

- Pietsie Feenstra
París (Francia)

La enseñanza del cine en Holanda: cinefilia y emergencia del cine español

Filmstudies in the Netherlands: the migration of cinephilia and
the emergence of Spanish cinema

Aunque dentro de las universidades holandesas la enseñanza del cine ha encontrado un lugar importante al menos desde los años noventa, son la televisión y el análisis de los Nuevos Medios quienes dominan el panorama de la investigación. En relación a un país como Holanda, en lugar de hablar de cinefilia en su sentido tradicional, queremos desarrollar dentro de este artículo una idea sobre la «cinefilia-migratoria». Además, queremos ilustrar la nueva atención hacia el cine español en Holanda, formando parte de programas sobre el cine europeo.

Even if film studies have occupied an important place in Dutch universities since the 1990s, research and education are strongly dominated by television and new media. Within the context of the Netherlands and rather than discussing cinephilia in a traditional manner, I will develop in this article the concept of «migrating cinephilia» in Dutch or European research and education. I will also describe the increasing attention now being paid to Spanish films in programmes concerning European cinema.

DESCRIPTORES/KEY WORDS

Cinefilia-migratoria, cine español, enseñanza del cine.
Migrating-cinephilia, Spanish cinema, film studies.

Desde los años noventa, los estudios cinematográficos han florecido en las universidades holandesas. Pero hay que situar el tema «cine» dentro de la cultura científica de ese país, en la que los nuevos medios ocupan un lugar muy destacado. Centrándome en algunos aspectos concretos de la cultura –en sus «orígenes»– intento ilustrar cómo las imágenes cinematográficas y de otros medios audiovisuales se convierten en migratorias por su manera de estudiarla. Holanda es un pequeño país de transición, de comercio, de comunicación. ¿Cómo se pueden relacionar estas características con la manera de estudiar el cine?, ¿y por qué los años noventa muestran por primera vez una nueva atención sobre el cine español?

◆ Dra. Pietsie Feenstra es profesora e investigadora del Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel (IRCAV) de la Universidad Paris III, Sorbonne Nouvelle de París (Francia) (feensp@hotmail.com).

1. Comunicar con los demás

Escribir este artículo es para mí una tarea interesante. Siendo holandesa, después de mi licenciatura en Cine, Historia e Hispanismo en Holanda, llegué a Francia en 1994, para hacer un Máster en Cine y luego un doctorado en París III en La Sorbona. Desde 2002 enseño en la misma Facultad en el Departamento de Estudios Cinematográficos. También he hecho varias estancias en España. Desde hace más de diez años me he movido en tres sistemas educativos y de investigación y así me he encontrado entre diferentes enfoques y tradiciones existentes dentro de los estudios cinematográficos. Siendo una investigadora que se desplaza, estoy muchas veces migrando: entre los idiomas, las tradiciones de investigación, de un cine nacional a otro. Mi viaje profesional me permite reflejar estos aspectos a partir de la cultura holandesa, porque cada cultura tiene su tradición de investigar las imágenes y algunos aspectos de la historia de Holanda permiten ilustrar algunas ideas sobre la enseñanza del cine dentro el sistema educativo. Antes de hablar del cine, se haría necesario comentar algunos aspectos generales de la comunicación dentro de la cultura. Un primer tema que llama la atención dentro de la enseñanza holandesa, es que allí se da mucha importancia a los idiomas y a conocer otras culturas. Holanda es un país absolutamente dependiente de sus comunicaciones, del comercio, que funciona por su economía abierta y por eso es también muy dependiente de la situación política internacional. Económicamente está demasiado sujeto a los vaivenes del comercio internacional, sobre todo en su relación con países como Alemania, Francia, Bélgica, Gran Bretaña y los Estados Unidos. El comercio exige el conocimiento de idiomas. Así dentro del bachillerato holandés se convierten en obligatorios, al menos dos años de alemán, tres años de francés y seis años de inglés.

2. El modelo de los pólderes

La economía liberal y abierta sabe competir con los diez países más importantes en el mundo. Las características de la comunicación también se deben al lugar en el que se encuentra Holanda dentro de Europa: la ubicación de los puertos de Róterdam, su conexión con el Mar «Noordzee» y los ríos Rijn, Maas y Schelde, han favorecido siempre su éxito: es el puerto del Norte para Europa y así ha funcionado como puerta de entrada. La importancia de los puertos de Róterdam y de Ámsterdam viene del Siglo de Oro, pero la relación con el agua va más lejos. Para la economía, el comercio tenía una relación directa con el agua, pero para el país mismo era también fundamen-

tal. Holanda es muy dependiente del agua. Incluso varias zonas del país son una construcción artificial de tierra sobre el mar: los pólderes. Poniendo un dique en el mar, se ha conseguido agrandar Holanda, ganar el terreno al mar, crear más espacio, más tierra, más terreno. Es quizá esta actitud de estar en relación con los demás y con la naturaleza, desde el punto de vista de un pequeño país, lo que puede explicar mejor algunos aspectos típicos de la cultura.

El punto de partida de la idea de la comunicación se define por el modelo de los pólderes: la tierra creada por la sociedad holandesa, donde antes había el mar. Construir y batir su propio país por trozos de tierra con el mar como amigo o enemigo, se traduce también por el espíritu cultural: construir, debatir, estar juntos dentro de un pequeño país, un pequeño espacio y vivir juntos en igualdad, en democracia, es un ideal holandés. Como su existencia económica es dependiente de países de fuera de Holanda, esta actitud de comunicar ha sido siempre fundamental. Las influencias del exterior siempre han determinado el país: pero eso es una historia más larga. Probablemente así nació el mito de la tolerancia. Por el reencuentro con los demás, por la comprensión de la diferencia: la definición de una cultura abierta y plural que es capaz de trabajar con diferentes culturas¹. Cuando hablo de mito lo hago sencillamente como una idea imaginaria que se construye sobre los demás y que estructura los pensamientos². Actualmente se utiliza esta metáfora para explicar el funcionamiento de la vida política y cultural de Holanda. El modelo de los «pólderes» está considerado como un ideal democrático, de participar activamente y de poder siempre hablar de todo.

3. El cine holandés existe

Volviendo al tema de cine después de esta introducción sobre agua y pólderes, que nos ha servido para mostrar un paralelismo entre esos aspectos socio-culturales y los relacionados con la comunicación, justamente los medios audiovisuales reflejan esta idea y la enseñanza del cine tiene relación con esta actitud: de igualdad, de participación, de consensos. Había una cierta cinefilia en Holanda, sobre todo en sus primeros periodos: desde principio de este siglo hasta los años setenta. El cine holandés existe, pero la producción de películas de ficción en Holanda nunca ha sido mundialmente importante. El idioma holandés puede explicar la baja cuota: rodar una película en holandés puede conseguir espectadores en su tierra, o todo lo más en Flandes, pero eso no permite que se desarrolle una industria importante. Esta situación se opone frontalmente al cine americano, que tiene la gran ventaja de

disponer de una audiencia mundial gracias al idioma inglés. También los otros cines europeos sufren de este malestar económico permanente, que amenaza la industria cinematográfica. Un estudio de la cantidad de espectadores a partir de 1945, muestra algunas tendencias importantes³ (con una población siempre alrededor de 15 o ahora 16 millones de habitantes):

- 1945: 52 millones de espectadores.
- 1946: 88.7 (mejor año de la Historia por la cantidad de espectadores).
- 1947: 79 millones de espectadores.
- 1948: 75 millones de espectadores.
- 1949: 64.9 millones de espectadores.
- 1950: 63.9 millones de espectadores.

Más de sesenta millones de 1950 a 1959; y más tarde una bajada sostenida cada año. La cantidad de espectadores desciende mucho a finales de los años sesenta; durante los años setenta permanece alrededor de 25 millones, para bajar todavía más en los años ochenta: alrededor de 15 millones. Cifra que permanece constante hacia los finales de los años noventa hasta que sube hacia veinte o 24 millones en la actualidad. La invención y el desarrollo de la televisión y de otras ofertas audiovisuales es una de las explicaciones más plausibles, aunque no se pueden olvidar otros aspectos como la programación de muchas películas americanas: uno de los porcentajes más altos y preocupantes de toda Europa.

Para resumir en pocas palabras el cine holandés para el público internacional, hay que mencionar la película «El atentado» (De Aanslag) (1986), de F. Rademakers que ganó el Oscar, basado en la novela holandesa homónima de 1982 de H. Mulisch, sobre la II Guerra mundial. En la lista de las películas más vistas en Holanda, destaca «Turks Fruit» (1973), de P. Verhoeven, basado en la obra homónima de Jan Wolkers y nominado para el Oscar. Este polémico escritor fue pionero en plantear abiertamente el debate sobre el sexo y publicó sobre el tema en varias novelas. «Turks Fruit» muestra también a la actriz Moniek van der Ven desnuda, lo que fue para aquella época una razón más para su éxito. P. Verhoeven vivía todavía en Holanda, aunque posteriormente triunfaría en Hollywood, con películas como «El ascensor» (1973) o «Instinto básico» (1992) con Sharon Stone. Ha vuelto a rodar en

Holanda con «Black Book» (2006) sobre la II Guerra Mundial, un tema muy presente en la literatura y cine. Otro director de cine con fama internacional es AA.V. Warmerdam que sabe combinar temas internos de una manera original: «Abel» (1986), «Los habitantes» (1992), «El vestido» (1996), «Kleine Teun» (1998), «Grimm» (2002), la última da un enfoque sobre España. O la película de Marleen Gorris, «Antonia» (1996) que ganó el Oscar. Pero hay más títulos, que no han pasado las fronteras porque son tan típicamente holandeses, que dudo que puedan gustar a otros públicos: pienso en «Ciske de rat» (1955, 1984) sobre un niño que vive en la calle, la segunda adaptación ha dado mucha fama a Danny de Munk y Willeke van Ammelrooy; «Soldaat van oranje» (1977), «El soldado de naranja» otra vez sobre la guerra basado en la novela de H. Claus; «Kruimeltje» (1999), una historia del principios de este siglo en Rotterdam (1921), sobre un niño pobre que vive en la calle, abandonado por su

La televisión holandesa se ha convertido los últimos años en un aparato que transmite programas cortos, porque el espectador migra y se mueve de una cadena a otra, de un programa al otro, porque quiere mirar tres películas o series al mismo tiempo: esta actitud es la «cinefilia-migratoria», porque en el fondo el espectador busca una sensación por la imagen, a través de la imagen y al mismo tiempo migra por la mirada manejando el mando a distancia.

madre porque ella no estaba casada. Estos títulos son una selección subjetiva y no reflejan una idea general, sólo que este cine existe con otros ritmos, capaz de mantener una cierta calidad y originalidad, pero que no siempre es exportable hacia otros países.

Dentro del contexto de los documentales, en España es muy conocido el realizador Joris Ivens, con «Spanish Earth» (1937) que marcó el panorama del documental clásico. Del período contemporáneo se piensa en Johan van der Keuken. Por supuesto hay otros muchos que resultaría cansino nombrar, como los documentales de Bert Haanstra y otros, que reflejan muy bien el carácter de Holanda. La programación de estos documentales o cine de buena calidad (desde mi punto de vista) se realiza en Holanda dentro de los «Filmhuizen», salas especiales para un publi-

co cinéfilo. Esto me lleva hacia mi segundo punto de reflexión sobre el espectador holandés dentro de la cultura de los medios audiovisuales. Como antes he dicho, con la llegada de la televisión y más tarde el DVD, la asistencia al cine ha disminuido todavía más en un país frío y lluvioso.

4. La mediafilia como nueva-cinefilia en Holanda

Dentro de una economía liberal, donde el comercio es el punto de partida para el funcionamiento de un país, se puede comprender que el espectador representa un parámetro de importancia: hay que definir su papel para el cine, para poder definir lo que es cinefilia en Holanda. Quiero proponer una definición nueva para comprender esta voluntad de ponerse delante de otras pantallas. De origen, el término «cinefi-

(juegos de ordenador, de vídeo...). La cinefilia traduce el origen de este deseo de querer mirar y se ha convertido en algo interactivo: el espectador determina con sus actos, lo que se puede ver y cómo se realiza el programa. Por ejemplo vemos esta situación en la televisión con la gran cantidad de cadenas comerciales: hay una variedad de juegos, conquistas de talento (Idols, Star Academy...), para que el público se sienta implicado y participe. La cantidad de espectadores (la audiencia) es ya el único factor para la existencia de un programa. Esta manera de trabajar funciona bien desde un punto de vista comercial. John de Mol y Joop Van der Ende son unos gigantes, grandes superpotencias de este mundillo y han exportado «Big Brother» a las pantallas del mundo entero.

La televisión holandesa se ha convertido los últimos años en un aparato que transmite programas cortos, porque el espectador migra y se mueve de una cadena a otra, de un programa al otro, porque quiere mirar tres películas o series al mismo tiempo: esta actitud es la «cinefilia-migratoria», porque en el fondo el espectador busca una sensación por la imagen, a través de la imagen y al mismo tiempo migra por la mirada manejando el mando a distancia. Vemos el

Como decía Antonio Machado, «Caminante, no hay camino. Se hace camino al andar». Pienso que justamente la cinefilia nos abre este camino y nos permite movernos por la mirada que migra: es la «cinefilia-migratoria» que nos ayuda a ver las películas, a crear nuestras películas, nuestros sueños y nuestros libros.

lia» fue introducido en Francia en los años sesenta, cuando había debates apasionados entre directores de cine (Godard, Truffaut...), críticos, espectadores y los primeros teóricos de cine, reunidos alrededor de la revista «Cahiers du Cinéma». Era como una institucionalización de la cinefilia, donde el debate cumplía un papel importante, para poder delimitar las características y las funciones, o el amor hacia el cine. Desde los años sesenta y dentro de otras culturas europeas, la cinefilia todavía existe. M. y J. Aumont (2001: 34) lo definen, hablando de la fascinación delante la obra, basada en un conocimiento cultural, lo que crea experiencias estéticas. Pienso que este deseo audiovisual, de querer mirar y entrar en nuevos mundos, está siendo reemplazado por los nuevos medios, pero con algo nuevo, es decir, de estimular la interactividad y la participación con el programa: lo defino como una «cinefilia-migratoria».

Para el período contemporáneo se puede hablar de un cierto tipo de «mediafilia», que traduce un deseo visual interactivo, estimulado por la televisión, como plaza central de la cultura y acompañado por Internet

mismo proceso en Internet: buscar información se llama en holandés: «hacer el deporte de acuaplaning»; es como dejarse llevar sobre las olas, de nuevo una metáfora del mar para construir nuestra existencia, nuestra relación con el mundo. Mirar entre los programas, entre los temas, se puede comparar a esta manera «de navegar» por la red, buscando un placer, una sensación de proximidad, de interactividad, llevado por lo visual. La migración sirve para crear un placer visual, manejando el viaje visual por sus propios actos con los dedos para quedarse en una hipnosis personal. Es una manera de participar en el mundo, que da proximidad, migrando por lo visual, pero la distancia física se mantiene igual.

En Holanda hay una creación importante dentro de los nuevos medios, las películas de animación, o ideas de nuevos programas. Hay mucha creatividad e interactividad, lo que traduce algunas características del modelo de «polder» holandés, en que todo el mundo está motivado para participar, para dar su opinión, para elegir su héroe de un programa en el que un holandés cualquiera muestra sus talentos de baile y

de canto. La elección con el mando a distancia determina quien va a ser la nueva estrella holandesa de la canción: eso corresponde a una idea antigua ya introducida por Altman (1987) en su libro sobre el musical en Hollywood, quien explica que el «musical-espectáculo» (una película en la que se crea un espectáculo) muestra esta idea que todo el mundo puede tener talentos y convertirse en una estrella, tener éxito. Altman explica que la estructura narrativa de estos musicales subraya la puesta en escena del espectáculo. Cabe pensar en la famosa película «Gold Diggers» (1933), de Busby Berkeley de los años treinta, el período de la crisis mundial. El título significa: los que buscan el oro y seguimos a los protagonistas en sus apartamentos, vemos la situación del desempleo, de la crisis económica de este período y cómo las artistas saben brillar al final porque tienen talento, amor y dinero. La situación de la televisión holandesa –y europea– representa esta idea: el espectador decide quien va a ser la estrella de este programa de canto (en Holanda se llama «Idols, X-files», en Francia, «Star academy»). Pero son los espectadores quienes deciden quién va a brillar, sueños dados a tanta gente como puede elegir y soñar con estos individuos que cantan y bailan. La interactividad es la única diferencia: en los años treinta dentro de la película esta se producía a través de la mirada, ahora es mediante el dedo, que permite crear sus propias estrellas, sus sueños. La cinefilia se sirve del mando a distancia para poder crear sus propias películas, sus sueños, sus estrellas. Así crea su película personal por la migración a través de la interactividad, su dedo y su ojo, dando la impresión que tiene un poder; y así las cadenas de televisión pueden existir.

5. Enseñanza, investigaciones y publicaciones

El sistema holandés de enseñanza tiene una relación directa con esta voluntad de participación y de comunicación. La enseñanza de los medios audiovisuales está inspirada de modelos teóricos de cine. Es otra vez una forma de «cinefilia-migratoria» aplicando los métodos de los Estudios Cinematográficos para analizar cuestiones teóricas de los Medios. La historia de la enseñanza de cine en Holanda ya es larga⁴. En los años cincuenta se nombraron los primeros profesores de cine. Todavía era una asignatura marginal, pero existía. En los años setenta y ochenta, Eric de Kuiper ha dado un impulso importante fundando en la Universidad de Nijmegen un departamento. Luego acompañado por Emile Poppe. Los dos investigadores belgas, habían preparado un doctorado en Francia. Después de Nijmegen, siguieron Utrecht y Amsterdam, pero se ha tardado hasta los años noventa cuan-

do se nombraron los primeros catedráticos: el investigador alemán, Thomas Elsaesser en la Universidad de Amsterdam (1991) y en Utrecht, el investigador americano William Uricchio (1993). Los especialistas extranjeros han dado un impulso importante a la enseñanza del cine. A partir de los años noventa los estudios cinematográficos han florecido con publicaciones fundamentales y una serie de tesis. En la actualidad hay más catedráticos, hombres y mujeres, aunque en las universidades holandesas hay muy pocas mujeres catedráticas (si se compara con otras universidades en el mundo⁵). Ya he nombrado algunos catedráticos; de manera indicativa, pienso en las Universidades de Amsterdam: Mieke Bal, José van Dijck, Ed Tan, Frank van Vree, Liesbet van Zoonen, Patricia Pisters; en Utrecht, se encuentran William Uricchio, Frank Kessler, Bert Hogenkamp, Sonja de Leeuw, Christina Slade; en Nijmegen, Anneke Smelik⁶.

Dentro del sistema universitario holandés, la enseñanza del cine se sitúa dentro de las Facultades de Ciencias Sociales (Ciencias de Comunicación...), o dentro de las Humanidades (Historia del Arte, Media y Arte, Letras...). Nunca ha existido como disciplina en sí, siempre había una relación con el teatro, o la televisión, etc. El estudiante puede formarse en diferentes temas, como historia del arte, teatro, nuevos media, etc. Los estudios cinematográficos se encontraron siempre dentro de estructuras más extensas, porque el cine aislado no puede existir: los medios audiovisuales y los nuevos medios ocupan un espacio importante dentro de la sociedad. Como acabo de decir, muchos de estos temas están abordados por métodos inspirados de las investigaciones del cine, intentando combinar esta riqueza teórica dentro de nuevos temas, que también representan la cultura visual. Así se puede reflejar sobre nuevos métodos, porque el cine ya tiene una tradición bastante larga. La cinefilia migra otra vez del cine a otros medios, porque lo visual en movimiento ha conservado su fascinación.

6. El cine español en Holanda

Quiero terminar mi ensayo comentando la emergencia del cine español en el sistema educativo holandés. En su famoso libro «European cinemas european societies, 1939-90», Sorlin estudia el cine de cuatro países europeos, todos importantes para la producción cinematográfica: Francia, Alemania, Italia e Inglaterra. Este autor señala que muchas veces se dice que España es diferente, lo que ha sido un eslogan que ha impregnado la historia del cine hasta 1975, marcado por la dictadura que duró 39 años (Sorlin, 1991: 20-21). Sorlin subraya que se necesita un estudio particu-

lar sobre este cine nacional, porque su cuota de producción se puede comparar con la de los cuatro países citados. Con mi libro (2006), «Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-95)» intenté ofrecer una perspectiva holandesa para estudiar este cine sobre un largo período, inscribiéndome en las tendencias de los años noventa y concentrándome en el análisis de la imagen del cuerpo dentro de la película. Veo mi trabajo como típicamente holandés, dentro de los enfoques de la historia cultural: los temas estudiados sobre las nuevas imágenes de la mujer, el homosexual y la violencia –por ejemplo las drogas–, se renovaron en nuevas figuras mitológicas después de la muerte de Franco en su cine nacional. Pensé que estos temas fueron tan visibles en la sociedad holandesa en los años noventa y era interesantísimo retornar a la historia reciente española para ver cómo el cine construye nuevas imágenes sobre estos temas en los años setenta hasta hoy. Como cada cultura es tan distinta, era fascinante ver «los cuerpos almodovarianos», siendo «cuerpos multi-sexuales»⁷, lo que se puede comparar con personajes holandeses como el cómico Paul de Leeuw, que empezó en el teatro, también ha actuado y dirigido una película «Filmpje» (1995), y actualmente es un presentador de televisión y hace programas. Su presencia es cuerpo que provoca la risa (en todos los sentidos, también se disfraza como mujer-rubia-tonta, o monja...). Su identidad homosexual súper-explicita era muy provocadora al principio, pero ahora es como un mueble siempre presente en el panorama de la televisión holandesa. El cine de Pedro Almodóvar también es muy físico y comparándolo con la situación holandesa, podía estudiar la especificidad del cine nacional, basándome e inspirándome en los métodos estéticos de la investigación de cine en Francia, cuya tradición de análisis de la imagen es importante. Así, como investigadora, me sentí una cinéfila que migraba entre Holanda y la inspiración desde el equipaje estético de Francia y España.

Las investigadores también migran y para el contexto de este ensayo hay que mencionar la edición del libro de E. Mathijs (investigador belga), «Cinema of the low countries» (2004), en que presenta un panorama del cine del Benelux, con varios artículos de investigadores conocidos, sobre películas importantes de los últimos años. También quiero mencionar el libro «Hollywood en la calle» (Hollywood op straat, 2000), editado por Elsaesser y Hesselberth (2000), sobre la presencia de aspectos fílmicos dentro del panorama de los media en Holanda. Hay artículos interesantísimos que dan una idea importante sobre la cultura holandesa y los medios audiovisuales. Me refiero al artículo

de Elsaesser (2000: 148-158), sobre «Un train peut en cacher un autre», «Geschiedenis, herinnering en nationale identiteit», basado en un film en el que una chica fue detenida para ser llevada a un campo de concentración. Mucha gente había pensado que era una judía, pero luego descubrieron que se trataba de una gitana, lo que ha clarificado también que otros grupos fueron víctimas de los campos de concentración (como gitanos, homosexuales...). O el artículo de Frank van Vree sobre la conciencia histórica (Mathijs, 2004: 158-170), un eslogan que la vida política utiliza en momentos de crisis para poder hablar de una identidad. Frank van Vree analiza el concepto de Pierre Nora sobre los lugares de la memoria y comenta como los media holandeses rememoran el Holocausto. Rememorar es un tema de la actualidad y la conciencia histórica un eslogan que se repite. Estas publicaciones en holandés dan una imagen muy completa de las tendencias de investigación actuales.

7. Los idiomas

Al final de este artículo retorno de nuevo al asunto de los idiomas. No se puede negar que existen dos idiomas que dominan los estudios cinematográficos: el inglés y el francés. ¡Qué suerte tienen ellos que siempre pueden trabajar en su lengua materna! Aprender idiomas es una gimnasia cerebral, en la que el investigador debe hacer malabarismos con palabras para poder expresar sus ideas. También tiene sus ventajas: la migración permite crear nuevas coreografías dentro de la mente del escritor y le permite también acercarse a otras culturas. El idioma es fundamental y da constancia de las diferencias de tradición y de la manera de transmitir sus ideas. En mi opinión, este viaje de regreso hacia los temas cinematográficos de otras culturas y desde idiomas que no corresponden a este cine nacional favorece al mismo tiempo lo que yo llamo migración de la cinefilia.

Este placer visual viaja por sistemas, por instituciones, por tradiciones, por personas y representa un estado de nuestra actualidad del mundo de la investigación. La cinefilia viaja y se desplaza así de un país al otro; para mí, siempre es un placer de descubrir nuevas joyas españolas y espero poder transmitir este saber en varios idiomas. Me gusta este deporte, entre sistemas gramaticales e instituciones. A veces trabajo en mi tierra en mi segundo idioma, el holandés (mi idioma materno es el frisón) y veo con optimismo la emergencia del cine español dentro de las universidades holandesas. Los estudios cinematográficos empezaron a florecer en los años noventa, en los años 2000 veo una nueva atención hacia el cine español. Quiero dar

algunos ejemplos concretos. Dentro de los programas tradicionales, domina el cine europeo occidental. La enseñanza concierne los períodos clásicos como el cine de Weimar, el neorrealismo italiano, la Nueva Ola francesa. Cada vez se enseña más cine español. La televisión también juega un papel importante ya que durante el verano de 2006 se programó cada semana una película española, «El verano del cine español». O el papel de los festivales: desde 2003 se organiza en Ámsterdam un festival de cine español cada dos años. También hay que mencionar las múltiples iniciativas del Instituto Cervantes en Utrecht para proyectar películas españolas u organizar congresos sobre la relación entre la Guerra Civil española y Holanda (Herms y otros, 2006). Algunos documentales holandeses recientes muestran también esta atención al cine español: «L'ami hollandais». «Jef Last y André Gide», de Smit (2005). O el documental televisivo «Los refugiados españoles en Ameland» (1936-39)⁸, muestra los refugiados franquistas aislados en la isla Ameland, en el norte de Holanda, que no podían escapar para regresar a la España de Franco por el mar. La actitud política del gobierno holandés era neutral hacia la Guerra Civil española, pero como los refugiados se escondieron dentro de las embajadas holandesas en España y temían la muerte, por razones humanas los acogieron en Holanda. En Ameland, en esta isla perdida, sabían aislar a los refugiados, en una cárcel ficticia que ha creado sus muros por el mar, imposible de escapar. El documental muestra esta historia con cierta ironía: las imágenes ilustran cómo pasan el tiempo en la playa pero con un sol nórdico y que los habitantes han tricotado calcetines de invierno para ellos. Estos dos documentales contemporáneos son unos signos –y por supuesto hay muchos más–, que traducen esta atención frente a las cuestiones españolas. Espero que, dentro de los programas de cine, el cine español encuentre un día el sitio que merece.

8. Concluir o construir...

Concluir sobre la enseñanza del cine en el sistema educativo holandés me parece contradictorio, como el término «conclusión» tiene algo definitivo. Pienso al revés, que, sobre este tema, hay que abrir muchas cuestiones, hacer mucho debate y construir nuevos enfoques interculturales. Prefiero proponer otro término: «construir», sobre todo en el sentido de la cinefilia y de la emergencia del cine español dentro de las facultades de cine en Holanda. Las barreras del idioma no debían limitar la transmisión del conocimiento, pero en el caso del cine español desafortunadamente hay que tener un poco de paciencia: a veces hay que

esperar varios años para una traducción, o siglos. En mi ensayo he definido varios tipos de «cinefilia-migratoria»: este placer visual que viaja a través de los programas, de un cine nacional al otro, de una tradición de investigación a la otra. Quiero terminar con una referencia a la «cinefilia-migratoria» por Internet. Espero que nos permita conocernos mejor, estar mejor informados sobre las nuevas tendencias. En eso soy optimista: Europa permite conocernos y crear nuevas estructuras de investigación que dan lugar a diferentes idiomas y culturas. Es un placer para mí seguir este camino intentando transmitir mis conocimientos sobre el cine español en Francia y Holanda, trabajando ya desde hace muchos años con mis compañeros españoles. Como decía Antonio Machado, «Caminante, no hay camino. Se hace camino al andar». Pienso que justamente la cinefilia nos abre este camino y nos permite movernos por la mirada que migra: es la «cinefilia-migratoria» que nos ayuda a ver las películas, a crear nuestras películas, nuestros sueños y nuestros libros.

Notas

¹ Dejo al lado para este artículo la situación política actual, que ha mostrado que la sociedad actual tiene muchos problemas con las diferencias multiculturales.

² Inscribiéndome dentro de la tradición de R. Barthes con su libro *Mythologies* (1957) comparto la idea de que siempre se construyen nuevas ideas mitológicas. Para este ensayo no voy más lejos con las teorías mitológicas, sino que refiero a mi libro (2006): *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-95)*, prefacio de Michèle Lagny. Paris, Harmattan. En este estudio explico unas definiciones de las nuevas figuras mitológicas que siempre funcionan a distancia, para proyectar ideas sobre el otro o el otro.

³ www.geocities.télécommunications/hollywood/theater/2180/nfo/html; título en holandés: Beknopt overzicht van het Nederlandse Filmklimaat.

⁴ El artículo de P. Bosma sobre la enseñanza del cine en Holanda es el más completo y actual que existe. Para los datos y las tesis, me refiero a su estudio. BOSMA, P. (2003): «Filmstudies, the state of the art», en *E-view, elektronisch magazine over theater, film, televisie & digitale media jrg, 1*.

⁵ En los periódicos holandeses se publican regularmente las estadísticas europeas sobre la cantidad de mujeres que trabajan en la Universidad. La cuota de mujeres que trabajan en la investigación es la más baja de Europa. 'Prof., dr. of ir. is zelden vrouw', en NRC, 27 de julio 2006.

⁶ BOSMA, P. (2003); op. cit.; para todos estos datos sobre la universidad y sus profesores.

⁷ FEENSTRA, P. (2006): op.cit.; 30. Defino los cuerpos-multisexuales en el cine de Almodóvar, como la diversidad de relaciones posibles entre heterosexuales, homosexuales, transexuales, etc., cambiando las ideas tradicionales y mostrando estos cuerpos originales, como madres transexuales mostrando más sentimientos maternos como por ejemplo la madre biológica (por ejemplo en «La ley del deseo» de 1987, hay esta confusión entre Carmen Maura como madre adoptiva y Bibi Andersen, la madre biológica). El espectador sabe que la maternidad para Bibi es un poco difícil en la realidad, así el realizador mezcla una idea tradicional y una moderna.

⁸ Este documental fue transmitido en la televisión por «Otros tiempos» (Andere Tijden), VPRO, en octubre 2004.

Referencias

ALTMAN, R. (1987): *The american film musical. Bloomington and Indianapolis*. Indiana University Press.
 AUMONT, J.M. (2001): *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris, Nathan.
 BARTHES, R. (1957): *Mythologies*. Paris, Seuil.
 BOSMA, P. (2003): «Filmstudies, the state of the art», en *E-view, elektronisch magazine over theater, film, TV & digitale media jrg. 1*.
 CASETTI, F. (1999): *Les théories du cinéma depuis 1945*. Paris, Nathan.
 ELSAESSER, T. & HESSELBERTH, P. (Eds.) (2000): *Hollywood op straat. Film en televisie in de hedendaagse mediacultuur*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
 FEENSTRA, P. (2006): *Les nouvelles figures mythiques du cinema espanol (1975-95). A corps perdus*. Préface de Michèle Lagny. Pa-

ris, Harmattan, Champs Visuels.

FEENSTRA, P. (2004): «Mes recherches cinématographiques en Europe, un parcours entre les langues et les méthodes», en *Etudier, chercher ailleurs: les étudiants étrangers dans l'université française*. Paris, Cité-débats, octobre; 163-172.
 HERMANS, H. y OTROS (2006): *Una mirada holandesa sobre la Guerra Civil española*. Utrecht, Instituto Cervantes Utrecht.
 MATHIJS, E. (Ed.) (2004): *The cinema of the low countries*. London/New York, Wallflower Press.
 ROUQUET-BRUTIN, K. (2004): «La transmission de la recherche d'une langue à l'autre», en *Etudier, chercher ailleurs: les étudiants étrangers dans l'université française*. Paris Cité-débats, octobre; 121-132.
 SORLIN, P. (1991): *European cinemas. European Societies 1939-1990*. London, Routledge.
 VREE, F.V. (2000): «De visualisering van de historische cultuur en de moderne media», en *Hollywood op straat. Film en televisie in de hedendaagse mediacultuur*. Amsterdam, AUP; 158-170.



Enrique Martínez-Salanova 2007, para Comunicar