano, quien es incapaz de pasar unos minutos con su abuela en casa porque tiene que "irse", como Richi (Jesús Carroza), su mejor amigo, quien prácticamente no se habla con su madre y sólo permanece en casa unas horas para dormir. Pero por mucho que se busque el espacio abierto, la vida del barrio, como ya se ha adelantado, tampoco es demasiado liberalizadora. Constantemente se hace referencia a esa dicotomía entre espacio cerrado y necesidad de libertad, como muestra una de las primeras escenas con Tano saliendo por la ventanilla del coche "despidiéndose" del reformatorio, o el momento en el que el protagonista contempla a unos cachorros que están en una tienda del centro comercial. Correr, ir en moto o tirarse a la piscina son muestras de esa necesidad de liberarse, de salir de ese laberinto formado por los muros de la ciudad que no dejan ver más allá de la propia realidad. Del mismo modo, si algo comparten los dos protagonistas de la película, y por extensión la gran mayoría de los personajes que en ella aparecen, es la soledad. Una soledad disimulada por la sensación de compañía que produce el estar en un grupo; un colectivo formado por el resto de adolescentes del barrio, capaces de unir sus fuerzas con el fin de enfrentarse a algún enemigo común ("los de los bloques altos"), pero que realmente son solo eso, "compañeros de armas", "unos colegas para echarse unas risas", pero no verdaderamente amigos. Así, la realidad es que Tano, alejado cada vez más de su hermano y abandonado por su novia, solo puede contar con Richi, y aún así no resulta suficiente. En definitiva, en la película se puede observar la sensación de desarraigo propia de la sociedad urbana que comenta José Pérez Adán:

El desarraigo convierte a la ciudad en un ámbito hostil, donde resulta fácil no ser reconocido ni querido; donde puede experimentarse la soledad en medio de la

*muchedumbre; donde todo vínculo que no sea profesional o burocrático resulta casi irreal, donde apenas se puede encontrar sentido y resulta fácil perder las referencias personales y morales*²⁸.

El producto de ese desarraigo sería la soledad, la que a su vez provoca angustia e infelicidad, e irremediadamente, origina la violencia y la infracción de normas, las cuales no se ven sino como imposiciones de un mundo al que no sienten pertenecer porque no se les permite tomar parte de él. De esta forma quedaría cerrado el círculo, pues si se concibe que es dicha sensación de soledad la posible causante del comportamiento violento de estos adolescentes, cabe afirmar igualmente que es esta imagen de jóvenes marginales la que insta a determinados sectores a ponerles esos barrotes invisibles de los que hablábamos antes a estos grupos sociales.

Juventud, urbes, ansia de libertad, violencia,... son ideas que nos remiten a aquellas películas de jóvenes delincuentes de los años ochenta, y de forma más clara a *Barrio* (1998) de Fernando León de Aranoa, con la que se pueden encontrar varias analogías. En esta línea, Alberto Rodríguez se une a esa lista de directores que han tratado el problema de la subcultura juvenil respecto a la cultura urbana,²⁹ dirigiendo una película sobre adolescentes atrapados en un barrio del que desean escapar aunque no saben a dónde; un barrio que, aunque localizado en Sevilla, bien podría pertenecer a cualquier otra ciudad. Así, despojada finalmente de esa imagen tópica y típica de capital monumental, famosa por sus festividades, el director, al igual que ya hiciese Benito Zambrano con *Solas*, representa "una Sevilla suburbial caracterizada por unas duras condiciones de vida",³⁰ cuyos estereotipos no vienen dados tanto por el escenario geográfico en el que transcurre la acción sino por la condición social de sus protagonistas, imagen de la *canalla* andaluza.

En definitiva, estamos ante una historia de compañeros de juergas y batallas, de familias desestructuradas y de amigos que sueñan con un mundo mejor, una ilusión que saben no podrán alcanzar porque esa es la vida que les ha tocado, ese es el camino que han seguido y que deben seguir. En este sentido, resulta esclarecedor el rito de las siete vírgenes, pues da buena cuenta de que el futuro ya está escrito, y que puedes ver que un buen día un oso verde te atacará y acabará contigo, algo parecido a lo que le ocurría a Rai (Crispulo Cabezas) de *Barrio* con su soñado "coche blanco".

²⁸ PÉREZ ADÁN, J. (Ed.), *Cine y sociedad. Prácticas de ciencias sociales*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2004, pp. 118-119.

²⁹ Para un repaso por la trayectoria que ha sufrido la representación de los jóvenes en el cine español desde la Transición hasta los últimos años, ver Chicharro (2005).

³⁰ DEL PINO, J. M., "Ausencia de Sevilla: identidad y cultura andaluza en *Solas* (1999) de Benito Zambrano", *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cine*, nº 1, Tomo 16, 2003, p. 23.

3 Días: Apocalipsis de lo rural

Presentada en el Festival de Cine de Málaga en 2008, *3 días* es una obra encuadrada dentro de la ciencia ficción y con claras reminiscencias al *thriller*. Para ello recurre a un espacio rural que es legitimado gracias a uno de los grandes tópicos que ha acompañado desde siempre a la imagen de la región andaluza, "la imagen trágica, *lorquiana* y *tavoriana*, una Andalucía oscura, representante de la España negra, la España profunda"³¹. Una imagen del andaluz que poco tiene que ver con la representación benevolente, e incluso afable del paleta como personaje ignorante y simpático, y se centra sin embargo en una caracterización de rasgos más sórdidos. Es por ello que Gutiérrez decide situar su particular *Apocalipsis* en un entorno rural, donde podrá desarrollar una trama bajo las claves del género de ciencia-ficción apocalíptica, aunque sin renunciar, por supuesto, a las múltiples posibilidades de estereotipia que ofrece el ambiente agrario.

El cine rural como género parece no quedar definido y autores como Juan Antonio Bardem insisten, en artículos como "¿Por qué el cine rural se olvida siempre del campo?" (1995), que el cine rural como tal no existe y que por ende no da una visión de realidad sino más bien muestra una representación de la vida en el campo desde un prisma urbano. Es en esta constante búsqueda de una definición acertada lo que lleva a Gómez a afirmar que:

*El costumbrismo, el realismo, el regionalismo, el provincianismo, el drama y el melodrama, la españolada, el folclorismo, son algunas de las aristas de una figura que se reconoce bien pero se define mal, que a veces es considerada como un género; en otras, un subgénero, y en otras se le niega tal condición*³².

La mencionada estereotipia se vincula en *3 días* a la caracterización de la masculinidad rural andaluza. Álex, es el personaje interpretado por Víctor Clavijo, se puede definir como **persona** que representa la iconografía del hombre andaluz, moreno de piel y pelo, de complexión delgada, con los ojos oscuros y barba descuidada. En cuanto a **rol** podría encuadrarse en el grupo de andaluces más cercanos a los estereotipos de la Andalucía trágica, es por ello que se ubicaría entre el jornalero y el pendenciero. Afirma la Dra. Guarinos³³

³¹ GUARINOS, V., *De Los invitados A Los santos inocentes. Sobre cine, novela, Andalucía y ruralidad*, 2010. No proporcionamos paginación exacta para este artículo al haber accedido al mismo en fechas anteriores a su publicación definitiva. Desde aquí nos gustaría expresar nuestro agradecimiento a la Dra. Guarinos por habernos permitido la lectura del original previa publicación.

³² GÓMEZ GÓMEZ, A., "Cine rural en España. Paisaje, paisanaje y doble llave al sepulcro del Cid", en GÓMEZ GÓMEZ, A. y POYATO P. (Coords.), *Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España*, Girona, Luces de Gállico, 2010, pp. 15-38. Desde esta investigación vamos a defender y definir el cine rural como género apoyado desde hace años con las publicaciones coordinadas por el Dr. Poyato (2007, 2009, 2010).

³³ GUARINOS, V., *De Los invitados A Los santos inocentes. Sobre cine, novela, Andalucía y ruralidad*, 2010.

que en cuanto a los estereotipos de masculinidad andaluza: "relacionalmente son muy machistas, homófobos, xenófobos, y a veces dan el perfil de maltratadores, que a su vez sufren maltrato de otro personaje más poderoso (en muchos casos no andaluces)" [...] su actitud ética está siempre al borde de la ilegalidad". Nos encontramos con ambas situaciones en el caso de Álex, el cual se puede definir como patrón de la masculinidad machista recuperada. Ha sufrido el maltrato, cuando era solo un niño, y volverá a sufrirlo a través del personaje de Lucio, interpretado por el catalán Eduard Fernández. Alex es un personaje machista confeso, legitimado en frases tales como "ella se lo merece por puta" al encontrarse con una chica que le gusta pero que decidió enamorarse de otro hombre. Es incapaz de representar sus sentimientos, no cuida ni su aspecto físico ni su ropa, que aparece descuidada. Es cierto que en principio no presenta comentarios homófobos ni xenófobos, aunque también es destacable que en ningún momento interactúa con personajes de otras procedencias u otras orientaciones sexuales. Tampoco colabora en las tareas domésticas; es su madre la encargada de realizarlas. Del mismo modo es él quien conduce y se encarga de llevar tanto a su madre como a sus sobrinos cuando es necesario. A pesar de ello no comparte tiempo de ocio con su familia, es independiente y dominante con sus amigos y familiares. Cambia de actitud respecto al trato con hombres y mujeres, con ellas se muestra más patriarcal, necesariamente protector. Es él quien toma la iniciativa en cuanto a contactos sexuales, es quien se lanza a besar a la chica sin saber si ella es lo que quiere o no. Es por todo ello que como rol se podría definir como personaje machista de valores patriarcales, nada que ver con la creación de conceptos como la nueva masculinidad o el nuevo hombre, estudiado en artículos como *Nuevas masculinidades positivas*³⁴ o incluso en contratos de investigación I+D+i como el que realiza en la actualidad el grupo de investigación ADMIRA³⁵.

Como **actante**, el personaje de Álex es el sujeto y el protagonista de la historia, es el encargado de llevar la trama narrativa y sobre él recae el peso de la historia. Lo que nos lleva a confirmar la hipótesis de partida, donde se legitima que, a pesar del empleo del género de la ciencia ficción, los valores tradicionales del andaluz rural siguen latentes en este tipo de cine contemporáneo, quizás esto puede estar condicionado por lo que afirma Gubern a propósito del cine rural:

El cine rural es un cine hecho por urbanitas. Es el campo visto desde la ciudad. La industria del cine es una industria urbana, y por tanto es una mirada distante. Y como mirada distante que es, como todas las miradas distantes, tiende

³⁴ BOSCO, A. S., "Las nuevas masculinidades positivas", en *Utopía y praxis latinoamericana: Revista internacional de filosofía iberoamericana y teoría social*, nº 41, 2008, pp. 93-106.

³⁵ Grupo de investigación que en la actualidad se encuentra en una investigación superior del I+D financiado por el Ministerio de Innovación titulado "La construcción de la nueva masculinidad en las series televisivas de ficción en España". Referencia: CSO2008-04589-E/SOCl.

*necesariamente al estereotipo, a crear estereotipos simplificadores. Porque es una mirada alejada, tópica. Salvo algunas rarísimas excepciones, el cine rural ha sido hecho por urbanitas*³⁶.

De este modo a través de este cine andaluz rural en realidad no se muestran personajes reales sino construcciones mediadas creadas a través del prisma urbano que nos hace ver lo rural como lo extraño, lo caduco en lugar de valorarlo como lo natural, lo familiar y lo local. A pesar de ello la realización se separa de esta ortodoxa realidad rural³⁷. En resumidas cuentas nos encontramos con un personaje profundamente afectado por el complejo de Edipo que profesa valores realistas arcaicos. Y es que tal y como propone Gutiérrez³⁸ "el cine es un hecho urbano, es en la ciudad y desde la ciudad, con su *progreso* tecnológico, donde desarrolla su corpus filmico".

Conclusiones

La "naturalización" de la identidad andaluza ha quedado anclada en la última década a la elección de un modelo de representación pretendidamente realista. Las características del mismo, tal y como hemos querido señalar, han supuesto un vuelco sobre identidades sociales, ambientes, temáticas y aspectos culturales que se separan del folclorismo pero que han dado lugar a ficciones que sobre las que ronda el peligro de la génesis de nuevos estereotipos, vinculados en el tiempo actual a nuevas formas de marginalidad y al retrato social de entornos mayoritariamente urbanos. La elaboración de renovadas señas de identidad tal y como quedan propuestas en este cine no apunta, por tanto, a una superación de la diferencia, y corren el riesgo de perpetuar el espacio de lo andaluz como entorno predilecto de una cierta periferia sociológica. Futuras producciones en años venideros habrán de decir si existe un espacio para la visualización de una identidad en evolución a través de una filmica que sea capaz de superar el retrato tibio y controlado de la problemática social.

Bibliografía

- BARDEM, J. A., "¿Por qué el cine español se olvida siempre del campo?", en *Vida rural*, nº 16, 1995, pp. 104-105.
- BOSCO, A. S., "Las nuevas masculinidades positivas", en *Utopía y praxis latinoamericana: Revista internacional de filosofía iberoamericana y teoría social*, nº 41, 2008, pp. 93-106.
- CHICHARRO MERAYO, M^a. M., "Jóvenes en la gran pantalla. Algunos apuntes sobre la definición de lo juvenil en el reciente cine español", *Área abierta*, nº 11, 2005.

³⁶ GUBERN, R., "Lo rural, dentro y fuera de campo", en POYATO, P. (Ed.), *Lo rural en el cine Español*, Córdoba, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, 2007, p. 15.

³⁷ Es interesante, en este sentido, la propuesta fotográfica y dinámica potenciada por la predilección de la cámara al hombro.

³⁸ GUTIÉRREZ, J. M., "El cine como vehículo de conocimiento y dinamización de la sociedad rural", en GÓMEZ GÓMEZ, A. y POYATO P. (Coords.), *Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España*, Girona, Luces de Gálilo, 2010, p. 12.

- CHOW, R., "Film and cultural identity", en HILL, J. y GIBSON, P. C. (Eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 169-175.
- DEL PINO, J. M., "Ausencia de Sevilla: identidad y cultura andaluza en *Solas* (1999) de Benito Zambrano", *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cine*, nº 1, Tomo 16, 2003, pp. 7-24.
- GÓMEZ GÓMEZ, A., "Cine rural en España. Paisaje, paisanaje y doble llave al sepulcro del Cid", en GÓMEZ GÓMEZ, A. y POYATO P. (Coords.), *Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España*, Girona, Luces de Gálibo, 2010, pp. 15-38.
- GÓMEZ, A. y POYATO P. (Coords.), *Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España*, Girona, Luces de Gálibo, 2010.
- GUARINOS, V., *De Los invitados A Los santos inocentes. Sobre cine, novela, Andalucía y ruralidad*, 2010.
- GUBERN, R., "Lo rural, dentro y fuera de campo", en POYATO, P. (Ed.), *Lo rural en el cine Español*, Córdoba, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, 2007, pp. 15-34.
- GUTIÉRREZ, J. M., "El cine como vehículo de conocimiento y dinamización de la sociedad rural", en GÓMEZ GÓMEZ, A. y POYATO P. (Coords.), *Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España*, Girona, Luces de Gálibo, 2010, pp. 9-14.
- LACOMBA, J. A., "Sobre la identidad de los pueblos", en V.V.A.A., *La identidad del pueblo andaluz*, Sevilla, Defensor del Pueblo Andaluz, 2001, pp. 13-24.
- MARTÍNEZ-EXÓSITO, A., "Cuentos póstumos de Una, Grande, Libre Nación: Españolidad en las películas españolas post Franco", *Athenea Digital*, nº 14, 2008, pp. 143-158.
- MONTERDE, J. E., "Cuando el destino nos alcance. Contextos del último cine español", en RODRÍGUEZ, H. J. (Coord.), *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2006, pp. 53-61.
- NAVARRETE CARDERO, J. L., *Historia de un género cinematográfico: la española*, Madrid, Quiasmo, 2009.
- PÉREZ ADÁN, J. (Ed.), *Cine y sociedad. Prácticas de ciencias sociales*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2004.
- POYATO, P. (Ed.), *Lo rural en el cine español*, Córdoba, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, 2007.
- POYATO, P. (Ed.), *El realismo y sus formas en el cine rural español*, Córdoba, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, 2009.
- ROPERO, M., "Expresiones culturales de la identidad andaluza. La lengua de los andaluces", en V.V. A. A., *La identidad del pueblo andaluz*, Sevilla, Defensor del Pueblo Andaluz, 2001, pp. 107-122.
- QUINTANA, A., *Fabulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Madrid, El acantilado, 2003.
- QUINTANA, A., "Madrid vs. Barcelona o el realismo tímido frente a las hibridaciones de la ficción", en RODRÍGUEZ, H. J. (Coord.), *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2006, pp. 279-284.
- QUINTANA, A., "Más allá del campo: el cine español de la posmodernidad al realismo tímido", en POYATO, P. (Ed.), *El realismo y sus formas en el cine rural español*, Córdoba, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, 2008, pp. 111-125.
- RUIZ MUÑOZ, M. J., "Argumentos, personajes y escenarios para la reelaboración de la imagen de Andalucía en el cine (1975-2006)", *Palabra Clave*, nº 1, vol. 11, 2008, pp. 123-139.
- TRENZADO, M., "La construcción de la identidad andaluza y la cultura de masas: el caso del cine andaluz", *Revista de Estudios Regionales*, nº 58, 2000, pp. 185-207.

ZUNZUNEGUI, S., "La ruta del realismo", en POYATO, P. (Ed.), *El realismo y sus formas en el cine rural español*, Córdoba, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, 2008, pp. 15-30.