

Pérez Morán, Ernesto y Sánchez Noriega, José Luis (eds.) (2021). *Resistencias y disidencias del cine español: el compromiso con la realidad*, Ediciones Complutense, 234 páginas. ISBN: 978-84-669-3738-2.

Escribir sobre el cine social español de este nuevo siglo XXI lleva implícito hacer frente a un reto teórico preliminar: definir el alcance y valorar la vigencia de la categoría «cine social» o «cine comprometido». En principio, estas etiquetas resultan quizá superfluas ante la posibilidad fecunda de señalar en todo producto cultural su sustrato socioeconómico y su abono sociopolítico. Cualquier delimitación aquí impuesta presupone de entrada la existencia de otro cine «no social» o «no comprometido» y, por tanto, reprime la voracidad omnívota de un enfoque que parta de la convicción de que es imposible no comprometerse. Sin embargo, también puede llegar a ser consistente y eficaz una clasificación que maneje el concepto de cine social acotando sus ambiciones totalizadoras. Para ello, es necesario entender el cine social como un conjunto de géneros que poseen una entidad histórica; géneros reconocibles no por encerrar implicaciones políticas, sino por las expectativas concretas que satisfacen en su público.

Este último planteamiento parece regir la selección de la filmografía con que dialoga el volumen *Resistencias y disidencias del cine español: el compromiso con la realidad*. En efecto, los distintos artículos que conforman el libro se enfrentan a películas cuya carga social viene ya definida de antemano. Es decir, no se indaga en la sutil inoculación de ideología con que el cine contribuye a fortalecer el sistema; y tampoco se demuestra especial interés por descubrir los alegatos contestatarios más llamativos que puedan haber transcurrido, por ejemplo, dentro de los cauces del cine de terror o la ciencia ficción. La decisión consciente de evitar este acercamiento queda explicitada por Ernesto Pérez Morán, que muestra su rechazo a estudiar aquí el cine apocalíptico (47). El libro, en fin, repara sobre todo en aquella cinematografía que los espectadores identifican y consumen como «cine social». Estas películas aparecen agrupadas según la relación argumental que mantienen con un aspecto específico de la realidad española: la crisis de 2008; el mundo laboral; el desempleo; la discriminación de género y las orientaciones sexuales disidentes; la experiencia migrante en películas dirigidas por mujeres; la representación de la discapacidad, la infancia y la vejez; el terrorismo; y el medioambiente natural. Se propicia así que en cada artículo convivan –a veces indiscriminadamente– ejemplos del documental y la ficción, del drama y la comedia. De hecho, aunque se trabaje a partir de una serie limitada de géneros cinematográficos, no existe en este volumen una obsesión por aislar cada uno de ellos. El libro incluye además unos pocos pasajes que tensan o quiebran las fronteras del cine social, por lo general respetadas. Observemos de momento cómo el título mismo evita usar rótulos clasificatorios. A su vez, la estructura miscelánea difumina los márgenes del cine estudiado: los artículos se fijan en asuntos temáticos distintos sin que su suma pretenda agotar el ámbito de *lo socialmente comprometido*.

El primer artículo del libro ensaya una clasificación orientativa del cine social que se rebela ya contra la tiranía de los géneros. Allí Jean-Paul Aubert denuncia el formulismo mecánico con que el drama social fetichiza la precariedad y fabrica en serie personajes victimizados. De igual manera, José Enrique Monterde señala que el humor más ingenuo sirve en ciertas comedias para anestesiar al espectador frente a los brotes de denuncia (69). En uno y otro caso, la sátira como el drama social, en vez de remover conciencias, a menudo las alivian. Saber que el cine comprometido se amolda a patrones narrativos semejantes catapulta en el libro que nos ocupa la alusión recurrente al concepto de «realismo tímido», acuñado por Ángel Quintana. Más que la falta de virulencia, se lamenta la adopción de esquemas que atienden a procesos de superación individual y no exploran la causa de los conflictos sociales, como pone en evidencia Marta Piñol Lloret en su repaso del cine sobre el desempleo. Ahora bien, Aubert propone otras dos categorías distintas al drama social: el cine de crítica social y, con vocación ya puramente propagandística, el cine militante. Ambas se encuentran libres de una atadura genérica específica, de tal forma que incluso *[REC]* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007), *El hoyo* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2019) y *La caja 507* (Enrique Urbizu, 2002) aparecen aquí seleccionadas como ejemplos de crítica social (30-32). Sin embargo, más allá del artículo de Aubert, el resto del libro no suele aceptar interferencias de películas *de género* que al ser distribuidas no reclaman pertenecer al cine social. Apenas podemos destacar la rápida alusión a *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez-Lázaro, 2014) en que incurre Ricardo Jimeno Aranda (191) y, más significativamente, el panorama amplio con que José Luis Sánchez Noriega trata en su artículo el cine medioambientalista, donde el mensaje ecologista llega tantas veces envuelto en obras de animación dirigidas a un público infantil, o bien diluye todo carácter impugnador en la exuberante

belleza de las imágenes que captura. Otra forma de rechazo a los modelos genéricos del cine social estalla en el artículo de Ana Corbalán Vélez, que trae a colación *La boda de Rosa* (Iciar Bollain, 2020) para defender un cine que no tenga ya por objetivo último la denuncia, sino el despliegue de los nuevos valores que quiera difundir (124). Se manifiesta así una predilección por un tono sosegado que releve en el discurso político de las películas a la ira vehemente. El temor ante un didactismo explícito que se integre de manera forzada en el curso de una ficción preocupa asimismo a Ralf Junkerjürgen en su artículo (173). Por otra parte, no deja de resultar significativo el hibridismo entre el documental y la ficción que se advierte con frecuencia en las propuestas del cine social. El interés por utilizar el cine de ficción como un espacio de representación reivindicativa se vuelve patente sobre todo en las películas que reflejan la vivencia de personas con discapacidad de que habla Junkerjürgen, y resuena también en la gran importancia que Bénédicte Brémard y Flora Guinot conceden a la asepsia narrativa (144).

Lejos de constituir un todo armónico, *Resistencias y disidencias del cine español* se caracteriza por la vivificante diversidad de posturas que enfrentan a unos artículos con otros. Además, la metodología varía de caso en caso: muchos artículos plantean una recopilación exhaustiva de las películas que se han interesado por una determinada cuestión, como demuestra Ricardo Jimeno Aranda en su recorrido por el cine sobre el terrorismo; otros eligen profundizar en unos pocos títulos representativos, como sucede en el texto que Ana Corbalán Vélez dedica al tratamiento cinematográfico de la discriminación de género. En cualquier caso, la inmensa mayoría de los artículos encuentra una afinidad común en su delimitación del cine social. La tentación de aplicar sin cortapisas una hermenéutica sociopolítica al cine español queda apartada, no sin interesantes excepciones. El volumen proporciona así, ante todo, una guía solvente del cine español que en los últimos veinte años se ha concebido desde parámetros genéricos para apelar a sensibilidades movidas por un compromiso social.

Samuel López-Linares
Universidad de Salamanca
slopezli@usal.es