

LIBROS

ABISMOS DE PASIÓN:
UNA HISTORIA DE LAS RELACIONES
CINEMATOGRÁFICAS
HISPANO-MEXICANAS

Eduardo de la Vega Alfaro y Alberto Elena
(eds.)

Madrid

Filmoteca Española / I.C.A.A. / Ministerio de
Cultura, 2009

391 páginas

15 €



Durante años los muros que separaban políticamente a México y España fueron, de alguna manera, derribados por el cine. Las películas y todo lo que hay en ellas de industria y arte, se convirtieron en el puente conector entre los dos países desde 1939 hasta 1977, periodo en que se mantuvieron rotas las relaciones diplomáticas pero no así los vínculos sociales y culturales. Y ese puente fílmico ha continuado hasta hoy integrando una «memoria cinematográfica compartida» (p. 11), tema que da forma a esta antología que sin duda es un texto esencial para aquellos que desean investigar el universo de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas.

Esta compilación de artículos de diversos especialistas desde diferentes disciplinas y perspectivas de análisis arranca, no por casualidad, con el trabajo de Emilio García Riera, admirado

historiador del cine mexicano cuyo presente texto fue su ponencia póstuma en el Coloquio de Historia de las Relaciones Cinematográficas Hispano-Mexicanas, foro que se celebró en marzo de 2003 y que, coordinado por los editores de esta compilación, formaba parte de la XVIII Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara. El prólogo del libro nos explica no sólo la inestimable contribución de García Riera al campo de los estudios sobre cinematografía mexicana, sino más aún, su pasión vital por el cine. La Muestra de Cine en Guadalajara, que él contribuyó a crear, se había planteado como un sentido homenaje a su obra y por ello, de modo simbólico, la presente antología que compila los trabajos de aquel coloquio, se inicia con su estudio sobre «El cine español de la posguerra visto desde el exilio mexicano». En él García Riera analiza, combinando de modo exhaustivo datos históricos con un particular tono de sutil humor, las circunstancias sociales y culturales que determinaban el contexto del cine español de posguerra desde la orilla mexicana, adonde habían llegado exiliados varios miles de españoles tras el final de la Guerra Civil. Riera estudia cuáles fueron los factores del «poco peso del cine español en las carteleras mexicanas de la época» (p. 17) y cómo, al mismo tiempo, y quizás gracias a la acogida de aquellos exiliados en la sociedad mexicana, se realizó lo que él define como «otro cine español» (p. 19), con películas mexicanas basadas en adaptaciones de la literatura española y a menudo también interpretadas por actores españoles. Su cuidado análisis concluye también con sentimiento, al afirmar el autor su admiración por *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) como obra maestra del cine en español y proclamar su orgullo como español y mexicano, en un «leve acceso bipatriotero» (p. 23). Análisis profesional se une en Emilio García Riera con su emoción admirada por el cine que transmite en su texto.

La antología continúa después con dieciocho ensayos que estudian diversos aspectos de

las relaciones fílmicas hispano-mexicanas a través de diferentes perspectivas y referentes temporales, desde el cine de los años veinte hasta el presente. Es precisamente en la década de los veinte donde arrancan los análisis de Luis Fernández Colorado («En las puertas de Babel: la consolidación de vínculos políticos y culturales en las relaciones entre México y España, 1921-1939») y Marina Díaz López («Buscar y amar los lugares comunes. Cartografía en cinco estereotipos mexicanos y españoles en sus cines populares, 1920-1960»), pero desarrollando un distinto enfoque: Fernández Colorado estudia el conflicto lingüístico sobre el español y la «guerra de los acentos» (p. 28) en el proceso de evolución de la industria cinematográfica común hacia el cine sonoro, así como los intereses políticos y económicos que se generaron entonces y durante la década siguiente; Marina Díaz analiza desde una perspectiva de género y sociológica los imaginarios y estereotipos nacionales en las películas hispano-mexicanas típicas del periodo, filmes que reflejan «tradiciones compartidas» y «presencias combinadas de sus folclores» (p. 125). La autora estudia en profundidad cómo estos tipos nacionales y de género reflejan la fusión de clichés patrios en una búsqueda por crear un «hispanismo cinematográfico» (p. 145). También Román Gubern estudia estas producciones desde un análisis de género y cultura popular en su ensayo, «La exogamia pasional hispanoamericana ilustrada por el cine durante el franquismo», donde el autor se aproxima a «los encuentros y desencuentros jocosos y amorosos entre personajes mexicanos y españoles» (p. 89) para analizar la construcción de tipismos nacionales a través de estos romances que pretenden una «operación panhispánica» (p. 89).

La construcción del imaginario a través de un hispanismo conservador es el tema del análisis de Ricardo Pérez Montfort, «El hispanismo conservador en el cine mexicano de los

años 40», donde analiza los valores, nacionales e ideológicos, representantes tanto de la «mexicanidad» como de la «españolidad», que determinaban la construcción de personajes y temas de estas películas. Rafael España estudia en su ensayo, «Unidos por el pasado. Algunos aspectos del cine histórico mexicano de los años cuarenta», el papel destacado, la «marcha triunfal» (p. 53), del cine mexicano en la industria cinematográfica en español durante esa década y la singularidad de una serie de films históricos que rememoran el pasado común hispano-mexicano en las que el autor analiza asimismo una búsqueda «reivindicación hispanizante» (p. 62).

Más adelante, una serie de ensayos tienen como tema central el análisis de actores, cineastas y artistas españoles en el cine mexicano: Rogelio Sánchez analiza la transcendencia de la obra gráfica de los cartelistas españoles en «Carteles para el cine mexicano: la obra de los artistas españoles»; Ernesto Román Pérez estudia la significación de la presencia del actor español Jorge Mistral en «Un actor para la exportación: Jorge Mistral en México, 1950-1970»; y Juan Carlos Vargas analiza también este aspecto del intercambio de actores, aunque no ya en la figura de Mistral y en periodo posterior, en su ensayo «Actores españoles en el cine mexicano (1990-2002)». Nancy Berthier investiga en profundidad sobre la identidad e imaginario nacional en la obra de Luis Buñuel a través de su análisis «La transnacionalidad en el cine de Luis Buñuel». También del cine de Luis Buñuel, en este caso su película *Nazarín* (1959), trata el ensayo de Ulises Iñiguez Mendoza, «Nazarín: de Pérez Galdós a Buñuel», en el que estudia la presencia de la literatura galdosiana en el cine mexicano y su tratamiento que hace Buñuel en el filme.

La mirada de la crítica sobre el cine, de una y otra orilla, es analizada en dos ensayos con distintas temáticas y perspectivas: Julia Tuñón realiza una investigación comparada de la crítica

de García Riera y Ernesto Giménez Caballero sobre el filme *María Candalaria* (Emilio Fernández, 1943), analizando la diferencia ideológica que subyace en estos análisis divergentes, y Ángel Miquel estudia las críticas que elaboraron los periodistas españoles destinados en México sobre la película *Muerte de un ciclista* (1955), de Juan Antonio Bardem, cuando el director era todavía casi un desconocido en tierras mexicanas. Al revés que estos estudios sobre la crítica en México, Jaime Pena analiza la obra de Ripstein desde España a través de su ensayo, «Arturo Ripstein en España: modelos de recepción y coproducción». José Luis Castro de Paz estudia en «La ventana fantasma: imposible duelo para un infante exiliado» el «cine de poesía» (p. 252) que representa el film *En el balcón vacío* (1962), del director español en el exilio Jomí García Ascot, considerado por el autor obra maestra del cine español en el exilio. Y de la evolución histórica de los conflictos de la política y la diplomacia hispano-mexicana en relación con la industria cinematográfica trata el interesante artículo de Eduardo de la Vega Alfaro, que analiza en concreto los filmes *Refugiados de Madrid* (Alejandro Galindo, 1938), *La barraca* (Roberto Gavaldón, 1944), *Mina, viento de libertad* (Antonio Eceiza, 1977) y *El rediezcubrimiento de Madrid* (Fernando Cortés, 1979).

Para finalizar esta antología, el análisis de las coproducciones hispano-mexicanas es el tema central de los ensayos de Alicia Salvador, «Uninci y México. Unas producciones conflictivas», sobre los problemas de producción de este tipo de películas entre los años 1949 hasta 1962, y también de Francisco Gaytán en su artículo «La colaboración hispano-mexicana en el rescate de la memoria fílmica de ambos países». Acerca del proceso histórico de las coproducciones es el exhaustivo trabajo de investigación de Alberto Elena a través de su ensayo «Medio siglo de coproducciones hispano-mexicanas»,

donde analiza los diferentes periodos de estas producciones, sus variaciones temáticas y su evolución hasta el presente desde una completa perspectiva histórico-cultural de esta cooperación cinematográfica.

En suma, por la calidad de su aproximación teórica y metodológica, la diversidad de perspectivas y temas de análisis, así como la distinta especialización disciplinaria de los autores que elaboran los ensayos de esta antología, esta obra se convierte en un estudio esencial y completo que, sin duda, será referente bibliográfico de futuras investigaciones sobre el campo del cine transatlántico y de las relaciones fílmicas entre México y España.

Inmaculada Álvarez Suárez

LOS AÑOS ROJOS DE LUIS BUÑUEL

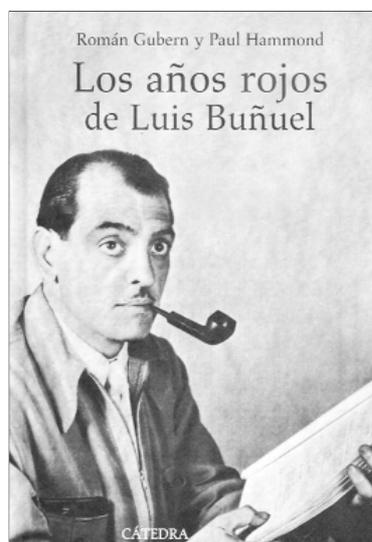
Roman Gubern y Paul Hammond

Madrid

Cátedra, 2009

419 páginas

24 €



EL ERMITAÑO ERRANTE. BUÑUEL EN ESTADOS UNIDOS

Fernando Gabriel Martín

Murcia

Ediciones Tres Fronteras, 2010

902 páginas

19 €



Pocas veces le es dado al especialista en una materia asistir al alumbramiento casi simultáneo de dos aportaciones igualmente valiosas destinadas a convulsionar las visiones ortodoxas de un personaje hasta ahora considerado tan heterodoxo como Luis Buñuel. ¿Qué ha sucedido para que la imagen lineal y compacta, mítica, del genio buñuelesco esté comenzando a resquebrajarse? (o acaso ¿no sería mejor decir «deconstruirse»?). Simplemente que han sido iluminadas con total nitidez las dos épocas más oscuras de su trayectoria, así queridas por el propio personaje para protegerse de una serie de problemas que le podían haber complicado la vida y haber derivado hacia otro lado menos agradable su biografía, problemas que por otra parte no fueron extraños a la mayor parte de los intelectuales o profesionales de la cultura que lucharon a favor de la República y que se fueron obligados al exilio. Nos referimos de una parte a los años treinta, más en concreto a su siempre negada

militancia comunista (Gubern/Hammond), y de otra a los años de su exilio americano hasta su llegada a México (Martín), aunque en este último caso el factor cronológico es menos determinante pues se hace extensivo a su relación profesional, cultural y artística con los Estados Unidos hasta el final de sus días. En efecto, si nos atenemos a lo que podríamos llamar «iluminación temporal» (las épocas que abarcan), los dos libros y sus autores parece que se han puesto de acuerdo para servir de complemento, pues donde termina el relato de uno (el final de la guerra civil y las famosas cartas de Dalí que certifican el final de su amistad) puede continuarse en el otro (a partir de la página 195) y lo mismo sucede con el argumento, pues su militancia comunista le perseguirá durante toda su estancia en Estados Unidos y hasta mucho después (estará controlado por el FBI hasta los años setenta), hasta el punto de ser determinante en muchos episodios de su vida. Por otro lado, si hay momentos en los que coinciden sus respectivas visiones —la estancia en Hollywood en 1931 y los doblajes para la Warner en 1934—, en esa misma medida divergen puesto que las tesis que ambos sustentan son diferentes e incluso opuestas: si Gubern/Hammond quieren demostrar su militancia y compromiso comunistas como consecuencia primero del «surrealismo al servicio de la revolución» y luego del filosovietismo revolucionario del PCE, la intención de Martín es justamente la contraria, es decir, demostrar sus vinculaciones con la cultura y la industria norteamericanas. Y es justamente en el punto de partida de ambos discursos, ese «dilema moral» que se le plantea entre ir a la URSS o a Hollywood, decantado finalmente por este último, donde sitúan nuestros autores el nacimiento de esa nueva imagen de Buñuel muy alejada de los tópicos al uso, es decir, calculadamente ambiguo, cobarde, hábil diseñador de «espantadas» y «huidas» para no dar la cara, inventor inteligente de pretextos: «tanto si viajara al oeste como al este —dicen Gubern/Hammond en p. 54— evitaría

enfrentarse en persona a las consecuencias de sus acciones»; «lo que está claro —afirma Martín en p. 39— es que nunca quiso ir a la Unión Soviética y nunca fue, que siempre buscó una excusa». Hay, pues, una orientación idéntica de base en los dos trabajos, aunque si nos dejamos llevar por las conclusiones de Martín no hubiera hecho falta la investigación de Gubern/Hammond, y sin embargo, ésta ocupa siete u ocho años de militancia comunista muy activa, aunque bien es cierto que a raíz de embarcar rumbo a Nueva York en septiembre de 1938 todo eso caerá en el saco del olvido que el propio Buñuel se encargará de moldear, como si se tratara del guión de su principal película, pues será a base de ir depurando, tergiversando, ocultando o manipulando documentalmente los hechos —como la importante carta de «despido» (que en realidad es de «recomendación») de Frank Davis, su valedor dentro de la Metro (Martín, p. 92 y ss.)— que irá construyendo a su imagen y semejanza su propia biografía. De ahí el gran valor desmitificador de estos dos libros que, lejos de contribuir a hacer leña del árbol caído, lo engrandecen si cabe aún más, pues el personaje se nos muestra en su auténtica dimensión humana, con sus inmensas contradicciones y utilizando del talento y de la inteligencia para salir adelante y sobrevivir sin por ello tener que renunciar a sus ideas y a sus sueños.

En efecto, ésa es la razón por la cual las biografías, monografías y demás estudios realizados en vida del autor suelen ser tan parciales, incompletos e inexactos, y, aunque una vez desaparecido el personaje, sus herederos siguen intentando controlar la imagen ortodoxa, hay un momento en que la fuerza de los hechos y la propia mitología que el autor ha ido estimulando, impelen a otros investigadores a desvelar el misterio. Desde nuestro punto de vista, el antes/después de la nueva era de los estudios buñuelianos tiene lugar —sin perjuicio de las aportaciones anteriores de hispanistas como Víctor Fuentes, Marvin D'Lugo o Marsha Kinder— con motivo de los fastos del centenario, y concretamente en las

actas del congreso de Londres del año 2000 que se publican en 2004 bajo el título, significativo, de *Buñuel Siglo XXI* (edición de Peter W. Evans e Isabel Santaolalla), así como en otro volumen de los mismos editores y año, emparentado también con el congreso, *Buñuel: New Readings* (British Film Institute). Dichas obras introducen perspectivas multidisciplinares, acercamientos monográficos y de detalle, análisis intertextuales, de género, comparatistas y psicoanalíticos sin los corsés y limitaciones impuestos por la cercanía cultural o la presión de los hagiógrafos. Pero, junto a esos acercamientos «interpretativos», se extiende una tendencia a la reconstrucción de la verdad documental, de restitución de lo oculto o interesadamente silenciado, es decir, de recuperación de la «memoria histórica» en su sentido más estricto, ya que la mayor parte de los exiliados dejaron tras de sí e incluso tras su retorno un poderoso aparato mitográfico que impedía ver el bosque con claridad. Es incuestionable que semejante trabajo no puede aflorar de pronto pues resulta fundamental el rastreo en las fuentes y eso supone acudir a los documentos originales, es decir, investigar en muchos archivos públicos y privados, algunos de ellos poco accesibles: en el caso de Gubern/Hammond, con especial protagonismo del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, primordialmente franceses; y en el caso de Martín, los más importantes relacionados con el cine de Los Angeles, Washington y Nueva York, amén del de la Warner Bros. Sin embargo, ambos coinciden en tres españoles que son cruciales para los estudios buñuelianos: el de la Filmoteca Española, el «Max Aub» de Segorbe y el de la Residencia de Estudiantes. Todo eso supone muchos años de trabajo, muchos viajes y mucho dinero invertido, por eso es interesante conocer los orígenes de cada investigación.

En el caso de *Los años rojos* la gestación se inicia en 1999, cuando Gubern/Hammond dan a conocer una carta dirigida por Buñuel a André Breton, fechada el 6 de mayo de 1932 (nosotros publicamos su versión española en el suple-

mento El Cultural del diario *El Mundo* en su edición del 13 de febrero de 2000), en la que renunciaba a su militancia surrealista por pasar a pertenecer al PCE. Dicha carta no sólo ilustra un momento importante de la historia de dicho movimiento –cual es la deserción del llamado «Front Rouge»– sino también la evolución ideológica de nuestro surrealista más internacional, una evolución que podía explicar su siguiente película, *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), así como sus posteriores trabajos como documentalista de «montaje» al servicio de la República, ya en plena guerra civil, y su posterior exilio a los Estados Unidos. Tras la carta, Gubern y Hammond publicaron en la prestigiosa revista francesa *Positif* un artículo bastante concluyente titulado «Buñuel: de “l’Union Libre” au “Front Rouge”» (n.º 482, abril 2001, pp. 63-67) que fue el que sirvió de base para seguir profundizando en el tema y estructurar el presente libro. Por su parte, Fernando Gabriel Martín, ya publicó en los años noventa algunos artículos sobre Buñuel en los Estados Unidos como resultado de sus primeras investigaciones en los archivos de la Warner; nos referimos concretamente a «Los caminos de Buñuel: 16 meses en la Warner Bros», publicado en 1995 (Actas del V Congreso de la A.E.H.C., A Coruña, C.G.A.I., pp. 27-37 y accesible en <http://www.cervantesvirtual.com>); y, sobre todo, a «El conocimiento de Buñuel en la cultura anglosajona de los años treinta y cuarenta» (en *Luis Buñuel y el surrealismo*. Museo de Teruel, 2000), una especie de compendio de lo que luego sería el libro. Nos encontramos, pues, con dos trabajos de una exhaustividad y rigor científico poco comunes, casi rozando a veces el exceso de datos lo que hace la lectura en ocasiones, sin que decaiga el interés, un poco tediosa (en el caso de Martín, por ejemplo, todo lo dedicado a la Spanish Dubbing Unit). También es inevitable que en este tipo de libros existan algunos desequilibrios entre los capítulos, fruto, sin duda, de la desigual documentación utilizada. Nos referimos en concreto al insuficiente trata-

miento que en ambos tiene el trabajo de doblaje para la Warner en 1934; acaso por fundamentarse sólo en las referencias bibliográficas ya conocidas sin mencionar el abundante material epistolar que sostuvo nuestro cineasta con el francés René Huet, gerente de la *major* norteamericana, así como con Madrid Film, Fonos-España y los Estudios CEA sobre las diversas circunstancias, por lo demás agobiantes y siempre llenas de sobresaltos, que rodearon ese trabajo, iniciado a primeros de enero de 1934 y terminado más o menos en septiembre-octubre de 1935, justo cuando se estrenaba *Don Quintín el amargao*, es decir trabajando ya para Filmófono. De igual modo que también son inevitables los errores o los olvidos: así, por ejemplo, en Martín (p. 139) se dice que *La edad de oro* se exhibió en Barcelona en 1934 cuando hay datos de que fue en diciembre de 1931 (véase nuestro trabajo «La recepción de *Un chien andalou* y *L’âge d’or* en España» en el volumen de Teruel antes citado, pp. 97-119); asimismo, respecto a Tota Cuevas de Vera (Martín, p. 205, nota 395) su tratamiento es insuficiente en ambos casos: no es correcto que se casara con Jorge de Piedrablanca de Guana, marqués de Cuevas, sino que lo hizo con Carlos Caro y Potestad, conde de Cuevas de Vera, de igual modo que Gubern/Hammond la definen como la «pretendida amante de René Crevel» (p. 100), cuando en realidad sabemos muchas más cosas de ella, de su relación con Crevel y, sobre todo, por Buñuel con el que casi pudo haber llegado a la categoría de amante (véanse nuestras aclaraciones intentando perfilar el retrato de este interesante personaje en «A la sombra de Luis Buñuel. Tota Cuevas de Vera –condesa, surrealista y comunista– a través de un epistolario inédito (1934-1936)» en *El Maquinista de la Generación*, n.º 17, 2009, pp. 32-55).

Tiempo habrá de ir desgranando como se merecen cada uno de estos libros por separado. Sin embargo, conviene ahora reseñar otro aspecto común a ambos que en mi opinión, si bien no disminuye su elevada valoración, difi-

culta su utilidad como herramienta de trabajo perfecta. Me refiero a que los índices, tanto en uno como en otro caso, son incompletos: en Gubern/Hammond no se consignan todas las referencias de todos los nombres citados en sus páginas y en Martín sólo se consignan los que tienen que ver con el contenido estricto del libro, carencias que en mi opinión limitan la información y contrastan con la exhaustividad del resto del libro. A destacar la ordenación cronológica de la bibliografía en Martín y las acertadas imágenes de reclamo en las respectivas cubiertas: dos muñecos antitéticos —el fumador de pipa contra el cazador—, dos que son el mismo pero con dos caras diferentes, como el contenido de cada uno.

Javier Herrera

LENGUAJE DEL CINE, PRAXIS
DEL FILME. UNA INTRODUCCIÓN
AL CINEMATÓGRAFO

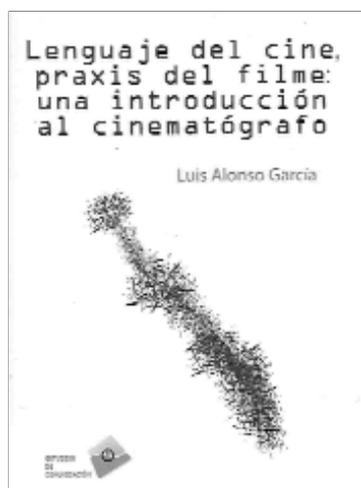
Luis Alonso García

Madrid

Plaza y Valdés, 2010

232 páginas

14,50 €



El libro *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo* de Luis Alonso se

sitúa en el poco visitado territorio de lo que algunos denominan filmología, y desde esta infrecuente posición contempla los ámbitos de la teoría y la práctica cinematográficas para lanzar sobre los mismos una acerba mirada crítica que pretende dismantelar los fundamentos en los que ambos se asientan. Podríamos decir que es una posición epistemológica que ha sido ocupada antes, y de alguna forma también inaugurada, por Deleuze, aunque el francés lo hiciera con intenciones totalmente distintas a las que expresa Alonso en su estudio. Deleuze pretendía analizar el cine filosóficamente para comprender cómo actúan en el mismo distintas categorías del pensamiento, mientras que Luis Alonso se propone desposeer al fenómeno cinematográfico de cualquier viso de pensamiento o de elemento retórico para dejarlo en una desnudez esencial que lo asimilaría a un procedimiento que sería a la vez artificial, construido, pero también fundamentalmente ligado a una ecología de lo visible y lo audible. El autor se propone con ello realizar la paradójica fundamentación de lo que podríamos denominar una ontología de la estética audiovisual. Y emprende su tarea con un tono que mezcla el rigor académico con la indignación del moralista. Hay en el estilo y las intenciones de Alonso un poco de la severidad de Wittgenstein, y el trato que el autor da a las versiones institucionales del cine y de la imagen tiene las características puritanas a través de las que el filósofo mandó callar a la filosofía, aunque éste fuera mucho más parco a la hora de desarrollar su tarea.

Para empezar, Alonso abjura de toda veleidad narrativa y considera que el cinematógrafo es, esencialmente, fotografía en movimiento o, en sus propias palabras, «artefacto semiotecnológico» que las circunstancias históricas han convertido en «dispositivo sociopsicológico» al servicio del sistema institucional (p. 149). La condición narrativa habría sido, pues, un añadido posterior por medio del que la industria cinematográfica, ajena a la esencia fílmica,

habría pervertido la verdadera originalidad del medio. Subrayemos de pasada que, con esta operación, Alonso contradice de alguna manera su voluntad de recuperar la pureza original del cine. En primer lugar, al referirse a la idea de la fotografía en movimiento (*fotografía viviente*), no hace sino retrotraerse a un lugar común de la historia del cine, según el cual las producciones de los Lumière habrían sido las más genuinamente cinematográficas, frente a los films de Méliès en los que se advertiría el pecado original del decadente desarrollo posterior. Nada nuevo, por lo tanto, puesto que no otra cosa que fotografías en movimiento consideraban ingenuamente los Lumière y su público que eran las películas que filmaban y proyectaban: una colección de vistas. Pero, además, al considerar esa íntima unión entre la fotografía y el movimiento, Alonso retrocede hacia una concepción naturalista de la imagen que él, por otro lado, pretende criticar. Si el cine no fuera más que fotografía en movimiento, no haría otra cosa que perfeccionar la operación fotográfica que se presentaría así con una serie de carencias —la del movimiento, la del sonido, la del color, etc.— que el desarrollo de la tecnología se encargaría de ir subsanando. Sin embargo, el autor insiste en que lo que él denomina imagen-cine es sólo un tipo de imagen entre muchos y que su advenimiento no supone en absoluto la culminación de ningún proceso teleológico. Pero las presiones de la concepción teleológica de la historia no son fáciles de evitar y sus demandas condicionan de tanto en tanto la prolija reflexión del autor, a pesar de los esfuerzos de éste por soslayarlas.

En la primera parte del libro, Alonso se propone desmontar la idea clásica del cine, lo que él denomina cine-cine, a favor de una concepción del mismo que lo contempla como «un espectáculo de imágenes y sonidos» y no «un relato de palabras y palabras sobre cuerpos en el escenario» (p. 136). No es extraño, pues, que el autor insista en la relación cine y pintura más que en la de cine y teatro. El marco se sitúa, según él, por

encima de la escena en las raíces del fenómeno cinematográfico y de esta manera en la segunda parte del libro, dedica sus esfuerzos a describir la imagen «como una configuración icónico-plástica sobre una superficie marco» (p. 136). Pero esta reducción de la imagen-cine a una simple superficie-marco no está exenta de tensiones, como el mismo autor reconoce cuando se enfrenta a la inevitable proliferación de marcos, o «quiebra de la planareidad de la superficie imaginale» (p. 138), que supone la operación cinematográfica. En ese momento prefiere reducir esta vía al absurdo de un supuesto marco vacío que, a modo del escenario teatral, debería ser colmado «con representaciones que ocurren en otra parte» (p. 138), antes que reconocer que no por construir mundos escenográficos complejos el cine deja de ser una imagen, o una operación artística, si es que aceptamos la radical oposición que Alonso establece entre operaciones artísticas y comunicativas. Es decir, la imagen-cine es cine genuino ante todo porque es imagen-cuadro y lo que lo aparta de esta presencia estética imaginaria es «la falsa realidad de los mundos/relatos contruidos por las ficciones y fantasías cinematográficas de ayer y de hoy» (p. 134). La atracción del realismo que genera la institución cinematográfica alejaría al hecho fílmico del juego esencial de formas y sonidos inconcretos, que no necesariamente abstractos, que en verdad lo constituirían. No puede evitarse la sensación de que este ingente ejercicio racional destinado a delimitar la especificidad perdida del cinematógrafo tiene una finalidad parecida a la que, a mediados del siglo anterior, perseguía en pintura el crítico Clement Greenberg cuando, para defender el expresionismo abstracto, promulgaba la necesidad de una acción pictórica basada en los elementos esenciales del medio. Es decir, una operación básicamente modernista que, de forma inesperada y paradójica, Alonso parece querer filtrar, por momentos, a través del idealismo de Bazin, ya que no se refiere a un juego de abstracciones, sino a la puesta en movimiento de lo figurativo.

La tercera parte del estudio se dedica a la doble operación de desconstruir y a la vez justificar el lenguaje fílmico, entendido como un dispositivo complejo que se asienta sobre esa idea del marco vacío esperando ser llenado, es decir, lo que el autor denomina el cine-drama en su enfrentamiento con el cine-pintura.

Es difícil no polemizar con el autor, puesto que su estudio es muy categórico y no admite demasiados matices, más allá de las contradicciones en las que inevitablemente incurre un pensamiento tan estricto como el suyo. No se puede estar más de acuerdo en su defensa de la autonomía de la imagen frente a la preeminencia que las teorías miméticas otorgan al referente, es decir, ese «carácter plástico de la imagen-cine (que) es omitido, una y otra vez, en las formalizaciones del lenguaje cinematográfico» (p. 152). Pero, en cambio, hay que considerar reduccionista su concepción esencial del lenguaje (los sistemas lingüísticos) como eje vertebrador de todo pensamiento posible, lo que lleva al autor a decretar la imposibilidad de un pensamiento visual. No cabe duda de que no se puede hablar de una imagen sin utilizar palabras, es decir, sin acudir al pensamiento racional fundamentado en la lengua, pero ello no implica que el pensamiento no pueda avanzar fuera de estos derroteros, mediante articulaciones visuales, por más que deba recurrirse siempre al lenguaje para explicar o comunicar esos avances. Sin embargo, lo que se expresa no es producto solamente del lenguaje sino de una intrincada simbiosis entre imagen y lenguaje enzarzadas en un juego de privilegios. Esta perspectiva, que en el cinematógrafo ya es primordial por el hecho de que el movimiento añade complejidad cognitiva y epistemológica a la imagen, se convierte en factor fundamental de las nuevas tecnologías. En realidad, ésta es una conclusión a la que conduce lógicamente el argumento por el que el autor pretende desligar el cine del relato.

Por otro lado, la concepción que Alonso tiene de la tecnología no es menos reduccionista. En su

intento por sobrepasar el modernismo sin caer en la posmodernidad, Alonso contradice los conceptos más contemporáneos de las ciencias cognitivas y de la antropología al pretender que la fotografía no supuso un salto cualitativo que separa las formas anteriores del arte, de baja intensidad tecnológica, y las posteriores en las que la incidencia de la tecnología aumenta significativamente. Es más, su idea de que «toda praxis comunicacional exige el uso de las tecnologías sean estas corporales (la mano, la boca), herramientas (el pincel o el lápiz) o maquinales (la cámara o el micrófono)» (p. 103) es un poco arriesgada, ya que una condensación de este tipo, tan general y abusiva, del concepto de tecnología no sólo nos impide comprender la verdadera función de la misma en la sociedad y el arte contemporáneos, sino que va en contra de estudios tan concluyentes como los que han desarrollado André Leroi-Gurhan, Bernard Stiegler o Roger Bartra, todos los cuales consideran que el cerebro expande su capacidad mental precisamente a través del aumento de complejidad de las técnicas. Es más, afirmar categóricamente, como hace el autor, que no existe ningún tipo de determinismo tecnológico, que no hay otro determinismo que el ideológico, implica olvidarse de la genealogía de los aparatos y de la íntima conexión de su estructura precisamente con las ideas y las ideologías. Es curioso que Alonso denuncie el mito, y el timo, de la transparencia cuando se refiere a la imagen y, sin embargo, se apunte al mismo mito, y posiblemente al mismo timo, cuando habla de la tecnología.

El formidable estudio de Luis Alonso avanza inexorablemente por el territorio de la imagen como una trilladora por un campo de trigo, separando el grano de la paja y dejando tras de sí una serie de conceptos bien empaquetados. Quizá sea esta particular voluntad taxonómica y axiomática del método de Alonso, no exenta de mérito, lo más discutible de la empresa, sobre todo si ésta se contempla desde la óptica de un pensamiento complejo y de carácter más reflexivo, que no tiene por qué ser mejor pero que, en todo caso,

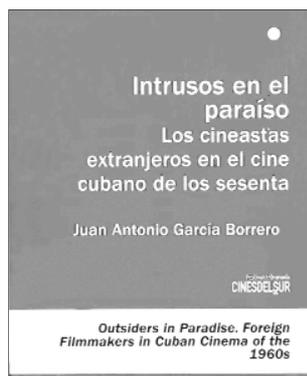
existe. Se tiene la impresión, una vez terminado el texto y con el cosmos audiovisual perfectamente catalogado, que hay que volver a empezar desordenándolo todo para que ese mundo respire y pueda seguir viviendo. Ello no implica que el discurso no sea útil, ni mucho menos, ya que la posibilidad de un conocimiento exhaustivo de lo viviente no disminuye ni un ápice por el hecho de haberse procedido a nombrar las cosas vivas.

Debe celebrarse que un autor genere el debate en un ámbito como el de los estudios fílmicos que, en nuestro país, acostumbra a no alterarse demasiado. Además este estudio, profundo y ambicioso, viene a sumarse a las anteriores obras del mismo autor, no menos originales y enjundiosas, para formar un conjunto que palía un vacío teórico que es especialmente significativo por estos lares.

Josep M. Català

INTRUSOS EN EL PARAÍSO.
LOS CINEASTAS EXTRANJEROS EN EL
CINE CUBANO DE LOS SESENTA
Juan Antonio García Borrero

Granada
Cines del Sur / Fundación El legado andalusí,
2009
410 páginas
24,03 €



El cine cubano como lo conocemos hoy nació al calor de la Revolución, con la temprana creación

de un instituto estatal de cine para dirigir la industria cinematográfica. El ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) se creó en los tres meses que siguieron a la toma del poder en el primer decreto en materia cultural de la Revolución. El momento coincidió con el periodo de emergencia de una nueva ola en el cine europeo, un cine «moderno» cuyas raíces se encontraban en las aspiraciones humanistas del neorealismo italiano, hacia el que los jóvenes cineastas cubanos se sintieron fuertemente atraídos. A lo largo de los pocos años siguientes, el ICAIC acogió las visitas de diversas figuras como Gérard Philipe, Andrej Wajda, Tony Richardson y Peter Brook, mientras muchos otros viajaban a la isla para realizar películas, entre ellos Chris Marker, Agnès Varda y Joris Ivens. Cesare Zavattini fue uno de los primeros apoyos, quien prestó su escritura de guiones y otros conocimientos. Mikhail Kalatozov (con Yevgeny Yevtuschenko como guionista) realizó la después célebre *Soy Cuba* (1964). Y hubo más: el ruso Roman Karmen, el español Jomi García Ascot, el francés Armand Gatti, el checo Vladimír Cech, el danés Theodor Christensen; por no mencionar la larga lista de latinoamericanos.

En *Intrusos en el paraíso*, Juan Antonio García Borrero recupera estos momentos enterrados. Explorando en la revista *Cine Cubano* y muchas otras fuentes, relata las historias de estos visitantes prestando atención a quién dijo qué, qué ideas traían y se llevaban, qué impacto dejaban entre los cubanos. Su intención, sabiamente lograda en una monografía atractiva, inteligente, bellamente ilustrada y breve, es detectar las expectativas que contribuyeron a la creación del cine cubano y su transformación de la imagen pública de Cuba. Está menos interesado en el resultado de los films hechos por los extranjeros que en el impacto que los visitantes tuvieron en los directores emergentes del ICAIC, su relación con la sed de experimentación vanguardista y modernidad que el cine cubano manifestó en la década de los años sesenta.

La cronología histórica es crucial para entender los matices, pero García Borrero aporta

mucho más a su objeto de estudio. Primero, da vida a una fase desatendida en la historia de cualquier revolución, los primeros momentos en los que la euforia y la incertidumbre están presentes en igual medida. Al reconstruir estos episodios, se nos recuerda constantemente que el futuro ideológico de Cuba como un estado comunista no estaba todavía claro y que los visitantes llegaban allí con diferentes actitudes. Éstas surgían de un sentido de solidaridad, porque cada uno de ellos era una suerte de radical, y porque Cuba de repente ofrecía una extraordinaria oportunidad, que encontraban excitante, para crear una pequeña industria sustentada por el estado dedicada a los fines poéticos y liberadores en los que todos creían. Zavattini lo expresaba de la forma más lúcida en una carta a Alfredo Guevara, futuro presidente fundador del ICAIC, en respuesta inmediata a las noticias del derrocamiento del dictador: «Ustedes están en la situación ideal, así como estuvimos nosotros inmediatamente después de la caída del fascismo, para desvincular el cine de las rémoras industriales y hacerlo devenir en el medio de expresión político y a la vez que poético de la gran aventura democrática hacia la que se están encaminando» (p. 66).

Puesto que la Revolución no estaba aún definida como marxista, no puede afirmarse que Zavattini abrazara esta ideología, y lo mismo ocurría con otros partidarios. Pero la expresión de solidaridad surgiría de diferentes maneras, planteando la cuestión de lo que Hans-Magnus denominó «el turismo de la revolución». García Borrero cita un provocador ensayo de Iván de la Nuez quien sugería que «esta obsesión cubana de la izquierda tal vez merezca una explicación más psicológica que política, más erótica que ideológica, más personal que social» (p. 23). En suma, no debe darse nada por sentado, y García Borrero no lo hace.

En todo caso, el medio intelectual de los pensadores occidentales se hallaba en una coyuntura particular. Por tanto, García Borrero dedica un capítulo al más prestigioso de los primeros visitantes, Jean-Paul Sartre, el más agudo de los observado-

res, lleno de una ambigua perspicacia (posteriormente rompería con Cuba por las tendencias estalinistas en el tratamiento de sus escritores). Cuando Sartre llegó a principios de los años sesenta, el gobierno revolucionario acababa de celebrar su primer año en el poder sin haberse pronunciado en ningún momento abiertamente sobre su ideología política, y el filósofo francés expresaba su sorpresa —particularmente, decía, para quien ha visitado los países del Este— ante la ausencia aparente de ideología. No porque los líderes fueran ingenuos respecto a ésta, sino porque simplemente no la usaban. Sartre terminaría admitiendo que «estuve a punto de no comprender nada» (p. 61), hasta que leyó el discurso de un «funcionario cubano» que mencionaba una enfermedad llamada retinosis pigmentaria, que causaba la pérdida de visión lateral, y se da cuenta de que se ha curado de esta aflicción maligna. El orador teme que los turistas extranjeros que sólo visitan La Habana no consigan comprender el subdesarrollo que se oculta tras la opulenta capital. «Todos los que se han llevado de Cuba una visión optimista, son grandes enfermos: ven de frente pero nunca con el rabillo del ojo» (p. 61). Lo que implica esto, para nuestros propósitos, es que el cine de la verdad y la poesía es también aquel que mira por el rabillo de su ojo.

Resulta interesante que García Borrero dedique otro capítulo a una figura que no se suele considerar extranjera en este contexto; nos referimos al director de fotografía Néstor Almendros, que había vivido en Cuba de forma intermitente durante muchos años y que se convierte en ese momento en uno de los primeros miembros del ICAIC, para acabar separándose de él.

Aquí no encontramos sólo una lectura iluminadora de la amistad entre Almendros y el hombre que se convertiría en el más prominente director de Cuba, Tomás Gutiérrez Alea, sino también del momento clave en la definición de la política cultural de la Revolución: la supresión del corto documental independiente *P.M.* (Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, 1961), que condujo al discurso de Fidel Castro conocido

como «Palabras a los intelectuales». Almendros dejó Cuba, y pronto se establecería en Francia como director de fotografía, trabajando estrechamente con la *nouvelle vague*, antes de asociarse muchos años después con Orlando Jiménez Leal para realizar *Conducta impropia* (1984), un ataque abierto a la represión contra los gays en Cuba que Alea describiría de manera fulminante como «una pieza de realismo socialista a la inversa». García Borrero también lo considera un film muy pobre, un interminable flujo de testimonios y anécdotas que resulta finalmente redundante y aburrido, en el que «entrevistados como Guillermo Cabrera Infante o Armando Valladares, en su afán por desacreditar todo lo que huele a “castrismo” casi terminan por causar ellos mismos un efecto contrario al que persigue el film» (p. 121). También da cuenta de la ruptura final que el film provoca entre Almendros y Alea, aunque siente que algunos de los comentarios de Alea sobre el film son algo «frágiles», incluyendo su consideración de que el film era parte de una corriente oficial de la política estadounidense hacia Cuba. Aquí debo añadir una nota a pie de página: si no oficial, si ciertamente oficiosa. Cuando el film se presentó por primera vez, supe que el comprador de películas para Channel 4 en el Reino Unido estaba pensando en adquirirlo. Por un presentimiento, sugería que primero investigara quien lo financiaba. Un par de meses después, al encontrarme de nuevo con él, me dijo: «Tenías razón. Parece que está financiado por la CIA».

El libro dedica capítulos a Ivens, a los rusos, a los latinoamericanos y acaba con una serie de testimonios y documentos, pero quizás sus páginas más sugerentes son aquellas dedicadas a una figura que nunca visitó Cuba, a pesar de sus conexiones con la isla, pero que no obstante probablemente tuvo mayor influencia allá que ningún otro: nos referimos a Luis Buñuel. También se incluye un ensayo inédito de Francisco Javier Millán, «Atrapados por el ángel exterminador: Buñuel en el cine de Gutiérrez Alea».

Michel Chanan

40 AÑOS DE CINE IRANÍ.
EL CASO DE DARIUS MEHRYUI
Farshad Zahedi
Madrid
Fragua Comunicación, 2010
304 páginas
25 €



A pesar de la importancia del cine iraní, y del interés que despierta desde hace ya años en los festivales internacionales, hay directores sobre los que es prácticamente imposible encontrar monografías en otra lengua distinta del persa. Uno de ellos es Dariush Mehryui; por eso, es de celebrar la aparición en español del libro de Farshad Zahedi.

Dariush Mehryui es quizás el director iraní en activo con más larga trayectoria. Su segunda película, *La vaca* (*Gaav*, 1969), hizo saber en los festivales internacionales que existía nuevo cine iraní. Aunque prohibida en Irán, sólo llegó a los cines del país gracias a su exhibición en el Festival de Venecia, a donde el autor logró enviar una copia clandestina. La siguieron *El cartero* (*Postchi*, 1971), *El señor simplón* (*Agha-ye Hallou*, 1972) y *El ciclo de Mina* (*Dayereh mina*, 1975). Tras la revolución, realiza en 1980 *La escuela a la que fuimos* (*Hayat-e Poshti Madrese-ye Adl-e*

Afagh), que estuvo prohibida durante nueve años: «Mehryui, que terminó, en el período del Shah, viendo censurado *El ciclo de Mina*, empieza el nuevo período revolucionario con la censura de *La escuela a la que fuimos*» (p. 78). Tras un breve autoexilio en Francia, donde realiza en 1983 *Voyage au pays de Rimbaud*, regresa a Irán al cabo de dos años, durante el período en el que Jatamí ocupa la jefatura del Ministerio de Cultura y Orientación Islámica, para realizar en 1987 *Los inquilinos (Ejareh Nesheeha)*, la comedia más vista de la historia del cine iraní. Mehryui vuelve a conectar en 1990 con el público con *Hamun*, a pesar de la desconfianza de los productores, que la veían como un producto poco popular, ya que su argumento gira acerca de la desorientación de un intelectual que intenta conjugar la tradición filosófica y mística iraní con la filosofía europea, al tiempo que vive un tormentoso proceso de divorcio con una mujer moderna. La mujer se convierte en el eje alrededor del que giran sus cuatro películas siguientes: *Banu* (1991), *Sara* (1993), *Pari* (1995) y *Leila* (1996). Mujeres que se rebelan, que entran en crisis existencial, que exploran los caminos del misticismo, que eligen la soledad. También Mehryui consiguió con esta tetralogía el respaldo del público: en sus cinco primeros días de exhibición, *Pari* fue vista por cien mil personas en Teherán. *Los invitados de mamá (Mehman-e Maman, 2004)*, realizada durante la presidencia de Jatamí, es una comedia social amable con un fondo crítico: según el autor del libro, compendio de todas las etapas de Mehryui. *Los invitados de mamá* tuvo una cálida acogida y, por primera vez, también según Zahedi, una película de Mehryui no dividió a los críticos. Sin embargo, su siguiente película, *Santuri* (2007), realizada ya en el período de Ahmadiyad, sobre un joven aficionado a la música y su conflicto por ese motivo con su familia, religiosa y tradicionalista, fue prohibida. Su última película es, por el momento, uno de los dos medimetrajes —el otro es de

Mehdi Karampour— que componen *Teherán, Teherán* (2010).

El libro de Farshad Zahedi no es una monografía sobre un artista, que bucee en el estilo de las obras, en sus procesos de producción, en las relaciones con las de otros autores en busca de influencias o de interacciones. Tampoco se pregunta acerca del porqué de las obras desde un planteamiento biográfico ni psicológico. Sólo hay un momento en el que se relaciona una de las películas con un momento particularmente difícil de la vida de Mehryui, pero que decorosamente no se nos explica. Sin embargo, sí se hace hincapié en algunos datos biográficos, como en que tras la prohibición por el gobierno del Shah de *El ciclo de Mina*, que trataba sobre la corrupción ligada al tráfico de sangre en los hospitales, Mehryui se enfrascó en la lectura de textos antiguos sobre filosofía islámica que le salvaron de la depresión; o se habla de su amistad con el escritor realista Gholamhosein Saedi, autor del argumento de aquella película. Se trata de detalles biográficos que, sin embargo, no pretenden explicar ninguna película, sino poner énfasis en determinados momentos históricos. Por ejemplo, la noticia de la detención y tortura de Saedi por parte de la policía del Shah, y su retractación obligada en la televisión estatal, alerta al lector del riesgo que corre el propio Mehryui y ejemplifica la brutalidad que acompaña a la represión censora del régimen. La lectura de filosofía islámica por parte de un Mehryui acosado por la censura, sugiere ya la raíz de ese entusiasmo colectivo por una próxima revolución islámica que pronto mostrará que la libertad de expresión era sólo un sueño.

La estructura del libro es narrativa, pero no es Mehryui el protagonista, sino Irán. Zahedi utiliza las películas de Mehryui como operadores de análisis que le permiten ir siguiendo las transformaciones del país en función de una tensión dialéctica básica, que es la que se da entre tradición y modernidad en Irán. Desde su relación colonial con Occidente, pasando por el intento de modernización acelerado e impuesto por el Shah Reza

Palehvi, hasta la situación más reciente –resumida en la prohibición de *Santuri*–, pasando por el período revolucionario, la guerra contra Irak, la esperanza de cambio que lleva a Jatamí al Gobierno y la decepción posterior por la dificultad para aplicar reformas de calado.

Si al final de la lectura recomponemos la figura de Mehryui, lo que surge no tiene nada que ver con su intimidad, con su vida privada, con sus motivaciones emocionales, con obsesiones personales. Lo que aparece es la figura de un observador implicado y atento, ensalzado por el público o censurado por las autoridades; alguien que, desde su profesión de cineasta, sabe ofrecer, en cada momento, obras que parecen responder a preocupaciones o deseos colectivos.

La estructura del libro sigue por lo general el orden cronológico de las obras de Mehryui, presenta la situación socio-política y cultural en un momento dado, que es en el que se inserta la película de la que se va a tratar, y a partir de los personajes y el argumento, se desarrollan las cuestiones clave que aquella situación implicaba, así como el juego normalmente abierto que Mehryui propone al espectador, para terminar con la respuesta de las autoridades, de la crítica y del público.

Los personajes de la obra mehryuiana están normalmente en medio de una crisis –excepto cuando se trata de obras corales, en las que esta es colectiva–, crisis que responde no sólo a alguna carencia o problema afectivo del personaje, sino que tiene que ver con su modo de enfrentarse a una circunstancia con las únicas armas de su herencia cultural, su voluntad y sus lecturas. Ya se ha dicho que esta circunstancia suele tener que ver con una situación actual que la película sabe presentar, o a la que sabe cómo aludir. Por ejemplo, *El cartero* presentaba de manera alegórica el problema de la sumisión en el contexto de la falsa reforma agraria y de la modernización a gran escala que deseaba el Shah; la tetralogía de la mujer coincide en el tiempo con el período previo e inmediatamente posterior a la victoria

de Jatamí en las elecciones, respaldado como se sabe por el voto joven y femenino.

Las películas de Mehryui apuntan tanto al pasado como al futuro, a través de la representación de un presente dificultoso. Son películas urgentes, en la medida en que el futuro no es más que una incógnita, y el presente un nudo donde se entrelazan, a veces violentamente, dos herencias: la tradicional y la moderna. Cada una de ellas tiene aspectos que podrían liberar de las ataduras que impone la otra. Los personajes principales viven las contradicciones de esa circunstancia como un estrangulamiento que provoca una escisión de sus subjetividades.

Gracias a Farshad Zahedi, sabemos del interés de Mehryui por el psicoanálisis, por los sueños, por Fellini y por Buñuel... pero también sabemos de su amistad con el filósofo Darius Shayegan quien, como él, interpreta esta dialéctica entre tradición y modernidad en Irán a partir de la metáfora de la esquizofrenia.

De esta manera, Zahedi coloca a Mehryui en una línea de pensamiento opuesta a otra, que sería la que representaría Abbas Milani, como propone Lloyd Ridgeon hablando de Mohsen Makhmalbaf. Para Milani, en la tradición cultural iraní, desde la Edad Media hasta los poetas del siglo xx –Farrokhad y Sepehri–, hay todo un conjunto de ideas que apuntan hacia la modernidad. Más que oposición esquizoide, habría habido ocultamiento: este conjunto de ideas se habría visto desplazado por metanarrativas absolutas como el islamismo o el marxismo que habrían impedido su solidificación, su organización. Pero estaría ahí, formando un sustrato cultural capaz de manifestarse en cuanto tiene oportunidad, como sucede, por ejemplo, en *El silencio (Sokout, 1998)*, de Makhmalbaf.

Enfrentados en algún momento por razones religiosas, Mehryui y Makhmalbaf se reencuentran en el amor por el cine y en el programa político reformista de Jatamí. ¿Se habrían reencontrado también allí Shayegan y Milani?

El libro de Farshad Zahedi es apasionante tanto por lo que explica y detalla, como por lo que

sólo sugiere. Esto último sería el caso, por ejemplo de la buena respuesta del público a películas con una importante carga intelectual y con estructuras narrativas complejas. Si Zahedi deja claro que se produce un encuentro de intereses culturales entre Mehryui y su público, cuyo exponente sería la polarización de la crítica, también sugiere que quizás haya algo bajo los temas y su problematización. Zahedi apunta hacia otras cosas que merecerían una investigación detallada. Tras la Revolución Islámica, se impone una censura que entre otras cosas vigila el *decoro*, fundamentalmente centrado en la presencia femenina en las pantallas. Los cineastas van a tener que aprender a jugar con esta restricción. No se trata sólo de que las mujeres vayan cubiertas: el *decoro* impone formas, ya que afecta a la resolución de los contracampos, a los *raccords*, a la mirada masculina sobre el rostro y el cuerpo femeninos, etc. Según Naficy, las normas del decoro terminan favoreciendo una representación que se aparta de los códigos occidentales, afectando a la continuidad espacio-temporal y a la identificación de los espectadores con los personajes.

Por otra parte, como advierte Farshad Zahedi en otro momento, durante muchos años las películas extranjeras que van a entrar en Irán no son productos habituales. En esta larga temporada, que es la de la creación de la cinematografía nacional postrevolucionaria, llegan sólo, aparte de cine soviético, obras en principio poco comerciales, de autor europeo en la mayor parte de los casos, lo que convierte al Irán de aquellos años en un caso único en el mundo, una auténtica escuela de la mirada, un lugar en el que una cinematografía naciente se compara en un espejo bastante especial. La aceptación de obras complejas, formalmente poco habituales para públicos populares de otros países, pueden encontrar quizás explicación en esta situación en la que se juntan la experimentación que impone el decoro, el hábito de ver cine de autor, y un vínculo más que estrecho con la propia tradición literaria.

Es de agradecer la publicación de este libro, escrito en español por un autor iraní, implicado, interesado y activo, que nos ayuda a conocer no ya cuarenta años de cine iraní, como promete el título, sino la evolución del Irán durante este siglo a través de las obras de Mehryui y su recepción más inmediata.

Fernando González García

ARTE Y RADIOVISIÓN. EXPERIENCIAS DE LOS MOVIMIENTOS HISTÓRICOS DE VANGUARDIA CON LA TELEVISIÓN

Alfonso Puyal

Madrid

Editorial Complutense, 2009

139 páginas

10 €



Mucho se ha escrito sobre la repercusión de la fotografía y, posteriormente, del cine en los destinos de las artes plásticas durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Walter Benjamin diagnosticó la pérdida del aura de la obra de arte ante la posibilidad de reproducirla hasta el infinito por medios mecánicos. Según el autor de «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», «la técnica reproductiva desvincula lo reproducido [la obra de arte] del ámbito de la tradición» y, al «multiplicar las

reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible» (*Discursos interrumpidos I*, Taurus, 1989, p. 22). Al mismo tiempo, la reproductibilidad técnica de la obra de arte confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario.

Por su parte, André Bazin vio en la aparición de la fotografía el fin de lo que él denominaba «el complejo de la momia», un deseo totalmente psicológico de reemplazar el mundo exterior por su doble al que las artes plásticas habrían permanecido ancladas desde la noche de los tiempos. La aparición de la fotografía (y, después, del cine, que es «la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica» [*¿Qué es el cine?*, Rialp, 2000, p. 29]) supuso, desde este punto de vista, la liberación de las apariencias y la apertura de los horizontes del arte a la abstracción.

Ya en los albores del siglo XXI, Shlomo Sand, en *El siglo XX en pantalla* (Crítica, 2005), lanzaba una mirada retrospectiva al siglo en el que las imágenes fotomecánicas se habían convertido en una de las fuentes privilegiadas de la Historia. Llegó a la conclusión de que la cultura de la reproducción y del consumo masivo, de la que el cine es una muestra inconfundible, había abocado al arte no sólo a una ruptura sin precedentes con el concepto de mimesis, sino también a una ansiosa búsqueda de originalidad. La necesidad de dotar de unicidad a la obra de arte y de singularidad al artista, sin duda suscitadas por esa cultura de la copia a la que la fotografía y el cine a todas luces contribuyeron, estaba en el corazón mismo de la nueva «alta» cultura, marcadamente elitista, que nació en paralelo a la afirmación y difusión de la moderna cultura de masas. En ese contexto, el cine (y también la fotografía) fue relegado del mundo del arte y considerado un entretenimiento mundano.

Desde los importantes trabajos de Benjamin (1936) y Bazin (1945), la relación del arte de vanguardia con la técnica ha sido explorada, sobre todo, desde esta perspectiva para la que las van-

guardias históricas (sobre todo las primeras, surgidas en Europa occidental) constituyeron, ante todo, una tentativa de redimir el arte liberándolo de las apariencias y anclándolo en el aquí y el ahora, en un intento de recuperar así parte del aura perdida. Menos transitada ha sido la vía que, centrando su atención en movimientos como el constructivismo o la Bauhaus, aborda el diálogo que el arte estableció con la técnica entendiéndola, no ya como algo contra lo que había que luchar, sino como un aliado fundamental en la búsqueda de nuevas formas artísticas. No en vano, como señaló el propio Benjamin, la llegada de la imagen cinematográfica y fotográfica supuso, también, la posibilidad de aunar el interés científico y artístico de la obra de arte gracias al «inconsciente óptico», todo aquello que escapa al ojo humano y la máquina es capaz de registrar.

Ingenieros-artistas como Raoul Hausmann y László Moholy-Nagy en Alemania o Vladimir Tatlin en la Unión Soviética supieron ver en los nuevos hallazgos técnicos que implicaban los modernos medios de masas, como la radio, el cine y, más tarde, como veremos, la televisión, los canales a través de los cuales conquistar nuevos horizontes perceptivos de gran interés para la evolución de las formas artísticas. En ese paisaje se desarrolla *Arte y radiovisión. Experiencias de los movimientos históricos de vanguardia con la televisión*. Ofreciendo una novedosa perspectiva, el libro de Alfonso Puyal pone de manifiesto concomitancias en el tratamiento de lo visual y lo sonoro por parte de técnicos y creadores con respecto al invento de la televisión, ya que unos y otros trabajaban con los mismos materiales que configuran la imagen audiovisual.

El autor lee la historia de las primeras vanguardias entendiendo la mediación de la tecnología como uno de los rasgos definitorios de las tendencias de la modernidad. Expone, por ejemplo, cómo «el interés de Raoul Hausmann por las señales fotofónicas con finalidades artísticas le llevó a la concepción de aparatos electromecánicos, así como a la redacción de un buen número

de artículos que entrañaban aspectos técnicos» (p. 68); o cómo «en 1934 Moholy-Nagy describe al editor de una revista checa titulada *Telehor* las enormes posibilidades de la “manipulación creativa de la luz”, proponiendo que “estas muestras podrían ser de naturaleza aislada o podrían multiplicarse por medio de la televisión”» (p. 82).

En paralelo a los episodios del interés de las vanguardias por la tecnología, Puyal traza un recorrido histórico a través de los prototipos que fueron haciendo posible la televisión. Atendiendo a la intención de los pioneros respecto a la utilidad del futuro medio, así como a las primeras experiencias realizadas, el autor pone de manifiesto que estas imágenes, en principio técnicas, poseían unas propiedades plásticas que les otorgaban, a ojos de determinados artistas de vanguardia, un nuevo sentido que trascendía su contenido y su finalidad. El autor elabora una genealogía del invento televisivo hundiendo las raíces en un momento en el que su posterior consolidación como medio masivo orientado a la información y el entretenimiento todavía no se vislumbraba, y sí, en cambio, su importante potencial expresivo y estético.

La genealogía de Puyal demuestra, en última instancia, las posibilidades artísticas de la televisión. Trayendo a colación los «juegos de luz reflectante» y los «juegos de luz coloreada» ideados por los alumnos de la Bauhaus, el autor relaciona las prácticas de las primeras vanguardias con la esencia de la televisión. Para Puyal, dichos juegos, proyectados durante una representación teatral o como espectáculo en sí mismos, anuncian el hecho televisivo por tres razones: 1) la emisión de luz, color y sonido por medio de componentes, ya sean manuales o mecánicos; 2) la fugacidad de la obra al carecer de soportes reproductivos, como ocurría en los comienzos de la televisión; y 3) la proyección en tiempo real, es decir, la sincronía entre su ejecución y su recepción (p. 75).

Por otra parte, la genealogía trazada por Puyal evidencia, desde las primeras páginas del libro y desde su título mismo, la importancia de

la radio, más que del cine, en los orígenes de la televisión. Esto permite al autor afirmar que «la televisión no sólo tomó la base tecnológica de la radio, sino además el organigrama, los modos de enunciación, los contenidos y géneros» (p. 26) y que «la nomenclatura de la primera edad de la televisión refleja la relación casi inmanente entre ambos medios: la “radio visual” o las “radiopelículas” de Jenkins; la “radio-ojo” de Katayev y Vertov son sólo algunas muestras» (p. 28).

Se echa de menos, sin embargo, mayor profundidad en el análisis del significado y la repercusión histórica de los inventos, prototipos o artilugios de los que da cuenta la genealogía elaborada por el autor, que en muchos casos incurre en la enumeración de los mismos salpicada únicamente de algún comentario de tipo contextual. Algo que, por otra parte, pierde en algunas ocasiones su valor informativo debido al sistema de citas utilizado por el autor, que en ocasiones menciona trabajos de la época estudiada (la primera mitad del siglo xx) citándolos a través de la edición actual por él consultada, dificultando al lector la posibilidad de saber de cuándo datan afirmaciones que se destacan por su valor histórico. Estos detalles alejan al libro de Alfonso Puyal de la historia cultural de la tecnología, al estilo de, por ejemplo, Barry Salt (*Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword, 2003) acercándolo más al ensayo divulgativo que al trabajo académico, aunque no por ello quedan mermados los logros de la contribución del autor recogida en *Arte y radiovisión*.

Desde nuestro punto de vista, el libro de Puyal tiene el valor de rescatar una serie de referencias históricas de la vanguardia y examinarlas desde el prisma de un medio aparentemente tan alejado (al menos en su forma actual) de la innovación y la creatividad propia de las artes plásticas y audiovisuales como es la televisión. Por lo demás, plantea cuestiones de plena actualidad como la pregunta por la función que desempeñan los medios de reproducción para el artista (p. 91) o la mediación de la tecnología entendida como uno

de los rasgos definitorios de las tendencias de la modernidad (p. 124). En un momento en el que la revolución digital y la colonización de la vida cotidiana por parte de internet abren nuevas y aparentemente infinitas posibilidades creativas al arte y al audiovisual, parece necesario revisar los precedentes históricos y conceptuales de las sinergias entre arte y técnica.

Sonia García López

TV BY DESIGN: MODERN ART AND THE RISE OF NETWORK TELEVISION

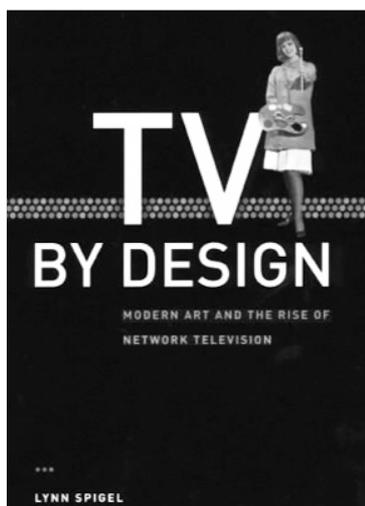
Lynn Spigel

Chicago

Chicago University Press, 2009

402 páginas

27,50 \$



La televisión se consolidó en las décadas de los cincuenta y sesenta como una poderosa fuerza cultural en la sociedad norteamericana a pesar de enfrentarse a ataques desde los sectores más heterogéneos, desde la escuela de Frankfurt a los ultraconservadores religiosos, un acoso que cristalizó en la dura aseveración en 1961 del entonces presidente de la Comisión Federal de Comunicaciones, Newton Minow, acerca de que su programación se había convertido en «a vast waste-

land» («un vasto basurero»). Pero hay una parte de la historia cultural del periodo más desconocida y un tanto sorprendente. A la vez que se producía la deslegitimación crítica del medio televisivo, éste desarrollaba fuertes vínculos con las corrientes que en el periodo de posguerra iban a azotar la escena artística en Estados Unidos como el Expresionismo Abstracto y el Pop Art, además de otras formas en las que se materializó el modernismo en el diseño gráfico, la publicidad y la arquitectura. Así, el artista llegaría a la televisión, pero la televisión también llegaría al museo, al menos al museo de arte contemporáneo como el MoMA. Aunque no exenta de contradicciones, la relación entre la televisión comercial y el arte moderno sirve para iluminar la manera en la que estas dos instituciones lucharon por encontrar un lugar propio en un contexto socio-cultural cambiante como la Norteamérica de mediados de siglo. Éste es el empeño al que Lynn Spigel consagra *TV by Design: Modern Art and the Rise of Network Television*, una de las más valiosas aportaciones realizadas recientemente a la historiografía televisiva.

A lo largo de la última década Lynn Spigel ha alcanzado una posición preeminente dentro del ámbito de los estudios televisivos de la mano de sus incisivas investigaciones sobre el impacto cultural del medio durante sus primeras décadas de existencia. Spigel, que actualmente ocupa una cátedra en la School of Communication de la Northwestern University, continúa con *TV by Design: Modern Art and the Rise of Network Television* el camino iniciado por otra obra igualmente destacable, *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America* (University of Chicago Press, 1992). En esta ocasión, en lugar de ocuparse de las imágenes creadas en torno al hogar y la función social de la mujer tras la llegada de la televisión en la década de los cuarenta, Spigel esboza cómo la televisión se nutrió de las innovaciones proporcionadas por los movimientos de vanguardia dentro del arte moderno, pero también cómo contribuyó decisivamente a

su popularización entre las clases medias urbanas. En el capítulo introductorio, Spigel explica que el libro es parte de un esfuerzo más amplio realizado por historiadores y sociólogos sobre las dinámicas sociales establecidas por el arte, el comercio y la noción de gusto en la cultura norteamericana (p. 15). El periodo en el que centra su investigación, las décadas de los cincuenta y sesenta, está caracterizado en lo político por la acción de tres presidentes, Eisenhower, Kennedy y Johnson, que impulsaron la utilización de las artes como herramienta educativa e instrumento en la expansión internacional del país. Las cadenas de televisión comerciales fueron utilizadas intensamente para ambos fines, aunque con la llegada de los setenta la programación relacionada con el arte tendría que conformarse con subsistir en pequeños nichos en la televisión pública y el cable.

Pero antes de que eso ocurriera, la televisión comercial aparentó sentirse genuinamente fascinada con el arte moderno. La búsqueda de un arte de raíces genuinamente norteamericanas se materializó en los cincuenta con el frecuente tratamiento de la cuestión en programas informativos de prestigio como *Omnibus* (CBS: 1952-1956, ABC: 1956-1957, NBC: 1957-1961) y *See It Now* (CBS: 1951-1958), que dedicaron programas especiales a artistas como Norman Rockwell y Grandma Moses. Por su parte, las series de ficción incorporaban tramas relacionadas con artistas atrapados en las visiones aberrantes de su imaginación, marchantes que acababan con la vida de prometedores pintores para aumentar el precio de sus obras y maridos que sospechaban de que sus esposas posaran para carismáticos artistas. Mientras que el Expresionismo Abstracto se incorporaba a la escenografía de los programas de entretenimiento, la naciente publicidad televisiva imitaba al cine surrealista y abstracto de los años veinte antes de atreverse a ofrecer anuncios cuyas formas animadas entraban en la abstracción. En este contexto, no debe resultar llamativo que ya en 1955 el MoMA dedi-

cara una exposición a los atrevidos largometrajes y anuncios realizados por la productora UPA (p. 64). Uno de los capítulos de *TV by Design: Modern Art and the Rise of Network Television* está precisamente dedicado a trazar los vínculos del MoMA con la televisión, que comienzan en una fase muy temprana con las primeras emisiones experimentales y en 1954 permitieron la celebración del vigesimoquinto aniversario del museo en forma de un especial para la CBS. El MoMA incluso mantuvo de forma efímera la producción de programas como parte de su denominado Television Project. Pero su archivo televisivo, abierto en 1967, pasó pronto de celebrar la posibilidad de lo artístico en televisión a salvaguardar documentales sobre arte, un objetivo mucho más restringido. Para la autora, las peripecias televisivas del MoMA permiten repensar la lógica binaria que enfrenta a la televisión contra el arte, el espacio doméstico contra el espacio público y el entretenimiento contra la educación (p. 146).

Según demuestra Spigel, la cadena CBS, que con su programación dirigida a satisfacer los gustos del americano medio logró las más altas cotas de popularidad de la época, fue también la que con más decisión incorporó los hallazgos del arte moderno como parte de los esfuerzos de sus dos principales directivos, los ávidos coleccionistas de arte William S. Paley y Frank Stanton, por asociar la reputación de la cadena a la excelencia artística. Para ello, encargaron anuncios a Paul Strand, René Bouché y Ben Shahn, además de crear una división interna dedicada exclusivamente a producir materiales de promoción bajo la dirección del diseñador gráfico William Golden y encargar a los arquitectos William Pereira y Charles Luckman el proyecto de la CBS Televisión City, uno de los hitos de la arquitectura corporativa norteamericana del siglo xx. La cadena NBC fue menos ambiciosa en su relación con el arte moderno, pero sin embargo fue el hogar de un programa que marcaría la más audaz inmersión del entretenimiento en sus dominios, *The Ernie Kovacs Show* (NBC: 1952-1956). Señalado a posteriores

como una figura seminal del video-arte, Kovacs no afrontó la televisión como un medio para la popularización del arte, sino un lugar privilegiado para practicarlo a través de la exploración del silencio, el sonido asincrónico y el *collage* en sofisticadas piezas humorísticas. Este espíritu experimental fue prolongado por una nueva generación de creativos publicitarios que llevaron a las pantallas televisivas un nuevo modelo de anuncio filmado influido por las vanguardias de posguerra que pronto tendrían cabida en los rituales legitimadores del cine, los festivales. Tanto Cannes como el New York Film Festival crearon secciones dedicadas a los anuncios de publicidad, convertidos, irónicamente, en una particular forma de cine independiente (p. 222).

Todas las contradicciones surgidas en torno a la relación entre televisión y arte fueron intensamente exploradas por Andy Warhol, el artista que con más entusiasmo y continuidad abrazó al medio televisivo como herramienta creativa. Warhol fue autor de numerosas ilustraciones publicitarias para programas de televisión cuando todavía era un joven diseñador gráfico, mucho antes de que comenzara a incorporar el televisor en sus imágenes *pop*. Ya convertido en una celebridad posmoderna, Warhol se convirtió en un visitante habitual de programas de entrevistas, anuncios y hasta en la serie *The Love Boat* (*Vacaciones en el mar*, ABC: 1977-1986). En su etapa creadora de madurez, Warhol buscó explorar y apropiarse de los géneros televisivos en su serie videográfica *The Factory Diaries* en 1971, mientras que entre 1979 hasta su muerte en 1987 realizó tres series distintas para la naciente televisión por cable, *Fashion* (Manhattan Cable, 1979), *Andy Warhol's TV* (Madison Square Garden Network, 1983-1984) y *Andy Warhol's Fifteen Minutes* (MTV: 1986-1987). En el epílogo, Spigel recuerda que la estrecha relación entre televisión y arte moderno tuvo una prolongación con la emergencia del video-arte, abrazado por el medio en un proceso paralelo al que lo llevaría desde la oscuridad del *underground* a las exposi-

ciones en los grandes museos. Pero esta relación ya ha sido ampliamente documentada por otros autores y Spigel no puede dejar de destacar la particular amnesia crítica que ha llevado a obviar la asociación entre la televisión y el arte moderno en un periodo anterior a la emergencia del video-arte. En realidad, afirma, el poder de la televisión como forma cultural se asentó gracias a la colaboración, beneficiosa mutuamente, con artistas que trabajaron para la industria desde el principio, ya fuera en busca de la ganancia comercial, la posibilidad de experimentación artística o la creencia en los ideales de la pedagogía democrática (p. 291-292).

Como es habitual en sus investigaciones, Spigel sustenta la ambiciosa empresa que supone *TV by Design: Modern Art and the Rise of Network Television* en una extensa recopilación de textos de la época (ensayos críticos, periódicos, publicaciones especializadas), así como abundantes fuentes primarias como comunicaciones internas de las cadenas de televisión, guiones originales y grabaciones de programas. Un repaso al más de medio centenar de páginas que componen la sección de notas acredita el extraordinario rigor y meticulosidad de la autora, que desgrana su discurso con la habitual claridad expositiva anglosajona. Como en sus trabajos anteriores, Spigel articula la obra en torno a la indagación sobre media docena de temas concretos en lugar de intentar realizar una interpretación global de la cuestión, lo que en algunos momentos deja ciertas lagunas expositivas. Sin embargo, esto se ve compensado por la riqueza conceptual y la elaborada contextualización presente en cada estudio de caso. *TV by Design: Modern Art and the Rise of Network Television* ilumina un aspecto inédito de la relación entre el arte moderno y los medios de comunicación de masas que será especialmente valorado por aquellos que se acercan a la historia cultural libres de prejuicios y ortodoxias.

Concepción Cascajosa Virino

SUBVERSION. THE DEFINITIVE
HISTORY OF UNDERGROUND CINEMA

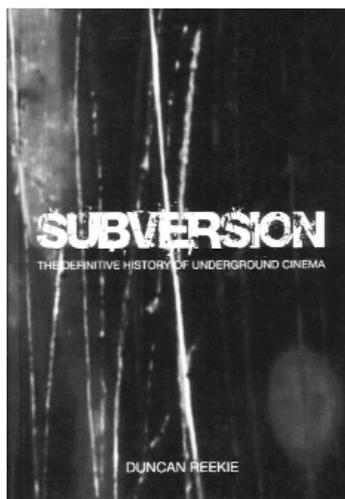
Duncan Reekie

Londres

Wallflower Press, 2007

259 páginas

11.89 £ / 21,55 €



Bajo el lapidario título de *Subversion. The Definitive History of Underground Cinema*, Duncan Reekie nos presenta un recorrido por lo que él define como cine *underground* y que es sobre todo el resultado de su experiencia personal como director de cine y activista del colectivo londinense *Exploding Cinema*. Tanto por medio del libro como por medio de la práctica, la intención de Reekie es exponer un modelo de hacer, exhibir y distribuir el cine fuera del circuito, del mercado y de las instituciones que sustentan a una maquinaria oficial, en su opinión, profundamente restrictiva. El autor trata de elaborar una historia diferente de un cine, el *underground*, que no ha encontrado su espacio junto a otros géneros o movimientos dentro de la historia del cine más canónica; desde su perspectiva, busca insertar este movimiento dentro de la cultura dominante, y en ese sentido la frase «historia definitiva» empleada en el título resulta un tanto contradictoria, puesto que nos sitúa más cerca de ese con-

cepto de historia única del que Reekie tanto se queja. La ironía es el arma que en ciertos momentos el autor utiliza para no caer en una visión excesivamente canónica, ironía que se nutre de un cierto espíritu de revancha presente por ejemplo al abordar su crítica a las instituciones oficiales.

La historia del cine *underground* de Duncan Reekie no es una historia escrita en clave estética a través de sus películas —de las cuales escasean los ejemplos—, sino un recorrido por el conjunto de manifestaciones culturales, industriales y políticas que han contribuido a conformar el cine experimental. Para el autor, el término «cine experimental», además de ser empleado de manera amplia por una gran mayoría de teóricos, engloba el conjunto de trabajos y prácticas desarrolladas en oposición a la cultura dominante, entre las que no se nos debe olvidar incluir al cine *underground* y al *amateur*. Términos como los de vanguardia o independiente son, desde su punto de vista, excluyentes de estas prácticas y estarían conectados de manera más directa con el conjunto de instituciones criticadas por Reekie como son los museos de arte, galerías, filmotecas o universidades; lo que viene a decirnos es que para él son formas de nombrar empleadas por un academicismo contemporáneo y restringido, siempre partiendo de su clasificación, que obvia las características formales.

A lo largo de los primeros capítulos el autor sitúa los orígenes del movimiento cinematográfico *underground* en manifestaciones populares como los carnavales medievales, el teatro del renacimiento, el melodrama, el vodevil, el music hall o el cabaret. Estas formas culturales se desarrollaron en su momento como una alternativa lúdica al gusto oficial y a la institución artística, definida en parte por su exclusión sistemática de la cultura de masas. Reekie describe su carácter trasgresor, caótico, vulgar y subversivo junto con los procesos de neutralización y asimilación llevados a cabo por la cultura oficial para desactivarlas en nombre de los valores morales, cívicos

y sociales establecidos por la burguesía del siglo XIX. El cine *underground* sufrirá este mismo destino a causa de su apropiación y legitimación como arte de vanguardia por parte de las instituciones artísticas y educativas antes mencionadas. Cabe preguntarse respecto a estos primeros capítulos hasta qué punto el autor hila fino para llegar a emparentar estas prácticas de siglos pasados con el cine *underground*; y es que el recorrido que realiza resulta demasiado esquemático y condicionado por la relación que él pretende establecer, obviando aspectos que pueden perfectamente contradecir su razonamiento.

A continuación de este repaso histórico por las manifestaciones que Reekie emparenta con el cine *underground*, revisa las concepciones en torno al nacimiento del cine basadas principalmente en su vertiente tecnológica, insistiendo en la importancia del conjunto de tradiciones populares lúdicas (teatro de sombras, panoramas) que demandaban su existencia antes de su invención. Para ello lleva a cabo una revisión de los modelos críticos elaborados por Sergei Eisenstein, Tom Gunning y Nicholas Vardac, para describir el desarrollo de las formas cinematográficas como una continuación de las técnicas escenográficas empleadas en el teatro popular y dirigidas a crear un impacto visual en el público, más allá de vertebrar su evolución a partir de una línea narrativa heredada de la novela decimonónica. Un cine contra el que reaccionarán las vanguardias artísticas, las cuales acudirán a rescatarlo de las masas para crear un cine puro. Las vanguardias utilizaron así el cine no sólo por lo que representaba de novedoso frente a las artes tradicionales de la pintura y la escultura, sino también como una forma de oposición hacia la industria del entretenimiento popular, su distribución económica y laboral que no encajaba en las estructuras sacralizadoras del arte. El cine de vanguardia es para Reekie un modo de legitimar la autoridad del arte sobre el cine, un intento de estetizar lo popular, lo que resulta ser una contradicción ideológica.

Centrándose específicamente en el cine de vanguardia británico, el autor destaca cómo, a diferencia de la vanguardia francesa, este movimiento se formó inicialmente al margen de los preceptos del arte moderno y tuvo una distribución muy limitada. En cambio, el movimiento documentalista de los años treinta liderado por John Grierson se consolidó ofreciendo una alternativa al cine americano que dominaba el mercado anglosajón. Bajo el precepto de servicio público y educativo, el documentalismo justificaba la financiación estatal convirtiéndose en un arma ideológica de las clases gobernantes. Se abría de esta manera el camino para las posteriores relaciones entre los movimientos experimentales y las instituciones estatales británicas, que tuvo su continuación en el *Free Cinema* de los años cincuenta y la vinculación de parte de sus miembros con el British Film Institute, en un intento de crear una industria alternativa al monopolio comercial que fracasó, en la opinión del autor, debido a la falta de una base ideológica.

En el recorrido hacia el cine *underground* de los años sesenta Reekie destaca, en el que es uno de los capítulos más interesantes del libro, un olvido fundamental por parte de los historiadores del cine experimental: el movimiento *amateur*. Éste se fue consolidando en el ámbito anglosajón a partir de 1930 gracias a la aparición y desarrollo de una tecnología de grabación y exhibición portátil y asequible que, junto con las revistas especializadas y los cine-clubs, establecieron una red de funcionamiento totalmente autónoma del cine comercial y de las instituciones estatales. Resulta clave su posicionamiento al margen y su vocación de experimentar, que hacen muy difícil una clasificación. El hecho de no poder definirlo ni como cine ni como arte certifica, según el autor, su radicalismo. Sin embargo, los movimientos *underground* de los sesenta no lo tendrán en cuenta y se estructurarán a partir de grupos contraculturales de artistas e intelectuales influenciados por el cine experimental americano, a los que Reekie conecta con la bohemia

francesa de los siglos XVIII y XIX y por extensión con el anti-arte, los dadaístas y el Surrealismo.

La emergencia del cine *underground* americano surge como una culminación de los ideales del movimiento *beat*, el misticismo y el radicalismo que se posicionaban contra la alta cultura. A diferencia del cine de vanguardia, el *underground* se mantuvo fuera de la institución-arte, subvirtiendo la autoridad burguesa. Películas marcadas por una estética *amateur*, fantasías surrealistas, distorsiones narrativas y temporales, imágenes tabú de sexo y violencia. Una estructura heterogénea y caótica que incluía el trabajo de cineastas solitarios, colectivos de producción, películas caseras, películas de bajo presupuesto, visuales psicodélicos o *agit-prop*. Un espíritu subversivo que se verá apaciguado, según Reekie, con la creación por parte de Jonas Mekas del Anthology Film Archives y la consiguiente institucionalización del cine *underground*, convirtiéndolo en una forma de arte respetable, digna de ser preservada y exhibida, quedando encuadrado dentro de los mecanismos del arte, de los que tanto reniega el autor.

En el Reino Unido, el espíritu *underground* americano tomó forma en el colectivo artístico de la London Film-Makers' Co-operative (LFMC) desde donde se distribuían, exhibían y también producían un gran número de películas. Pero, al igual que en el caso americano, la LFMC también dio un giro hacia la institucionalización pasando a formar parte de la apropiación del estado británico de la cultura, duramente criticada por Reekie, en el que seguramente es uno de los aspectos más polémicos del libro. Así, no duda en señalar directamente a tres de los tótems del cine independiente inglés como son David Curtis, Peter Gidal y Peter Wollen, como culpables de la estandarización y complacencia de un cierto cine experimental, a la vez que de la exclusión de otras formas más radicales que provienen del amateurismo tan celebrado por Reekie. Aquí es donde culmina su relato, con la aparición de un nuevo *underground* contemporáneo que puede localizarse en el New

York Cinema of Transgression y en el New London Underground. Dentro de este último sitúa al grupo *Exploding Cinema*, que describe de manera entusiasta desde la experiencia personal y que, como mencioné al principio, subyace bajo todo el texto. Pero si bien es cierto que podemos criticar la visión sesgada que en ocasiones emplea el autor, éste no reniega en ningún caso de la misma, y reconoce su subjetividad como un arma contra la objetividad y el rigor del *establishment*, que, según él, trata de orientar nuestra mirada desde un punto de vista indiscutible, consensuado como el único válido.

Tal vez, la mayor crítica que podemos realizar hacia *Subversion. The Definitive History of Underground Cinema* es que se centra exclusivamente en los cines americano y británico obviando por completo otras cinematografías. Es un error que salta a la vista, máxime si lo que se pretendía era escribir una historia *definitiva* del cine *underground*, y si además se critica ostensiblemente el olvido por parte de la historia canónica del cine de ciertas corrientes y movimientos. Por otro lado, en determinados pasajes, la crítica exacerbada hacia las instituciones resulta simplista y no parece estar lo suficientemente justificada. Igualmente, a pesar de estas cuestiones, cabe destacar la capacidad del libro para llevar a replantearnos la relación de las instituciones con determinadas formas de la cultura popular y de lo *underground*, estableciendo un debate en torno a los modos de apropiación, asunto sin duda central en el actual contexto de la producción cultural de nuestra sociedad. En torno a este tema son numerosas las cuestiones que el libro nos sugiere plantearnos: ¿Quién debe estimular el desarrollo de la creación audiovisual?; ¿Cuáles son las instituciones sobre las que debe recaer la función de preservarlo y exhibirlo?; ¿Deben los artistas recurrir a la financiación estatal o intentar auto-gestionarse y mantenerse al margen como sugiere Reekie? Cuestiones a tener en cuenta, ya que de ellas depende el desarrollo futuro del audiovisual.

Beatriz Bartolomé Herrera

ART AND THE MOVING IMAGE.
A CRITICAL READER

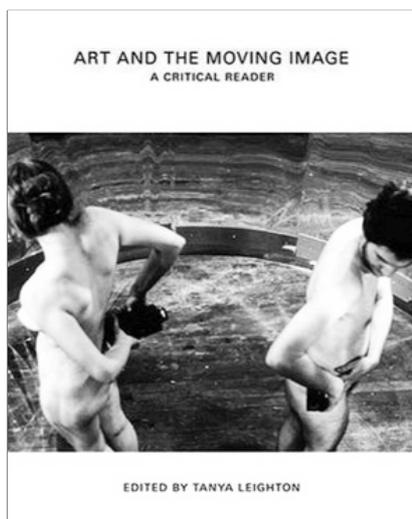
Tanya Leighton (ed.)

Londres

Tate Publishing / Afterall, 2008

496 páginas

19,99 £



Desde los orígenes mismos del cine se ha entablado una relación directa entre las formas en que se crean y perciben las imágenes en movimiento y aquellas formas dentro de las artes plásticas. Basta recordar que Godard llamaba a los hermanos Lumière «los últimos impresionistas» para comprender la complejidad formal de dicha relación. Con el tiempo, como es sabido, el cine ha ido consiguiendo sus propios espacios y se ha ido institucionalizando, tomando su propio camino y alejándose de las artes de corte más tradicional. En los últimos años, con el avance de las nuevas tecnologías digitales y la pérdida progresiva delpreciado celuloide, parece ser que hay un nuevo resurgir de la mirada artística que viene a reivindicar el valor de la materialidad de la imagen. Cada vez son más frecuentes los cruces entre la institución artística y la institución cinematográfica, produciendo que la imagen en movimiento pase de la caja negra de la sala de proyec-

ción al cubo blanco de la galería de arte, lo cual nos permite reflexionar asimismo sobre el resurgir de una mirada «cinemática» hacia las artes visuales. Lentamente, esto se puede a su vez apreciar en el surgimiento de toda una nueva literatura abocada al tema. Comenzando tímidamente este resurgir con la aparición del vídeo y conceptos tales como «cine expandido» a fines de los sesenta, hoy contamos con investigaciones de gran peso, producidas sobre todo en el ámbito anglosajón.

Como toda nueva área de estudio que comienza a consolidarse, no podía faltar una antología de escritos, de cierto carácter canónico, que actúe como texto de referencia obligada y como pivote para futuras investigaciones. Y es precisamente este rol el que viene a desempeñar el libro de Tanya Leighton. Ella misma ha declarado en la introducción al volumen que «[...] las próximas páginas permitirán al lector familiarizarse con las intersecciones entre el mundo del arte y aquel del cine y la televisión, un área que se ha denominado "videoesfera", "*un autre cinéma*", "cine terciario" y "topología fílmica", por nombrar algunos términos». «[...] El objetivo es que *Art and the Moving Image* promueva un campo discursivo, uno que esté necesariamente marcado por el conflicto, pero también uno provocador de horizontes nuevos y más enriquecidos» (pp. 12 y 40, respectivamente).

Este primer compendio es el resultado de una serie de seminarios organizados por Mark Lewis (cineasta, artista y co-editor de *Afterall*) y Michael Newman (crítico e historiador de arte) en la Tate Modern en el 2002, y ha logrado materializarse gracias a la dedicación que Tanya Leighton ha mantenido sobre este tema a lo largo de los años, sobre todo a partir de su experiencia profesional como comisaria independiente y editora. La galería que dirige en Berlín ha abogado por un programa transdisciplinar y trans-generacional en colaboración con artistas, cineastas, críticos, historiadores de arte y comisarios, lo que le ha permitido tener un contacto y

diálogo permanentes con individuos que transitan en ambas esferas de la cultura visual. Por otro lado, sus proyectos editoriales previos demuestran cómo se ha producido en este nuevo volumen una cierta progresión intelectual por su parte y cómo ha establecido una tendencia a la hora de realizar las selecciones de artículos. En *Saving the Image: Art After Film* (2003), por ejemplo, se interrogó qué es lo que se entiende por el «arte después del cine» a partir de una antología dedicada al cine y vídeo realizada en colaboración con artistas y teóricos, tanto del cine como de la historia del arte, y en *In The Poem About Love You Don't Write The Word Love* (2006), su siguiente proyecto, también se intentaba realizar un cuestionamiento de las convenciones visuales a partir de indagar cómo el cine y el arte contemporáneos pueden resistir la experiencia de lo visual en esta aplastante cultura mediática contemporánea. En ambos libros participaron algunos de los escritores que forman parte de esta edición (como Raymond Bellour, Serge Daney y Giorgio Agamben), pero ambos carecen de la armonía estructural y de contenido que esta nueva obra posee, además de la falta de definición de determinadas áreas y conceptos (como las diferencias entre la imagen en movimiento y la imagen proyectada, las distintas formas de experimentar las obras o las cuestiones de medios y formatos, entre otras) que esta nueva publicación acierta en precisar con un grado mayor de claridad.

Art and the Moving Image se encuentra dividido en tres secciones generales que hacen un recorrido teórico-conceptual, interrelacionando perspectivas provenientes de distintos períodos y analizando producciones visuales de diversas áreas geográficas y relevancia histórica. Incluye textos de gran peso teórico-histórico, como los escritos por Stan VanDerBeek, Peter Wollen, Rosalind Krauss, Gene Youngblood, Serge Daney, Giorgio Agamben o Raymond Bellour, junto con nuevos escritos comisionados especialmente para esta edición, como los realizados por Elizabeth

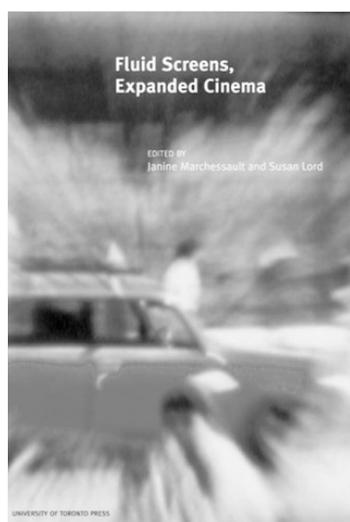
Bennett Hupp, Bill Horrigan, William Kaizen, Federico Windhausen y John Kelsey. La primera parte, denominada «Historias y revisiones», comprende diez artículos que ahondan sobre la práctica artística de los años sesenta y setenta, haciendo especial hincapié en el legado teórico que ha producido en esos años la entrada del cine en el mundo del arte. Se estudian, entre otras, las películas del grupo Fluxus, del cine estructural inglés y del Tropicalismo en Brasil. La segunda sección, titulada «La agonística relación entre vídeo y televisión», también vuelve la mirada hacia esas décadas consideradas como las más álgidas de la producción de este tipo de literatura. Incluye textos clásicos de la historia del vídeo, como el de Krauss, que explora «la estética del narcisismo» en tanto aspecto inherente del mismo, o textos que analizan puntos trascendentales en su historia, como la aparición de la revista *Radical Software* o las primeras experimentaciones en América Latina de la mano de Marta Minujín, Lea Lublin y David Lamelas. La última parte, «Del cine al post-cine», es la más extensa de las tres y la que aborda de lleno las problemáticas de la relación del cine, el vídeo y el arte con el cine clásico, y la que se pregunta por el futuro del cine y el vídeo en la era digital. Algunas de las reflexiones críticas que surgen a lo largo de los trece artículos que conforman esta sección son esenciales para la comprensión de las discusiones que se encuentran en juego en los últimos años, como por ejemplo, de qué manera lo cinematográfico cambia nuestra idea del arte, cómo está cambiando la experiencia del espectador, o hasta qué punto se está produciendo una «cinematización» de la sociedad.

Por supuesto, como todo *reader*, se trata de una puerta de entrada a futuras lecturas. Estos textos nos permiten tener una primera aproximación al tema y dejarnos con la incógnita sobre muchas áreas que luego el lector deberá investigar por cuenta propia. Se nombran muchos artistas y obras cuyo previo conocimiento se da por sentado, y eso puede llegar a influir negativamente

en un lector poco avezado en la cultura visual contemporánea. No obstante, se plantean a partir de este libro las bases de un terreno fértil de trabajo que es sumamente interesante en cualquier debate sobre la contemporaneidad.

Clara Garavelli

FLUID SCREENS, EXPANDED CINEMA
Janine Marschessault y Susan Lord (eds.)
Toronto
University of Toronto Press, 2008
240 páginas
33,95 \$



Existen estudios que reconocen la tradición teórica en la que se insertan desde el mismo título que los identifica. Es una estrategia que sirve como reclamo para aquellos lectores ya iniciados, interesados en recorridos críticos concretos, que varían en función de los momentos históricos en los que se debaten. Este es el caso del volumen *Fluid Screens, Expanded Cinema*. El conjunto de textos seleccionados por Janine Marschessault y Susan Lord mantiene un vínculo directo con la situación cinematográfica analizada por el teórico Gene Youngblood en el contexto estadounidense de 1970. Las reflexiones que Gene Youngblood

escribió en su imprescindible *Expanded Cinema* son el punto de partida de una nueva recopilación de artículos analíticos que sitúan, sobre el papel, las cuestiones principales que atañen al desarrollo de la tecnología digital en relación al cine y los medios de masas del escenario actual. Es un cine entendido en su mayor amplitud que inevitablemente moldea el espacio público de la contemporaneidad. Si *Expanded Cinema* dibujaba una amplia concepción cinematográfica que abrazaba todas y cada una de las iniciativas artísticas realizadas con las nuevas tecnologías de la época, *Fluid Screens, Expanded Cinema* hace lo propio, meditando sobre el papel de la imagen digital y sus ilimitadas potencialidades, haciendo especial hincapié en las iniciativas surgidas en una plataforma especialmente fructífera como es internet. Uno de los puntos de partida de esta compilación de artículos es la idea de que el espacio mediático de la actualidad está dominado por una multitud de medios que dominan la política económica, las prácticas culturales y las nuevas articulaciones de identidad. Gracias a la fluidez de la imagen digital se pone a prueba el espectáculo cinematográfico tradicional, traspasando las fronteras de lo interactivo y lo performativo en los *networks media*. Todos los análisis aquí incluidos quedan englobados bajo los *cultural studies*, la teoría post-fílmica, los estudios de comunicación y la teoría de los nuevos media. La multiplicidad de puntos de vista dispuestos en ellos demuestra cómo las tecnologías digitales transforman la cultura visual, moldeando la esfera pública en la que se insertan.

Las primeras películas por computadora realizadas por cineastas como Jordan Belson o los hermanos Whitney, los experimentos televisivos de artistas como Nam June Paik o Aldo Tambellini, las metamorfosis videográficas de John Stehura y Jud Yalkut, las performances multimedia de Carolee Schneemann o Robert Whitman, las arquitecturas sensoriales envolventes —como el *Movie Drome* diseñado por el cineasta Stan VanDerBeek— y los espectáculos expansivos de proyección

nes múltiples —como el celebrado *HPSCHD* de John Cage y Ronald Namerth— eran algunas de las manifestaciones artísticas estudiadas por Gene Youngblood en su ensayo *Expanded Cinema*. Tomando como referencia lo cinematográfico, el autor exploraba la estética de los medios de comunicación audiovisuales en relación a nuevas dimensiones fenomenológicas, de resonancias epistemológicas. El arquitecto y ensayista Buckminster Fuller era el encargado de escribir la introducción de un libro, que él mismo identificaba como «el principio de una nueva era del sistema educacional» (p. 35). Era una manera de entender unas reflexiones que ponían las bases para una pedagogía interactiva, apta para el desarrollo del conocimiento y la apertura de la conciencia. Esas palabras visualizaban la importancia de las herramientas basadas en la emisión y recepción de sonidos e imágenes en movimiento para el futuro de la humanidad. La extensión de los límites de la pantalla hacia formas culturales interconectadas, envolventes e interactivas, quedaban estructuradas por Gene Youngblood mediante tres ejes principales: la sinestesia, lo intermedial y lo global.

El cine es el arte de organizar una corriente de eventos audiovisuales en el tiempo. Es un evento temporal, tal y como sucede con la música. Para Gene Youngblood la tecnología audiovisual es un dispositivo que permite ampliar la conciencia del espectador y ensanchar las capacidades de su mente. Ese nexo común entre medio y mente es uno de los puntos concretados por especialistas de la evolución de la imagen electrónica y el vídeo, de finales de los años sesenta. *Fluid Screens, Expanded Cinema* retoma estas consideraciones casi cuarenta años más tarde. Lo hace para evidenciar nuevas perspectivas surgidas en un contexto radicalmente distinto —no sólo a nivel temporal, sino también a nivel geográfico—. En esta ocasión los artículos redactados toman como referencia los desarrollos acaecidos en Canadá y, especialmente, en las ciudades de Toronto y Montreal. Tal y como indican las editoras en la introducción del libro, la iniciativa de compilar esta serie de textos surge

durante un simposio celebrado en una de las últimas ediciones del Images Festival for Independent Film and Media de Toronto. Por esta razón, la mayoría de autores participantes son de procedencia canadiense. Así, muchos de sus objetos de estudio pertenecen a los desarrollos estéticos y conceptuales concentrados en este vasto espacio geográfico. Es en esta misma introducción donde se establece el marco teórico que gira alrededor de los tres capítulos que dividen el libro. Si el título del mismo remite a concepciones como el de la modernidad líquida descrita por el ensayista Zygmunt Bauman, es por el paralelismo que establece entre la convergencia espacio-temporal de las sociedades occidentales regidas por el sistema capitalista y las manifestaciones fílmicas que surgen de ella. Según Bauman, la fluidez de los estados líquidos sirve como metáfora para entender la flexibilidad de espacios desplazados y tiempos ilimitados, perceptibles en la actualidad. Es un modo de identificar la fragmentación, la maleabilidad y la fugacidad de lo presente.

«Expanded Cinema-Inmersion» es el título de la primera parte del libro. Los seis ensayos de los que consta esta sección tratan sobre la influencia que los soportes arquitectónicos diseñados para proyecciones fílmicas provocan sobre las experiencias sensoriales de los espectadores que se sumergen en ellas. Partiendo de las innovaciones introducidas en la exposición internacional de Montreal de 1967, Janine Marchessault considera en su texto «Multi-Screen and Future Cinema: The Labyrinth Project at Expo 67» la relevancia de las aportaciones cinematográficas realizadas para los pabellones de la muestra, concentrando su interés en el proyecto *The Labyrinth*. Esta multiproyección diseñada por Colin Low, junto a Roman Kroitor, fue una de las piezas más complejas de una Expo 67 plagada de obras fílmicas, identificadas por parte de los técnicos y artistas mediante términos como Circle Vision, Polyvision, Kino-Automat o Diapolyecran. Descrita por Marchessault, la instalación *The Labyrinth* consta de tres salas que muestran lo fílmico como

ambiental, introduciendo nuevas consideraciones sobre la vivencia de la simultaneidad. Es un film *site specific* de cuarenta y cinco minutos que narra, a modo de ritual, la autorrealización de un individuo a lo largo de toda su vida. Multiproyecciones discontinuas invitan a una divagación de los sentidos que, a la vez, activan la imaginación sin renunciar a la memoria —acciones que, según Gene Youngblood, conjugan el paseo del espectador con el cine sinestésico—. Marchessault finaliza su texto recalcando que la omnipresencia de instalaciones fílmicas en la Expo 67 es un claro precedente de la ubicuidad de pantallas y la maleabilidad de la imagen del presente. «Sounds Complicated: What Sixties Audio Experiments Can Teach Us About the New Media Environments» es otro de los textos destacados de esta primera parte. Aquí Stephen Crocker se encarga de estudiar cómo el sonido estructura los espacios que nos rodean, alterando, de un modo prácticamente imperceptible, nuestra conciencia. Lo hace atendiendo a cuestiones como la naturaleza omnidireccional del sonido y la pasividad con el que lo recibe el ser humano. Transitando entre conceptos como «el arte de los ruidos» de Luigi Russolo, «la escucha reducida» de Michel Chion y Pierre Schaeffer, y las reflexiones del montador y *sound designer* Walter Murch, Stephen Crocker se decanta, como Marshall McLuhan y John Cage, hacia el estudio del sonido atendiendo a las estructuras organizadas de las sensaciones, y no a sus fuentes sonoras. «The Network Screen: Moving Images, Materiality, and the Aesthetics of Size» de Haidee Wasson repasa la evolución tecnológica de las pantallas para revelar lo que subyace en dos ejemplos paradigmáticos: IMAX y QuickTime. La espectacularidad global de un dispositivo y la pequeñez individual del otro permiten establecer comparaciones, que concluyen con apreciaciones como el hecho de que el Kinetoscopio de Edison sea un claro precedente de las pequeñas películas disponibles en la Web.

El segundo apartado del libro se centra en nociones temporales, históricas y memorísticas.

Entre los escritos englobados en una sección identificada con el título «Digital Time - Archive», cabe mencionar «From Sequence to Stream: Historiography and Media Art» de Susan Lord. Aquí la autora argumenta la existencia de una imaginería historiográfica puesta a punto por artistas e intelectuales, gracias a procesos como el *copyleft*, las narrativas de bases de datos, el intercambio o el saqueo de archivos (*archive plundering*). Bajo experiencias de grupos políticamente comprometidos como Vision Machine o Walid Raad y The Atlas Group, Susan Lord disecciona el cambio de las relaciones temporales secuenciales a la estética digital y las imágenes virtuales. «Liquid Space - Mobility» es la tercera y última sección de *Fluid Screens, Expanded Cinema*. En ella se encuentra una serie de recomendaciones de Sean Cubitt en «Precepts for Digital Work». Aquí el autor toma en consideración la traducción que se produce entre el trasvase de lo analógico a lo digital, afirmando que son los espacios vacíos que emergen de la fragmentación lo verdaderamente relevante de la digitalización. La naturaleza efímera, el carácter procesual, el aspecto incompleto y el acabado imperfecto son algunas de las características que halla en unas artes digitales que acaba definiendo como *cyborg*. Para Sean Cubitt lo digital es antes un soporte comunicativo que uno representacional.

El apéndice «Afterword: What We Must Do» firmado por el propio Gene Youngblood se pregunta si existe la posibilidad de organizar un evento interactivo y participativo de alcance mundial difundido a través de internet. Visibilizar una conciencia común del ser humano, ligada a unos desarrollos tecnológicos factibles, parece ser la razón de esta propuesta utópica que coge como ejemplo las manifestaciones contra la guerra de Irak sucedidas en febrero de 2003. Es una manera de plantear la importancia que puede llegar a adquirir lo digital respecto a la estética de los media y a las experiencias espaciotemporales ligadas al capitalismo.

Albert Alcoz