

Patrimonio español, cine español. El extraño caso de *Juana la Loca*

Paul Julian Smith*

Se ha prestado considerable atención en los estudios españoles sobre cinematografía a la relación entre cine y literatura¹ y cine e historia². Más recientemente han sido exploradas³ las relaciones entre cine, nación y memoria. Pero, al menos que yo sepa, nadie ha tratado la cuestión, ni siquiera la posibilidad, de la existencia de un cine histórico español. Esto es curioso, porque, en el caso equivalente de los estudios sobre filmes británicos, el tópico ha sido debatido durante dos décadas. Podría objetarse que la ruptura y el trauma de la historia española del siglo XX resultan difícilmente trasladables a los placeres nostálgicos del típico cine de época británico (o más propiamente inglés). De todas formas, las similitudes entre ambos casos son claras. Por una parte, encontramos poderes postimperiales haciendo frente a una prolongada decadencia nacional, así como el hecho de que tanto España como Reino Unido tengan ciudadanos a los que les encanta visitar, como actividad de ocio, lugares pertenecientes al patrimonio nacional. El informe sobre consumo cultural de la SGAE hace notar que la «visita a monumentos históricos», una actividad marginal, definida a medio camino «entre entretenimiento y cultura», es la manera más popular entre los españoles para gastar su creciente tiempo libre.⁴ En efecto, a diferencia de actividades más tradicionales, las visitas al patrimonio crecen de año en año: en 1997, el 89'7 % de los entrevistados admitió haber tenido alguna experiencia en esta actividad,

* Univ. Oxford.

1 N. MÍNGUEZ-ARRANZ (ed.), *Literatura española y cine*, Compultense, Madrid, 2002.

2 J. TALENS y S. ZUNZUZEGUI, *Rethinking Film History: History as Narration*, Episteme, Valencia, 1995.

3 J. R. RESINA, «Short of Memory: the Reclamation of the Past Since the Spanish Transition to Democracy», en *Disremembering the Dictatorship*, Rodopi, Amsterdam, 2000, pp. 83-125.

4 SGAE, *Hábitos de consumo cultural*, SGAE, Madrid, 2000, p. 149.

y el 12'5 % lo había hecho a lo largo del año anterior. En 1998, las cifras habían crecido hasta el 93'5 % y el 14% respectivamente. La SGAE lamenta, en cualquier caso, que la gente adinerada y con un alto grado de educación tenga mayor acceso a tales actividades que los pobres y desempleados. Como veremos, esos cambios se corresponden con el crecimiento de otra actividad de ocio: la asistencia a los cines.

Se puede sostener que el *patrimonio nacional* está más clara e inconfundiblemente institucionalizado en España que en el Reino Unido. El diccionario más reciente de la Academia rastrea la fluida conexión entre privado y público, o personal y nacional, que se encuentra implícita en el concepto, y que es central para el cine histórico. De este modo *patrimonio* es definido en términos relativos a la familia («hacienda que alguien ha heredado de sus ascendientes»), y *patrimonio nacional* en términos de economía política: «suma de los valores asignados [...] a los recursos disponibles de un país».⁵ Significativamente este uso está ausente en ediciones anteriores del diccionario. La página principal del sitio web www.patrimonionacional.es se abre orgullosamente con una fotografía monocroma del imponente Palacio Real, tomada desde un ángulo bajo, lo que supone una transparente apuesta por la identidad nacional. El cine español es en sí mismo un ejemplo claro de patrimonio nacional. Sucesivos Decretos Reales en la década de los 90 fueron dedicados a su «protección y fomento».⁶

En el Reino Unido, quizás sorprendentemente, parece haber más espacio para la discusión, incluso para el conflicto. *The New Shorter Oxford English Dictionary* define «Heritage» con cautela como «aquello que es o podría ser heredado», y da un significado atributivo a frases como «industria patrimonial»: «relativo a la conservación y el uso del patrimonio nacional o cultural».⁷ *The National Trust* y el *English Heritage* (equivalente al *Patrimonio nacional*) son instituciones privadas que frecuentemente se oponen a administraciones locales y estatales. La primera, cuyo propósito es el de «preservar lugares de interés histórico», ha librado algunas batallas legales con el propósito de declarar tales lugares «inalienables».⁸ El alcalde de Londres acusó a la segunda de convertirse en «talibanes británicos», debido a su política reaccionaria con respecto a los edificios altos en la capital.⁹

5 *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Madrid, 2001.

6 «Legislación», en *CineSpain*, 9-6-2000. <<http://www.cinespain.com/ICAA/cifras/index.php>>.

7 *The New Shorter Oxford English Dictionary*, Oxford Univ. Press, Oxford, 1993.

8 *The National Trust Handbook*, National Trust, London, 1992, p. 4.

9 D. СУДЖИ, «A Thoroughly Modernizing Mayor», en *The Observer* [London], 8-7-2001, 28-9-2003 <<http://observer.guardian.co.uk/print/0,3858,4217791-102280,00.html>>.

Mientras el inglés tiene varios términos para designar al género histórico, desde el académico (*heritage film*), pasando por el común (*Costume Drama*), y el peyorativo y popular (*Frock flick*), el único término actualmente en uso en las investigaciones sobre cine español es el de *cine histórico*. Es empleado simplemente como un descriptor de época, y nunca parece implicar la problematización de la historia, ni dentro ni fuera del propio film. Además, ignora cuestiones de tradición y recepción, propiedad y convención, así como de posesión y alienación, cuestiones que son centrales para el debate del patrimonio inglés e igualmente importantes para el cine español. En *Semillas del futuro: cine español 1990-2000*, Carlos Heredero afirma que ese cine histórico es un marca de época, y que su presencia en los 90 constituye una mera «herencia» de décadas anteriores.¹⁰ Por el contrario, el cine español actual está «fuertemente apegado al presente».¹¹ En cualquier caso, el mismo crítico reúne un corpus potencial de cine histórico español, estableciendo una lista de no menos de 36 películas. La falta del término *heritage* o *patrimonio* en el contexto español no significa que sea irrelevante en el debate académico. Asimismo, la atención limitada prestada al *cine histórico* en los estudios españoles tampoco implica que carezca de importancia en la producción fílmica nacional.

El debate se convierte en urgente tras la publicación de *English Heritage, English Cinema. Costume drama since 1980* de Andrew Higson. La posición de Higson, recalcando la ambivalencia política y estética de un género atrapado entre la reacción y la trasgresión, parece ser incontestable. A grandes rasgos Higson establece un corpus y define un género; analiza su recepción, especialmente la de los críticos cinematográficos ambigüamente relacionados con la industria del patrimonio; registra la configuración industrial de producción, distribución y exhibición, tanto en el Reino Unido como en los Estados Unidos; y finalmente, ofrece el análisis de dos películas: *Howard's end* (*Regreso a Howard's end*) de Merchant-Ivory y *Elizabeth* de Shekhar Kapur, dirigidas, respectivamente, por un norteamericano y un indio. El primer filme muestra la amenaza o promesa encarnada por la modernidad de la élite, de los terratenientes, mientras que el segundo sigue el proceso de producción de un icono nacional, acabando con la transformación de una joven mujer en una Reina virginal. Ambas películas evocan, por tanto, cuestiones acerca del lugar de la identidad nacional dentro de una economía europea y global. Escenifican también la lucha por la sucesión, tanto de una casa de campo como de un país. Como Higson escribe:

10 C. HEREDERO, *Semillas de futuro: cine español 1990-2001*, Nuevo Milenio, Madrid, 2002, p. 76.

11 *Ibidem*, p. 79.

«En el centro de la narración encontramos un tema típico del cine histórico: no se trata de la celebración de una identidad nacional fija y pura, sino la dubitativa exploración de la crisis del patrimonio, la lucha sobre el significado de la identidad británica, y la cuestión acerca de la propiedad nacional.»¹²

Si *Elizabeth* nos enfrenta con cuestiones parecidas a las planteadas en *Howard's end*, entonces podríamos preguntarnos si no lo hace también el *cine histórico* español: ¿A quién pertenece España? ¿A quién debería pertenecer España?

Así como las películas de época españolas se han convertido a su vez en objeto de la historia (de acuerdo con Heredero, al menos), tal innovación autoconsciente respecto al cine histórico, como la presente en *Elizabeth*, ha inaugurado quizás un nuevo género: el film *posthistórico*. Ciertamente Higson argumenta que debemos seguir las tendencias de la producción y situar los filmes individuales en *ciclos* (EH, p. 13). Observando más atentamente su análisis, encontramos que esto es de alguna manera relevante para el contexto español. De este modo, mientras que no hay un equivalente Merchant-Ivory en España, como franquicia dedicada a la producción de adaptaciones literarias, sí existe la misma tensión ambivalente entre lo literario y lo histórico, y la misma exigencia de *autenticidad* (EH, p. 20). En general, el film histórico inglés se inspira en el íntimo retrato femenino, mientras se concentra en un periodo, 1880-1940, en el que las versiones dominantes, masculinas, de la identidad nacional estaban siendo fraguadas. Son centrales para el atractivo del género en el Reino Unido la aparición habitual de estrellas de cine, esto es, de actores de calidad y de estilos interpretativos derivados de una intensa tradición teatral, prácticamente inexistente en España. Higson defiende la «estética visual» así como el «paisajismo» del género, reivindicando que éste no es, de ningún modo, «acinemático». Dos importantes elementos de la puesta en escena, paisaje y vestuario, son a su vez ambiguos. La extremadamente larga toma de una zona rural no necesita ser «fetichizada»: el despliegue de maravillosos atuendos (¿miramos a los mismos o a través de ellos?) apunta, una vez más, o a la autenticidad, o a la satisfacción del despliegue visual predilecto para la clase dominante. Autoría, autenticidad e irreverencia permanecen aquí en tensión. Como veremos, paisaje y vestuario tienen también una función ambivalente en las películas de época españolas.

La recepción crítica británica ha de ser contemplada en el contexto de un periodo en el que, desde Thatcher a Blair, se busca reclasificar un viejo país

12 A. HIGSON, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980* [EH], Oxford Univ. Press, Oxford, 2003, p. 200.

como «nuevo y vibrante». La convivencia entre cine y turismo es vista muy claramente en el *movie map* de la *British Tourist Authority*. Pero incluso aquí surgen los conflictos. Los visitantes no son sólo dirigidos a los lugares idílicos que inspiraron *Howard's end* (en sí misma, como hemos visto, una irónica meditación del patrimonio inglés), sino también a las calles principales de los suburbios de Edimburgo, territorio natal de los yonquis urbanos de *Trainspotting*. En la interpretación de los actores, la autenticidad está combinada con el pastiche, una característica que «permite que lo anómalo y díscolo sea insertado en la aparentemente auténtica localización histórica» (EH, p. 67). Pasado y presente, lo fantástico y lo realista, son así combinados. Una confusión similar afecta a la cuestión ideológica. Mientras los críticos conservadores celebran las asociaciones reaccionarias de un género que se enorgullece del apetito por la conservación, el acento de los críticos liberales es puesto en la recurrencia a temas como el feminismo y la sexualidad excéntrica, presentándolos en el mismo centro de la tradición inglesa. Incluso la nostalgia es ambivalente: «la sensación de inminente pérdida narrativo-histórica es [...] contrarrestada por la experiencia de un espectacular placer visual» (EH, p. 80). El detalle estaría así centrado tanto en la ansiosa respuesta al anticipado trauma histórico como en la celebración de placeres pasados. La ansiedad es también destacable en el contexto comercial. El así llamado «cine británico» es una industria en buena posición, dependiente de Hollywood y de la televisión, y que busca desesperadamente un término medio entre el cine de consumo masivo y el cine de autor. Con todo, se nos dice que alrededor de 1995, en el cine del Reino Unido aumenta el número de espectadores y el espectro de edades del público (EH, p. 101). Mientras la SGAE ha registrado cambios similares en la audiencia española de cine (siendo especialmente favorecido el consumo doméstico), España no se beneficia de un interés similar al que tiene Hollywood por la producción fílmica del Reino Unido. A lo largo de 1990 las *majors* lanzaron las especializadas *designer labels*, prestando fondos y recibiendo beneficios de los títulos británicos mejor situados. Tras adquirir experiencia promocionando y publicando tales materiales en los Estados Unidos, encontramos que, al final de la década, el mercado estaba «saturado» (EH, p. 138) y pocas películas históricas triunfaron.

Las propiedades formales del film histórico son a su vez contradictorias. Higson nos muestra un preocupante exceso en la aparentemente comedia *Howard's end*. En primer lugar, existe «tensión entre, por un lado, la narración crítica de las tradiciones nacionales establecidas y la formación de identidades sociales e individuales, y, por otro, la celebración visual de la cultura de élite y el paisaje mítico» (EH, p. 149). En segundo lugar, la narración es lenta y episódica y las tomas largas (una media de 8' 92" frente a las de Hollywood, con una media de 5 a 7") (EH, p. 171), «los planos son a menudo

inmotivados, [favoreciendo] espectaculares puntos panorámicos [que revelan] su separación de las convenciones clásicas respecto a las tomas subjetivas y el establecimiento de las marcas» (EH, p. 172). Para Higson, ésta es la clave formal para una lectura progresista de la mayor parte del cine histórico reaccionario. «La brecha entre las exigencias de la narración y el atractivo de la puesta en escena permite que la imagen destaque precisamente como tal, como espectáculo» (EH, p. 172). Este problemático exceso del uso de la imagen se repetirá en las películas históricas españolas.

Por el contrario, la más evidentemente radical película posthistórica, *Elizabeth*, explota el «desenfrenado» período de la modernidad incipiente (EH, p. 194) para unir públicos jóvenes y feministas, que aprobaron tanto el *gore* histórico de *La Reine Margot* (1994) como la febril contemporaneidad de *Trainspotting* (1996). *Elizabeth* pretende «proteger y extender» el género (EH, p. 215), haciéndose pasar por un híbrido «thriller histórico» (EH, p. 211), y «empleando una cámara inexorablemente móvil, intensos primeros planos [y] tomas cenitales [...] un caos de voces, música, sonidos e imágenes» (EH, p. 221). En las «guerras del gusto» (EH, p. 231) este exhibicionismo corría el riesgo de tener pocas expectativas comerciales, así como de provocar una reacción hostil. La vertiginosa secuencia inicial, que yuxtaponía planos en gran angular de mártires ardiendo con señoritas bailando decorosamente, era tan violenta desde el punto de vista estético y de género como lo era temáticamente. El intento de redefinir un género es así dependiente tanto de la recepción de la audiencia como de la producción y de la autoría, tanto de la respuesta crítica como de las circunstancias comerciales.

Elizabeth fue un rotundo éxito de taquilla en España, así como en el resto del mundo, alcanzando un cuarto de millón de espectadores y figurando entre las diez películas más vistas durante una semana. Pero su éxito no puede ser comparado con una producción española, la cual considero estrictamente paralela (como sucede en Francia con *La Reine Margot*): *Juana la loca* de Vicente Aranda. Este film alcanzó la cifra de dos millones de espectadores en España, con una recaudación aproximada de nueve millones de euros. Estrenado el 28 de septiembre de 2001 en 85 salas, y en el número siete de las listas¹³ sus únicos rivales locales fueron el tórrido drama *Lucía y el sexo* de Medem y la descerebrada comedia de Santiago Segura *Torrente 2*. A pesar, como veremos, de una ambivalente respuesta crítica, *Juana la loca* conectó con una necesidad del público español que no había sido satisfecha. Tanto si lo llamamos *heritage film* como *cine histórico*, demuestra haber sido un importante evento cultural en un año caracterizado, según la *Variety's Inter-*

13 «International Box Office», en *Screen International*, 5 Oct. 2001, p. 26.

national Guide, por «debuts, decepciones y documentales».¹⁴ Deberíamos comenzar nuestro estudio de este filme situándolo en su contexto cultural.

Como señala William Chislett, en el 2000 España había alcanzado a los Estados Unidos como segundo destino turístico del mundo, y tenía nada menos que 37 edificios, pueblos o paisajes en la lista del Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO. La arquitectura gótica se veía particularmente favorecida.¹⁵ Las cifras oficiales también muestran que, a finales de la década de los 90, el sector cultural y de ocio se había convertido en el cuarto más importante de España, alcanzando un incremento del 3'1% del PIB en 1992, hasta llegar al 4'46% de 1997. El 7'81% del empleo se dedicaba a ese sector, en oposición al escaso 5'3% de empleados dedicados a la industria cultural y de ocio en Estados Unidos.¹⁶ El cine no se vio excluido de estas mejoras: mientras *Variety* informaba que «el cine *hecho en casa* crece en Europa» y la proporción de la cuota española crecía hasta un 19%,¹⁷ *Focus 2000* registraba un incremento del 17'2% de espectadores en un año.¹⁸ Dado el incremento del poder adquisitivo y el nivel educativo del público español, las condiciones eran las adecuadas para un film que, como *Elizabeth*, difuminase los límites entre cine de autor y cine comercial.

El presupuesto de *Juana la loca* fue relativamente alto, 800 millones de pesetas; y las doce semanas de rodaje tuvieron lugar en genuinas localizaciones, como las calles medievales de Burgos, donde Juana y Felipe son aclamados por la plebe; el espectacular puente de Toledo, donde Felipe se encuentra con Fernando el católico para conspirar sobre el destino de su esposa; y la catedral gótica de León, que constituye el regio escenario donde Juana, vestida heráldicamente en rojo y amarillo, lucha contra el intento de declararla demente. Otras localizaciones son menos auténticas. Los exteriores de los aposentos de la joven pareja se encuentran en el Paço dos duques de Bragança en Guimaraes, Portugal. Los interiores fueron construidos en un estudio de Madrid. Confirmando el juicio de Higson sobre *Elizabeth*, respecto al que afirma que es «recientemente difícil atribuir identidad nacional a los productos de los medios»,¹⁹ *Juana la loca* es también una «mercancía transnacional», aunque limitada a la Unión Europea: se trata de una produc-

14 P. COWIE (ed.), *Variety International Film Guide 2003*, Button, London, 2002, p. 306.

15 W. CHISLETT, *The Internationalization of the Spanish Economy*, Elcano, Madrid, 2002, p. 43.

16 *Ibidem*, p. 119.

17 J. HOPEWELL, «Homegrown Pix Gain Ground at Euro B.O.: Spain», en *Variety*, 24 Diciembre 2001-6 enero de 2002, p. 13.

18 *Focus 2000: World Film Market Trends*, European Audiovisual Observatory, Cannes, 2000, p. 31.

19 *EH*, p. 207.

ción hispano-portuguesa-italiana. De acuerdo con la legislación relativa a tales proyectos, algunos papeles importantes son interpretados por actores extranjeros: Felipe y Aixa-Beatriz, la traidora mora, son representados por intérpretes italianos doblados al castellano.

Las localizaciones auténticas del film sin duda atrajeron al creciente número de españoles que consideran que visitar monumentos históricos es una actividad de ocio apropiada para una vida moderna y acaudalada. Pero sus recursos respecto al vestuario son también ambivalentes, atestiguando tanto la autenticidad histórica (y el prestigio cultural de la obra) como la moda actual (así como los placeres visuales inmediatos del consumismo contemporáneo). Pilar López de Ayala, que ganó el *Goya* y el galardón concedido por *Fotogramas* por su primer papel protagonista, apareció en *papel couché* posando con vestidos largos de estilo medieval de las colecciones presentadas aquel año por distinguidos diseñadores como la veterana Sybilla y la nueva favorita Amaya Arzuaga.²⁰ Y cuando recibió el galardón a la mejor actriz vestía una camisa con cola hasta el suelo y contrastes en verde y borgoña, claramente similar a las ropas usadas durante el rodaje. *Juana la loca*, como *Elizabeth*, trata de atraer tanto a jóvenes como a adultos. Y aunque López de Ayala carecía de tablas teatrales y del caché que una estrella británica habría tenido (la posthistórica *Elizabeth* fue, por supuesto, interpretada por la australiana Cate Blanchett), lo compensó con una útil y aprovechable conexión, pagando la deuda contraída tras varios años en el culebrón adolescente para televisión *Al salir de clase*. Respecto a su papel de Juana, el sitio web de *Terra/canal joven* detallaba los esfuerzos del personaje durante el show,²¹ sugiriendo que la audiencia joven femenina podía identificarse y familiarizarse con la joven estrella, lo que sería favorable para el prestigio del film.

La cobertura de prensa revelaba una tensión entre propiedad y propietario. ¿A quién pertenecía? ¿A quién debería pertenecer? La primera respuesta era al autor, un hombre de 75 años que, se nos dice frecuentemente, ha hecho veinticuatro películas. *El Periódico* proclamaba que *Juana la loca* era «otra película de Vicente Aranda sobre celos y tormentos amorosos», citando títulos previos como *La pasión turca* y *Celos* como prueba de una consistente aproximación a material diverso.²² El más positivo *Avui* elogió al director catalán por «una de las explosivas historias de amor que frecuentan su filmo-

20 J. ESLAVA GALÁN, «Juana no estaba tan loca», en *El Mundo: Magazine*, 23 Sep. 2001, pp. 20-23.

21 «Descúbrela ... Pilar López de Ayala», en *Terra/Canal Joven*, 13-11-2001, 18-4-2003 <<http://www.terra.es/joven/articulo/html/jov5667.htm>>.

22 Q. CASAS, «*Juana la Loca*, otra película de Vicente Aranda sobre celos y tormentos amorosos» [review], en *El Periódico: Agenda*, 30 Sep. 2001, p. 2.

grafía». ²³ En su entrevista para *El Semanal* también se llama la atención sobre el interés de Aranda por el erotismo, pero centra la cuestión en la posibilidad de que el prestigio autoral se vea comprometido por el recurso de la mediación literaria y de materiales previos: *Locura de amor* de Tamayo y Baus aparece como una fuente para el guión, aunque es descartada por el director, debido a su grandilocuencia, y por el periodista a causa de su falta de distinción y ausencia de precisión histórica. ²⁴ Autoría, autenticidad e irreverencia aparecen fusionadas en una inestable combinación. Sin embargo, nada indica que la evidente teatralidad, incluso rayando la exageración, de Tamayo pueda ser leída irónicamente como pastiche y, de este modo, desestabilizar en el cine posthistórico pasado y presente, fantasía e historia.

Pero, para la mayoría de los críticos, el film pertenece a su estrella. La sección de estilo de vida de *La Vanguardia* ²⁵ nos dice que López de Ayala se mueve «de la carpeta al corpiño» (léase del culebrón escolar a película de época). *El Correo* escribe ²⁶ que, mientras puede haber dudas acerca del film como tal (dirá de él que es mediocre), no puede haber dudas sobre la actuación de su protagonista. Incluso el joven y vigoroso Danielle Liotti proclama en *El Mundo* ²⁷ haberse introducido en la interpretación a causa de un «amor loco» por una celebridad femenina cuyo nombre no puede desvelar. Así como los críticos recurren al *girl power* arriesgándose al anacronismo y a la pérdida de prestigio, los periodistas que escriben sobre *Juana la loca* sugieren resonancias contemporáneas, cuyo efecto sobre la audiencia de un film histórico es difícil de predecir.

Tanto director como actriz coincidieron, durante la promoción de la película, en una lectura política progresista del film, que, sin embargo, es reaccionaria en la forma. Rehaciendo o remotivando el patrimonio, Aranda afirma estar seguro de que «el futuro es de las mujeres». ²⁸ Pilar — como la llama la prensa — proclama repetidamente que Juana era una mujer normal, y sus celos, universales. Es un adjetivo también usado por el director, quien afirma que la situación histórica es sólo *sustrato*. ²⁹ En el documental sobre el

23 E. RIAMBAU, «Amour fou» [review], en *Avui: Espectacles*, 29 Sep. 2001, p. 50.

24 J. CAÑO ARECHA, «Vicente Aranda: *Estoy seguro de que el futuro es de las mujeres*» [interview], en *El Semanal: Encuentros*, 30-9-2001, pp. 17-19.

25 A. RODRÍGUEZ DE PAZ, «De la carpeta al corpiño» [actor profile], en *La Vanguardia: Vivir*, 24 Sep. 2001, p. 9.

26 A. MERIKAETXEBARRIA, «Un amor de perdición.» [review], en *El Correo* 26 Sep. 2001, p. 83.

27 B. SARTORI, «Danielle Liotti», en *Elmundo.es*, 28-9-2001, 18-4-2003 <<http://www.el-mundo.es/laluna/2001/142/1001510919.html>>.

28 J. CAÑO ARECHA, o. c.

29 «España va al Oscar con *Juana la Loca*», en *Fotograma.com* 12-11-2001, 18-4-2003 <<http://www.fotograma.com/notas/actualidad/1919.shtml>>.

rodaje de la película incluido en el DVD, Aranda afirma que la promiscuidad de Felipe era simplemente parte de su «liberalismo» político, haciéndose eco de las palabras puestas en boca del flamenco cortesano de Veyre. Felipe era, así parece, un protoburgués. El debate sobre las implicaciones liberales o conservadoras en el cine histórico aparecen de manifiesto en la recepción crítica de *Juana la Loca*, y se proyectan de vuelta sobre el film mismo, debate que se convierte en un tópico de discusión inverosímil, incluso anacrónico.

El problema acerca de la época se cruza con el problema acerca del territorio nacional. Aranda proclama de manera optimista en *fotograma.com* que, de haber vivido Juana fuera de España, habría sido considerada una «figura excepcional». ³⁰ Es más, es consciente de que el film no será entendido de la misma manera en cada país. Con motivo de su olvido en los premios Goya, donde *Los otros* de Amenábar fue la triunfadora, Aranda se quejó de que un film de «fantasmas» no debería haber competido con su película histórica. Aunque parece ser consciente de que el cine histórico no es universalmente valorado, afirmaba que el éxito comercial y de crítica «ha acabado con la discriminación de los cineastas veteranos y con la que sufre el cine histórico». A pesar de las malas críticas recibidas en los Estados Unidos, el *New York Times* escribió: «un espectáculo histórico destinado para el horario de medianoche de la televisión por cable». ³¹ El *San Francisco Examiner* alabó repetida —e irónicamente— los «fabulosos trajes de época». ³² Mientras los filmes históricos británicos pueden contar con la familiaridad del teatro de calidad para vender con antelación los dramas de época a un público cultivado de los Estados Unidos, los cuales sienten inclinación por actores, temas y lugares británicos, *Juana la loca*, despojada del contexto nacional y carente de las conexiones comerciales con Estados Unidos, falló en conseguir distinción fuera de su país.

¿Cómo, entonces, interpretamos las propiedades formales de la película? Mientras la paleta de colores es relativamente sobria (con muchos de los trajes restringidos al borgoña y al verde oscuro), y el estilo de los planos es monótono, la puesta en escena tiende a esos momentos ambivalentes de exceso sobre los que Higson llama la atención. El plano inicial de Tordesillas, donde una anciana Juana está confinada, está rodado desde un ostentoso ángulo bajo, con amenazadores nubes oscuras cruzando aceleradamente el cielo. Se trata de una posición de cámara que se repite a lo largo de todo el film ante majestuosas fachadas. Cortando a un oscuro interior donde Juana

30 Ibidem.

31 E. MITCHELL, Review of *Juana la Loca*, en *New York Times*, 30-8-2002, 18-4-2003 <<http://www.nytimes.com/2002/08/30/movies/30MAD.html>>.

32 J. ANDERSON, Review de *Juana la Loca*, en *San Francisco Examiner*, 6-9-2002, 18-4-2003 <<http://www.examiner.com/movies/default.jsp?story=X0906MADLOVEw>>.

permanece frente al fuego, un fundido encadenado, desde el retrato de Felipe en 1554 al mismo retrato en 1496, nos conduce hasta la joven Juana dirigiéndose al encuentro de su futuro marido. En la siguiente secuencia, la de los créditos, la cámara permanece plácidamente inmóvil durante 65 segundos, mientras la comitiva a caballo desfila ante nosotros. Más tarde, el resto de los hijos de Isabel la Católica son mostrados rígidamente y, al mismo tiempo, el narrador masculino recita sus nombres. Aranda muestra aquí con claridad su capital cultural: la lentitud, con respecto al montaje hollywoodiense, y los movimientos de cámara son agonizantemente evidentes. Incluso aquí el problema de la autoría resulta palpable. Ello llevó a un crítico alemán a señalar que el tono pomposo del narrador es difícilmente distinguible del que es habitual en los noticiarios franquistas.³³

Las tomas largas y el movimiento limitado de la cámara se ve complementado con la distancia de la cámara con respecto a los personajes. Rechazando los primeros planos, excepto en sus irreverentes escenas de sexo, marca de la casa, Aranda mantiene la cámara en planos amplios, incluso en la secuencia culminante, en la que Juana muestra los primeros signos de locura, gritando la muerte de su madre y la infidelidad de su marido, mientras la lluvia la empapa en el patio del palacio. Los primeros planos son reservados para dos momentos clave opuestos: la peonza dorada regalada a Juana por su amor de la niñez y el encantamiento usado por la amante árabe de Felipe para hechizarle. Aranda también opta por utilizar el contraste en el cambio de secuencias: de las vestimentas de luto de Juana, que lleva en el funeral de su hermano, pasamos al nacimiento de su primera hija; de la luz exterior que baña a los nuevos monarcas, mientras son presentados a una muchedumbre entusiasmada, pasamos al interior nocturno donde se producen los primeros encuentros con la fatal bailarina del vientre. Aunque estos contrastes proporcionan alguna velocidad narrativa a un guión de transcurrir lento y episódico, quedan bastante lejos de la chocante extravagancia y violencia que poseen los planos entretrojidos e intercalados en *Elizabeth*.

La escena de la transformación de Juana, en la que aparece ante sus nobles como reina, que es una vez más paralela a la de *Elizabeth*, también cae en el vacío. Sólo segundos después de haber dominado a su corte rebelde, como encarnación de Castilla (observamos castillos y leones bordados en sus ropas), y ultrajado a su amanerado marido como una *marioneta* de la misma, Juana cambia su atuendo y, entre sollozos, abraza el cuerpo enfermo de Felipe. La ambigüedad ideológica del cine histórico (¿conservador o liberal, progresista o reaccionario?), aplicada explícitamente a la producción y

33 *Filmzeitschrift*, Review of *Juana la Loca*, 18-4-2003. <<http://www.filmzeitschrift.de/berlinale/special/sebastian/html>>.

recepción del film, aquí no registra una sugestiva ambivalencia, sino una pura incoherencia que transgrede el mínimo sustrato de plausibilidad psicológica. Profeminismo y nostalgia monárquica no pueden ser conciliables.

La sugerencia más valiosa de Higson es aquella en la que nos habla de la existencia de una tensión entre narración y espectáculo en el cine histórico: mientras la primera es a menudo progresista, dado que acentúa los conflictos que afectan al corazón de la historia nacional, el segundo es generalmente reaccionario porque pretende consolar al público por la pérdida de poder imperial o del privilegio de clase. Como personaje histórico y narrativo, Juana la loca apenas puede ser más apropiada como encarnación del problema del patrimonio. Incluso el filme, en sí mismo, plantea la cuestión de a quién debería pertenecer España o Castilla. Esta narración nacional o histórica no puede, en cualquier caso, ser integrada en un drama que Aranda y López de Ayala proclaman universal y contemporáneo. Y es amortiguada también por un régimen visual carente de originalidad que, además, falla al tratar de ofrecer ese frágil y problemático exceso que podría apelar a la cuestión de la identidad nacional en vez de halagarla y consolarla por las heridas de la historia. El paisaje mítico de Aranda, con sus áridas mesetas y sus inhóspitos castillos, puede que sea menos exuberante que los prados y las casas de campo de Merchant-Ivory, pero no es menos mediocre en su visión de la historia española y su contribución a la cinematografía nacional.

En cualquier caso, el interés del film de Aranda yace precisamente en su incoherencia, en la transparencia con la que cristaliza las contradicciones culturales más extendidas en la España de los años 90. Algunos críticos se quejaron de que *Juana la loca* redujo la historia nacional a una neurosis personal.³⁴ Pero si tuviésemos que releer esta neurosis como perteneciente al film y no sólo a su protagonista, podríamos realizar un diagnóstico alternativo. Después de todo, la neurosis es definida psicoanalíticamente como una «enfermedad en la cual los síntomas son la expresión simbólica de un conflicto psíquico cuyos orígenes yacen en la historia infantil del sujeto».³⁵ Paralizado, como el neurótico, «entre el deseo y la protección», *Juana la loca* puede ser interpretada como un ejemplo de cine histórico plenamente, técnicamente, neurótico, más allá de los alentadores límites del cine que encuentra Higson en el cine histórico.

Traducción de Miguel Andúgar Miñarro

34 J. J. MARTÍN, «¿Juana la Loca o Juana la Obsesa?», en *La Gaceta: Fin de Semana*, 29 Sep. 2001, p. 7.

35 «Neurosis», en J. LAPLANCHE y J. B. PONTALIS, *The Language of Psychoanalysis*, Karnak, London, 1988.