

# Reseñas

**Paisaje(s) del cine mudo en España**

Joan M. Minguet Batllori

**Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental**

Antonio Weinrichter

**Turkish Cinema. Identity, Distance and Belonging**

Gönül Dönmez-Colin

**The Image and the Witness. Trauma, Memory and Visual Culture**

Frances Guerin y Tober Hallas (eds.)

**Trauma Cinema. Documenting Incest and the Holocaust**

Janet Walker

**Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico**

Nelly Richard

**Projecting the Holocaust Into the Present: The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema**

Lawrence Baron

**Holocaust and the Moving Image. Representations in Film and Television since 1933 Holocausto**

Toby Haggith y Joanna Newman

**El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto. Recuerdo y representación**

Alejandro Baer

**The Wounds of Nations: Horror Cinema, Trauma and National Identity**

Linnie Blake

**Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory**

Nurith Gertz y George Khelifi

## PAISAJE(S) DEL CINE MUDO EN ESPAÑA

Joan M. Minguet Batllori

Valencia

Filmoteca de Valencia, 2008

157 páginas

15 €



Las relaciones entre el presente y el pasado son mucho más complejas de lo que suele asumir el saber cotidiano y académico de la historia del cine. Así, por ejemplo, es obvio que buena parte del —no tan lejano— redescubrimiento del cine de los primeros tiempos parte tanto de ciertos valores de aquellos cines primitivos —hasta entonces denostados— como de un determinado cambio en las perspectivas con las que el cine empezó a ser entendido y operado a partir de 1970 (tanto en la resaca de las nuevas olas del cine moderno como en el rebufo del neo-cine de grandes dramas y espectáculos). Así, por ejemplo, es evidente que el lento pero imparable —en el interés de los investigadores— ensanchamiento y desplazamiento del cine primitivo hacia el pre-cine (el mundo los orígenes y antecedentes del cinematógrafo) obedece en buena medida a la progresiva crisis final de la idea fija y única del cine institucional, que ha dado paso al nombrado, de manera tan oscura como lúcida, pos-cine.

No descubro nada: el conocimiento historiográfico parte siempre y necesariamente de esta relación entre el pasado de la historia y el presente del historiador. Pero empezar así me permitirá situar el valor de fondo del libro comentado —*Paisaje(s) del cine mudo en España*—, a partir de una particularidad española de los estudios cinematográficos. Pues, al margen de las siempre reseñables excepciones, no sólo se trata —como hace el autor, Joan M. Minguet— de reconocer la «persistente ausencia de

trabajos sobre historia o análisis del cine mudo en el panorama editorial español» (p. 9). Se trata, más bien, de plantear hasta qué punto esa «ausencia» ha quedado instituida como una *carencia estructural* que nos impide rastrear hasta sus orígenes el devenir del cine español y, consecuentemente, hacernos una idea general de lo que el cine fue, es y será a partir de aquel entonces: un período al que englobaremos bajo la etiqueta de «mudo», para no tener que hacer constante referencia a los diversos modelos culturales a los que se adscribe (primitivos, clásicos o de vanguardias) ni a las diversas fases históricas por las que transitó: de la propagación del invento del cinematógrafo a la incorporación del sonido sincrónico, pasando por la explosión de las variadas formas y prácticas primitivas y la lenta consolidación del modelo exclusivo y excluyente del relato visual y la película comercial que definieron el cine durante la mayor parte del siglo xx.

Por supuesto, ese largo e intenso período es al que Minguet ha dedicado buena parte de sus investigaciones durante el último cuarto de siglo. Y cabe ya decir que sus investigaciones han estado siempre marcadas por una doble calidad: por un lado, el detallado y lúcido estudio histórico de las relaciones del cine español —y, especialmente, el catalán— con el entorno cultural (de lo popular y las elites, de lo masivo y lo artístico); por otro lado, el puntilloso y brillante análisis filmico de las obras y los autores tratados (a partir de los escasos materiales conservados de la época). Seis de esos trabajos convenientemente revisados —más un preámbulo esencial— componen la recopilación aquí reseñada. Según el autor, los diversos trabajos fueron escogidos por su invisibilidad, al haber sido publicados originalmente en inglés o en catalán o en revistas excesivamente especializadas. Ahora bien —a riesgo de equivocarme— creo que un escondido pero específico aliento anima la concreta y corta recopilación realizada y explica la propia variedad de lo elegido, tanto en el alcance de los formatos como en el calado de los temas. De este modo, la selección y ordenación del sumario es la mejor pista de la complejidad, metodológica y epistemológica, sobre qué práctica y qué conocimiento es posible en la investigación historiográfica del cine mudo español.

Para mostrar aquella diversidad y demostrar esta complejidad es suficiente echar un vistazo a los textos escogidos como apertura y cierre. No

podrían ser más diferentes en su formato, contenido y objetivo... más semejantes en el aliento que los inspira: de la amplia panorámica propuesta en el inicial «Cine y cultura en la España de los años diez» al estrecho plano detalle ejecutado en el final «Emulando a Shakespeare: Charlot y la alta cultura». Cabría hacer un repaso al valor concreto de las aportaciones del autor, vueltas ya imprescindibles para una adecuada redescritión del cine mudo español. Pero, en realidad, creo que es más interesante y urgente plantear el valor general y basal que las maneras de Joan M. Minguet tienen para una reflexión sobre el hacer y el saber de la historia del cine.

El propio autor alude constantemente en el preámbulo a lo que he dado más arriba en llamar la «complejidad metodológica»: la práctica posible de la investigación historiográfica. Pues el cine de las primeras décadas —a la vez perdido, en el devenir de la historia, y enterrado, en el acontecer de la actualidad— evidencia ejemplarmente que todo hacer historia exige —para ser considerado como tal— un constante equilibrio entre la descripción (a partir de los siempre escasos datos existentes) y la interpretación (a partir de las siempre exiguas ideas de nuestra época sobre sus posibles pasados). En los términos del propio autor: «se hace imprescindible la elaboración de un discurso conjetural, en el que, más que rastrear muchos datos tangibles, resulta perentorio el establecer claves de interpretación... que nos hablen de las fricciones y las contigüidades; se requiere, por encima de todo, la elaboración de un discurso, de una relación de conjeturas, de hipótesis —de barruntos— que tienda a la producción de conocimiento más que a la utópica reconstrucción de una situación virginal e inmaculada» (p. 12).

Ahora bien, allí donde el hacer y el saber de Minguet se vuelven más interesantes —y lo aviso ya, problemáticos— es en el plano de la «complejidad epistemológica»: el conocimiento posible de la investigación historiográfica del cine mudo español. En los términos del propio autor, hablando de las (auto)limitaciones tradicionales de los investigadores ante el cine primitivo: «Esta revisión de los tópicos, de los marcos de estudio, parece no solamente pertinente, sino estrictamente necesaria. El cine de los primeros tiempos... no son sólo los primeros tiempos del cine. Lo son sin duda desde un punto de vista cronológico, pero también se articulan como otra cosa distinta, funda-

mentalmente porque el concepto de cine todavía no era el que unos años más tarde, no demasiados, llegará a socializarse» (p. 11).

Es aquí —en esa duda trascendental del pensar sobre un aparentemente nítido y cierto objeto del pensamiento— donde la escritura de Minguet cobra un valor específico dentro de los exiguos estudios españoles sobre cine mudo. Y es por ello necesario deslindar más claramente los problemas metódicos que sostiene su preámbulo —«la lacra del positivismo y el error de la autorreferencialidad»— de la aporía epistémica que subtiende todo su trabajo sobre el ser del cine. A lo largo de un cuarto de siglo, Minguet siempre ha procurado no ceder al impulso de *historiar un objeto ya definido teóricamente*: un cine mudo que precedería al cine sonoro, un conjunto de formas y prácticas extrañas y centrifugas que precederían a la definición de un modelo fijo y único de entender y operar el cine. Muy al contrario, la intención —más o menos lograda según los formatos y objetivos impuestos en cada ocasión— ha sido siempre *historiar* y teorizar la manera en que dicho objeto devino —llegó a ser, fue siendo— a lo largo de sus cuatro primeras décadas y en sus estrechas relaciones con ámbitos normalmente desatendidos, especialmente, el de las atracciones escénicas y las diversiones populares.

Una demostración de esta radical actitud epistémica es la breve pero incisiva reflexión que Minguet hace, en las páginas introductorias, sobre la definición cultural del cine en sus dos primeras décadas, a partir del diferente valor que tuvieron entonces los objetos «película» y «sesión» y, en lógica correlación, el papel que «espectador» y «público» desempeñaban frente a aquellas formas filmicas y en aquellas prácticas cinematográficas (p. 14-16). No es sólo una ociosa cuestión de conceptos o detalles. Pues si esa reflexión parte en Minguet de la siempre obviada inserción esencial del cine dentro del universo de los espectáculos populares y ocios masivos del entorno de 1900, acaba cerrándose en un brillante interrogante —en contra de todas las ideas habituales sobre el tema— sobre el precario lugar que las ideas de la «producción autóctona» o el «cine nacional» hubieran podido tener en tales dinámicas culturales.

Como en tantas otras ocasiones, los trabajos de Minguet valen tanto por lo que resuelven como por lo que dejan —descarada y creo que conscientemente— irresuelto. Así, tras repasar exhaustivamente las

cerriles posiciones anticinematográficas de la mayor parte de los intelectuales del período, el autor finaliza su repaso con una sorprendente cita del ultramontano Ramón Rucabado Comerna —auténtico azote de la herejía cinematográfica entre al menos 1908 y 1929— sobre el «mal intrínseco» del cine: «Hay un estado de ánimo que se ha considerado siempre condición esencial del goce estético: la contemplación. Pues bien, en el cinematógrafo encontramos precisamente la negación de la contemplación; es todo lo contrario, niega el reposo, niega la calma, niega la libertad (toda vez que la atención es forzada y no voluntaria, según hemos visto con Münsterberg). En el cinematógrafo nada se detiene, todo es movimiento: todo es acción. Es un frenesí de acción. . . El cinematógrafo de ficción aparece, pues, fatalmente condenado a la representación preferente de escenas pasionales y delictivas, o de cosas que sobreexcitan el cerebro» (p. 31, del libro *El cinematógrafo en la cultura i en els costums*, de 1920).

Ahora bien, eludiendo el trasfondo moralista de este sumario juicio y el carácter nada original de lo planteado —Minguet cita expresamente al sacerdote italiano Mario Barbera como fuente directa del libro de Rucabado—, es obvio que formulaciones como ésta rebasan ampliamente su condición de simple exabrupto anticinematográfico para constituirse en un fascinante germen de las teorías cinematográficas. . . y es obvio que dicha genealogía —de la imprecación ética a la formulación estética— está aún por elucidar en la formación de la antaño llamada historia de las ideas cinematográficas.

Pero llegamos al final, a ese punto en el que el autor —por edad, con un largo porvenir aún en la investigación— nos ofrece su recopilación como «cierre de una parte de mi vida como escritor» (p. 10). Algo de cansancio y de abandono —¿de fracaso?— late en el preámbulo que enmarca sus trabajos. Seguramente, no tanto por las dificultades metódicas y epistémicas planteadas —a fin de cuentas ellas hacen interesante el pensar— como por los compromisos y las limitaciones que el corporativismo impone a todo campo académico posible; en este caso, el de los estudios españoles sobre el cine. No aludiré a lo que dicho campo perdería si Joan M. Minguet se tomará en serio el «cierre» que intuye o promete. Pues a riesgo, ahora sí, de equivocarme de nuevo y hasta el fondo, puedo aceptar la verdad del cansancio. . . Pero no la del abandono. La única

prueba y réplica que puedo aportar —al lector y al propio autor— está inscrita en el orden del sumario de su libro. Pues aunque, aparentemente, se trate de respetar el orden cronológico de los hechos historiadados, llama poderosamente la atención que los trabajos inicial y final antes mencionados estén colocados en estricto orden inverso a su primera publicación: respectivamente, 2004 y 1989. O, dicho más claramente, que renegando en cierto modo de su trayectoria y retornando al principio de «su vida como escritor», Minguet vuelve a situarse en un determinado punto: aquel en el que, para estudiar el cine, es necesario salir del cine —en tanto objeto y campo de estudio— y dejarse llevar por las calles de la cultura. Allí donde los «hechos históricos» —la paradójica final aceptación del cinematógrafo, por parte de la esfera intelectual, a través de la figura de un cómico de raíces populares: Charlot— sólo cobran sentido al ponerse en relación tanto con su completo contexto histórico y cultural como con la amplia perspectiva historiográfica desde la que, hoy —en los tiempos del pos-cine y la web 2.0— podemos observarlos. De esta manera, más que de un abandono, de lo que nos habla Minguet es del inicio de un nuevo viaje para el que solicita compañía.

LUIS ALONSO GARCÍA

## METRAJE ENCONTRADO. LA APROPIACIÓN EN EL CINE DOCUMENTAL Y EXPERIMENTAL

Antonio Weinrichter

Navarra

Gobierno de Navarra / Festival Internacional de Cine Documental de Navarra Punto de Vista, 2009

230 páginas

24 €



El cine documental y el cine experimental han discurrido continuamente por senderos paralelos que, a lo largo de toda la historia del cine, han confluído insistentemente en sus lugares más heterodoxos. Los mecanismos de producción, las búsquedas formales, los desarrollos ideológicos y las estrategias de distribución de las películas elaboradas y promovidas por cineastas, productores, críticos e historiadores del documental y el experimental han coincidido en múltiples parámetros. Estas dos tendencias situadas, generalmente, al margen de la industria cinematográfica, han buscado incesantemente la representación de la realidad, la documentación del mundo mediante las características específicas del medio cinematográfico. Tomando como punto de partida el vínculo entre el punto de vista del realizador, el dispositivo tecnológico y las múltiples realidades circundantes, cineastas de vanguardia como Dziga Vertov o Joris Ivens han trazado recorridos que van de la experimentación formal, más o menos lírica, de la imagen en movimiento, a las resoluciones propagandísticas, más o menos comprometidas ideológicamente. Antes que John Grierson popularizara la noción de cine documental con su definición *creative treatment of actuality* invocada en el año 1929, las diferenciaciones entre películas de no-ficción no estaban tan compartimentadas. Toda representación fílmica susceptible de considerarse como documental poético (desde las sinfonías urbanas a las *home movies*) mantiene cierta equivalencia entre el carácter estético de la imagen y su valor documental. Con el cine de compilación y el *found footage* los equilibrios estético-conceptuales a considerar entre el experimental y el documental se acentúan.

Reflexionar sobre el vínculo entre el cine documental y el cine experimental, a partir del uso de materiales fílmicos apropiados, es una de las motivaciones principales de *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. El libro de Antonio Weinrichter es una reformulación de la tesis doctoral en la que ha estado trabajando cerca de diez años. El título escogido por el historiador y crítico cinematográfico identifica la cuarta publicación de la colección del Punto de Vista. La presentación del libro se produjo el pasado mes de febrero, durante el mismo Festival Internacional de Cine Documental de Pamplona. Ahí se acompañó de un ciclo paralelo llamado «La segunda vida de las

imágenes», en el que se pudieron visionar algunos de los filmes analizados en sus páginas.

*Compilation film* y *found footage* son las dos expresiones de mayor popularidad en el estudio del cine de apropiación de metraje encontrado o material fílmico, previamente utilizado con otros fines. Expresiones como el *archival film*, el *film de montage*, el *détournement* fílmico o el cine de *desmontaje* son otros términos que se manejan en un análisis que propone la palabra remontaje para señalar una de las características principales de este tipo de películas: el nuevo montaje de fragmentos cinematográficos preexistentes (no originales, ni filmados por el autor/montador) con fines experimentales o documentales. El esfuerzo de Weinrichter por definir el marco en el que se inscriben las piezas fílmicas y por catalogar la recepción académica de una práctica tan heterogénea es del todo relevante. Pero su perspectiva exhaustiva impide la fluidez del análisis, limitándose a menudo a resumir todo aquello que se ha dicho con anterioridad en boca de otros estudiosos. Su renuncia a investigar prácticas más actuales, y por lo tanto más escurridizas, como son las de los VJs, los *Mash-ups videos*, los *Re-cut trailers*, o toda la innumerable proliferación de apropiaciones y tergiversaciones de material fílmico o videoográfico sucedidas a lo largo de la última década por artistas audiovisuales, indica la dificultad por acotar una tendencia omnipresente. Pero tampoco es ésa la intención de su autor, porque tal y como indica en la introducción, su interés recae en la valoración bibliográfica del tema para afirmar que: «la hipótesis de partida es que esta práctica no ha recibido la debida atención» y que «(.) una de las aportaciones de este trabajo (.) puede ser la de contribuir a hacer más visible una práctica infradocumentada» (p. 13). A partir de aquí el grueso de la publicación queda dividido en un capítulo preliminar y dos secciones que vienen a valorar, separadamente, la literatura escrita y las películas remontadas del *compilation film* (el apartado sobre el cine documental), y las desmontadas del *found footage* (referente al cine experimental). Los volúmenes *Films beget films* (1964) de Jay Leyda y *Recycled Images* (1993) de William C. Wees se convierten así en los dos manuales canónicos para estudiar la producción, la investigación y la interpretación de un tipo de cine que según Weinrichter no se ha tomado en consideración hasta mucho tiempo después de su existencia.

«El reciclaje en el cine comercial» es un breve apartado previo en el que se propone el concepto «dialéctica de materiales» para plantear cuestiones como la intertextualidad, la autoconciencia, el palimpsesto o el distanciamiento brechtiano en largometrajes narrativos que tienden a la técnica del *collage* por el uso del *stock footage*, la introducción de citas o el *détournement* de textos filmicos originales.

«El documental de compilación» es el título de la primera parte del estudio. Repasa la realización de noticiarios, cine de actualidad y cine de propaganda desde los inicios del cine, atendiendo a cuestiones como la introducción de imágenes de archivo, la falsificación de hechos verídicos con puestas en escena realistas o la elaboración de montaje de fragmentos divergentes con fines tendenciosos. Tomando como objeto de estudio películas como *La caída de la dinastía Romanov* de Esfir Shub (1927), la serie *Why We Fight* de Frank Capra (1943-1945), *In the Year of the Pig* de Emile de Antonio (1968), *Rock Hudson's Home Movies* de Michael Rappaport (1992) o *Human Remains* de Jay Rosenblatt (1998), y atendiendo minuciosamente a lo escrito con anterioridad por estudiosos como Erik Barnouw, Bill Nichols, Peter Wollen o Marcel Martin, Weinrichter analiza los discursos implícitos en los filmes, aportando reflexiones certeras sobre el valor del montaje deconstruido, en referencia al momento histórico y al contexto cultural en el que suceden. La perspectiva tomada para teorizar la apropiación de extractos de imágenes heterogéneas en las compilaciones documentales mantiene un criterio metodológico que privilegia las observaciones del propio Weinrichter. Esta percepción afirmativa del narrador desaparece en el segundo bloque del libro.

«El cine de material encontrado» pretende elaborar un análisis filmico del cine experimental de *found footage* atendiendo a cuestiones como la teoría del arte y la tradición del *collage*, el *readymade* y la apropiación en el contexto artístico. Pero aquí el diálogo entre las consideraciones conceptuales propuestas por el conjunto de filmes seleccionados deja paso al resumen de otros escritos previos. De este modo se recopilan las aportaciones más relevantes que otros autores ya han expuesto con anterioridad en catálogos de retrospectivas como *Found Footage. Filme aus gefundenem Material*, editado por Brigitta Burger-Utzer y Peter Tscherkassky (1991), *Found Footage Film*, coordinado por Cecilia Haus-

heer y Christoph Settele (1992), *Desmontaje: film, video/apropiación, reciclaje*, editado por Eugeni Bonet (1993) y el libro ya citado de William C. Wees, cuya edición venía acompañada por un ciclo organizado por el Anthology Film Archives de Nueva York.

Títulos paradigmáticos del *found footage* como *Rose Hobart* de Joseph Cornell (1939), *A Movie* de Bruce Conner (1958) y *La Verifica Incerta* de Alberto Griffi y Gianfranco Baruchello (1964) quedan analizados independientemente por su carácter pionero. A continuación se introduce la categoría de cine estructural para comentar obras de Ken Jacobs, Erieh Gehr y Hollis Frampton —quienes recuperan películas encontradas para refilmar y ralentizar sus fotogramas sistemáticamente, o simplemente firmar, como en el caso de los *perfect films*-. Seguidamente se da paso a un continuo de argumentaciones sobre la validez del formalismo en el cine experimental, la limitación de la canonización del *Essential Cinema* propuesta por Jonas Mekas o los debates a raíz del denostado artículo de Fred Camper sobre la muerte del cine de vanguardia de finales de los años ochenta. Todo ello se escapa del tema principal para adentrarse en cuestiones que atañen a la vigencia del cine experimental y su relación con aquel cine ya institucionalizado de los años sesenta de autores como Stan Brakhage, Michael Snow y Andy Warhol. Una de las conclusiones que argumenta Weinrichter es la extrañeza que supone observar cómo una práctica como el *found footage*, inicialmente exclusiva de unos pocos autores, se convierte en poco tiempo en la práctica dominante del cine experimental de los años ochenta y noventa. De la invisibilidad bibliográfica se ha pasado a la catalogación y teorización de un cine que ha visto aumentada su literatura de modo exponencial.

Atendiendo a la recuperación del cine primitivo de Bill Morrison, Gustav Deutsch o Peter Delpout, la tergiversación de documentos educacionales e industriales de los años cincuenta por parte de Craig Baldwin o Abigail Child, la transformación de materiales filmicos narrativos del cine clásico de realizadores como Martin Arnold, Mathias Müller o Peter Tscherkassky, y aquellas otras prácticas denominadas *Screen Art*, Antonio Weinrichter elabora un repaso panorámico ampliamente documentado que ofrece poco de primera mano más allá de la revisión.

La perspectiva histórica que facilita el paso del tiempo debería haber sido un elemento a favor para

desarrollar un cuerpo teórico que analizase, no sólo las implicaciones prácticas y conceptuales de unos referentes ya reconocidos, sino también el valor del momento actual; considerando a su vez la implicación de la digitalización de los formatos, la ubicuidad de las pantallas, la proliferación de canales de distribución virtuales y, en definitiva, la multiplicación audiovisual presente en la era de la globalización.

ALBERT ALCOZ

## TURKISH CINEMA. IDENTITY, DISTANCE AND BELONGING

Gönül Dönmez-Colin

Londres

Reaktion Books, 2008

268 páginas

17.95 £ / 20.08 €



«Cine e Islam», el volumen de *Nosferatu* coordinado por Alberto Elena en 1995, ofrecía al lector hispanohablante la oportunidad de sumergirse por primera vez en la historia de la cinematografía turca. Pese a que han pasado catorce años desde entonces, todavía no podemos disfrutar de una edición dedicada exclusivamente a este tema. Atendiendo a la precaria situación de nuestra literatura sobre el cine de esas latitudes, tampoco deberíamos sorprendernos. Teniendo como única referencia significativa *Le cinéma turc* (1996), publicada por el Centre Pompidou, y exceptuando los trabajos en lengua turca, lo que sí resultaba más alarmante era la ausencia de un estudio completo, desde los orígenes a nuestros días, en inglés. La llegada de *Turkish Cinema. Identity, Distance and Belonging*, a manos de la experta en la materia, Gönül Dönmez-Colin, se hacía tan necesaria como prometedor. Lo cierto es que estamos ante un libro importante, que

abarca un campo gigantesco y lo hace con el tono, tan difícil de lograr, que se encuentra entre el conocimiento y la pasión.

Dönmez-Colin ya había demostrado ser una de las voces más lúcidas sobre la cuestión en *Cinema of North Africa and The Middle East* (2007), que ella misma coordinó; y *Women, Islam and Cinema* (2004). En esta nueva colaboración con Reaktion Books, más que trazar una historia cronológica del cine turco, la autora plantea cuestiones de identidad (étnica, sexual, política) a través de obras fundamentales. Dönmez-Colin estudia cómo el cine ha mostrado las múltiples fracturas de la sociedad turca y las dramáticas dificultades de las minorías. Por tanto, la representación de la mujer, la posición de los no musulmanes, la cuestión kurda, la homosexualidad y la emigración a Europa son los puntos clave del ensayo. Ya que la mayoría de las mejores películas que se han hecho en Turquía han abordado estos asuntos, prácticamente nada digno de ver ha quedado fuera de *Turkish Cinema*. Como excepción, destaca el reducido espacio dedicado a la obra de Metin Erksan, probablemente porque muchos de sus melodramas no encajan del todo en el realismo social de los sesenta ni en los estudios de género. La estructura por temas encorseta en ocasiones a Dönmez-Colin, destinando demasiadas páginas a obras menores, desde un punto de vista cinematográfico, por la controversia o importancia de su discurso. Resulta extraño que se consagre casi medio capítulo al cine turco-alemán. En primer lugar, la edición no es suficientemente extensa como para ocupar tanto espacio en un tema que escapa a la producción meramente turca. Por otro lado, sería necesario un libro que aborde exclusivamente esta materia para poder analizarla en profundidad.

Otro aspecto discutible de *Turkish Cinema* es la desmesurada proporción de películas realizadas en los últimos quince años que se incluyen en el volumen. Es evidente que el cine turco actual está recibiendo una atención internacional sin precedentes en su historia, pero tanto por la calidad de sus clásicos, como por la saludable perspectiva que ofrece el paso del tiempo, hubiera sido recomendable una mirada más amplia al pasado.

Con todo, sería absurdo acusar a la autora de elegir contenidos reconocibles para atraer a más lectores. Debemos recordar que Reaktion Books es una editorial inglesa especializada en ensayos

sobre arte y política. Sus títulos sobre cine son tan escasos como valiosos, sirva como ejemplo la última indagación teórica de Laura Mulvey, *Death 24x a Second* (2006). La aproximación de Dönmez-Colin conjuga el análisis de la cinematografía turca con una perspectiva histórica, política y sociológica magníficamente expuesta y absolutamente relevante. Su apuesta se beneficia de un múltiple punto de vista, resultado de sus orígenes turcos y de sus experiencias, estudiando y posteriormente enseñando, en lugares tan dispares como Canadá, Hong-Kong o India. Su recorrido por los asuntos más delicados y en ocasiones verdaderamente controvertidos de la historia de Turquía se lleva a cabo desde una implacable actitud crítica. La autora no elude ninguno de los tabúes que aún hoy se mantienen en el país, dejando claro que el cine siempre ha puesto voz a las víctimas y a los discriminados. Buena prueba de ello es el brillante capítulo dedicado al gran Yilmaz Güney. Dönmez-Colin destaca el carácter y el espíritu de lucha del cineasta, describiendo la importancia de su figura en el debate sobre la identidad kurda y en la evolución del cine turco hacia el realismo. Por descontado, se presta especial atención en este análisis a célebres trabajos como *The Hope* (Umut, 1970) y *Yol* (Serif Gören, 1981), pero no se pierden de vista películas menos comentadas como *The Father* (Baba, 1971) o *Elegy* (Agit, 1972), así como sus trabajos como actor. Esta amplitud en el retrato de Güney es de agradecer, ante todo porque muchos estudios se han centrado exclusivamente en dos o tres de sus obras.

En el apartado de los contemporáneos, Dönmez-Colin se decanta abiertamente por los integrantes del llamado «Nuevo Cine Turco», ignorando o reprimiendo (quizás excesivamente) a las producciones comerciales. En la conclusión del libro, afirma: «Directores como Demirkubuz y Ceylan han demostrado que las buenas películas no necesitan grandes presupuestos, y los trabajos de Ataman, Ustaoglu, Öz e Ipekçi prueban que las presiones desde “arriba” no van a disuadir a los artistas» (p. 223). Las reflexiones más logradas sobre esta nueva generación llegan al discutir la obra de Zeki Demirkubuz. La autora compara los melodramas del director de *Innocence* (*Masumiyet*, 1997) con los del Yesilçam (el Hollywood turco), desarrollando después las características diferenciales del que es, actualmente, el cineasta más interesante de Turquía.

Las esperanzas sobre el futuro del cine turco están justificadas. Ensayos como el de Gönül Dönmez-Colin fomentan el interés en una cinematografía que ha producido películas excelentes y que lentamente se están recuperando para el público internacional. Desde su publicación, *Turkish Cinema* se ha convertido en una referencia obligada para el estudio del cine de este país, además de suponer un recorrido apasionante por su historia y política recientes. Sin embargo, la autora nos advierte en la introducción que su libro «no pretende narrar una historia amplia del cine turco» (p. 20). Por lo tanto, aún permanecemos expectantes, esperando una edición extensa que haga justicia a la inmensa labor de los cineastas de Turquía.

JH ESTRADA

## THE IMAGE AND THE WITNESS: TRAUMA, MEMORY AND VISUAL CULTURE

Frances Guerin y Tober Hallas (eds.)

Londres  
Wallflower Press, 2007  
224 páginas  
16,99 £ / 19,02 €



Todos hemos visto las terribles imágenes filmadas por los cámaras aliados al liberar los campos de concentración nazis: los cineastas militares se tropezaron entonces con un espectáculo dantesco (montañas de cadáveres, supervivientes famélicos, deshumanización masiva) del que no dudaron en dar testimonio con sus cámaras. Tras la atroz campaña europea, sabían que la única forma de enfrentarse a un hecho traumático es mirándolo de frente, y eso forzaron a hacer a los espectadores del mundo entero en las páginas de los periódicos y en las pantallas

de los cines. Las imágenes filmadas en Auschwitz o Mauthausen se instalarían en la mente colectiva como la máxima representación del horror, testimoniando con contundencia sobre la Solución Final y funcionando como fundamental prueba de cargo para condenar a algunos de los principales gerifaltes nazis en los Juicios de Núremberg. Aún hoy en día, no creo que haya nadie que pueda contemplarlas con distanciamiento histórico o estético: aunque filmadas en blanco y negro, resultan mucho más insoportables que cualquier sanguinolenta fantasía *gore* en color, impactando las retinas de sus espectadores con la insoportable evidencia del horror.

Sin embargo, esas mismas imágenes no tardarían en ser puestas en cuestión. Para muchos, los cámaras ingleses y norteamericanos habían tratado a las víctimas del holocausto con desprecio similar al de los verdugos nazis. Si los alemanes ‘cosificaban’ a sus prisioneros al privarlos de nombre y transformarlos en números, las filmaciones aliadas habrían añadido una nueva humillación a las muchas indignidades soportadas por ellos, arrancándoles su humanidad al tratarlos con el distanciamiento de sus carceleros. Desde esta perspectiva, la representación visual de hechos atroces no puede evitar un mayor o menor grado de complicidad con la atrocidad misma. El volumen que nos ocupa se propone refutar este aserto.

*The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture* reúne un variado conjunto de ensayos en torno a la representación de lo irrerepresentable, ofreciendo todo tipo de puntos de vista sobre sus múltiples implicaciones éticas y prestando especial atención a la función de testigos y espectadores. El volumen toma claro partido por la necesidad de la visualización de los hechos traumáticos, enfatizando, por ejemplo, el valor de las filmaciones del Holocausto nazi como medio de callar a los cada vez más numerosos historiadores revisionistas empeñados en negar el Holocausto judío.

Tras una muy interesante introducción a cargo de los editores, los distintos textos se organizan en cinco secciones de tres ensayos cada una. La primera, titulada «El cuerpo del testigo», plantea la implicación personal del testigo en la representación de los hechos presenciados, y se inicia con un texto de especial interés para el lector hispano: “Retratos de presencia: excavando la identidad traumática en testimonios catalanes contemporáneos,” de Camila

Loew. El ensayo llama la atención sobre la escasa investigación realizada sobre los numerosos prisioneros catalanes en los campos de concentración nazis, y analiza la obra de Francesc Boix, un fotógrafo forzado a trabajar para el Servicio de Identificación en Mauthausen. Apenas han quedado testimonios fotográficos de los campos de concentración, pero Boix rescató con riesgo de su vida miles de negativos de los prisioneros que posaron ante su cámara antes de ser exterminados, convirtiéndose luego en el fotógrafo oficial de la liberación del campo, y terminando por dar testimonio en Núremberg. Si los nazis se proponían arrebatar la individualidad de sus prisioneros, las fotografías de Boix obtienen el efecto contrario, rescatando para la posteridad los rostros de los fallecidos sin nombre.

Igualmente interesante, aunque muy diferente, resulta “Sonido, imagen e implicación corpórea del testimonio en *Blue*, de Derek Jarman” en el que Roger Hallas analiza la última obra del cineasta inglés, realizada poco antes de que éste falleciera de sida. El film, compuesto por un único plano en azul, propone una forma distinta de acercamiento al cuerpo del enfermo de sida, mucho más allá de las estereotipadas presentaciones de la enfermedad en films como *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993): Jarman está ausente en cuerpo, pero presente en todo momento a través de la trabajadísima banda sonora, que lo introduce en la mente de los espectadores de forma radicalmente original. La sección concluye con “Cuerpos simbólicos, dolor real,” de Matthias Christen, que analiza el trabajo del fotógrafo Boris Mijailov, quien lleva años fotografiando los cuerpos desnudos de los *homeless* de Járkov, su ciudad natal, para documentar la disolución del imperio soviético, claramente perceptible en la decadencia corporal de los retratados. Mijailov presenta ante los ojos de los espectadores la huella de la historia en la carne de los individuos: el cuerpo enfermo se convierte así en el lugar en el que convergen los traumas históricos.

La segunda sección, «Interactividad testimonial», se centra en la actividad del espectador en la dinámica del testimonio, y comienza con “La memoria mediatizada y la Comisión Sudafricana de Verdad y Reconciliación”, de Stephanie Marlin-Curiel. El ensayo describe el trabajo de la videoartista Sue Williamson, especialista en paneles interactivos que permiten a sus espectadores manipular las imágenes y las palabras de la *Truth and Reconciliation Commission*,

que pretendía ayudar a los sudafricanos a la construcción de una identidad nacional *post-Apartheid*. Marlin-Curiel cuestiona que Williamson haya logrado su objetivo, limitándose a evidenciar las manipulaciones mediáticas (los medios transforman inevitablemente el contenido de las filmaciones de la comisión) sin forzar a los espectadores a asumir su mayor o menor participación en el *Apartheid*.

Especialmente interesante resulta “Desde que olvidamos”, de Leshu Torchin, que llama la atención sobre la casi total ausencia de testimonios sobre el genocidio armenio (que Hitler aseguró que no sería recordado por nadie), recientemente aliviada por la aparición de páginas web cuyos visitantes pueden aumentar sus escasos conocimientos sobre la tragedia armenia de forma interactiva. La sección se cierra con “Falso testigo”, de Karen J. Hall, que examina las relaciones entre el militarismo norteamericano y la industria del entretenimiento, especialmente en lo relativo a los juegos infantiles.

En el tercer bloque, «Visiones de segunda mano», se trata la reutilización de imágenes de archivo como medio de testimonio, e incluye tanto “Un juego que debe ser perdido”, de Jonathan Kear, sobre *Level Five* (1997), un film en el que Chris Marker replantea las cuestiones tratadas por Alain Resnais en *Hiroshima Mon Amour* (1959), como “La visión doméstica de las ‘Vietnam Home Movies’”, de Guy Wetwell, sobre las películas *amateur* rodadas por los soldados norteamericanos en Vietnam, que en los años ochenta fueron remontadas y editadas en vídeo para proponer una revisión derechista de la fracasada aventura vietnamita (Ronald Reagan la definía por entonces como «una causa noble»). Muy destacable resulta “El espacio gris intermedio”, de Frances Guerin, sobre la serie de cuadros *18 Oktober 1977*, en la que el pintor alemán Gerhard Richter partió de fotografías de miembros de la Baader-Meinhoff para, mediante una sutil escala de grises, forzar al espectador a plantearse los principios básicos de la actividad de la banda terrorista y, por extensión, la entidad misma de la Alemania de posguerra.

La cuarta sección, «Desplazamientos temporales y espaciales», trata de la manipulación del tiempo y el espacio en la narrativización de acontecimientos traumáticos, y se inicia con “Construyendo la imagen de la posmodernidad”, de Tina Wasserman, sobre los trabajos audiovisuales de Daniel Eisenberg y Rea Tajiri en busca de la memoria de sus padres,

encerrados respectivamente en los campos de concentración nazis y los campos de internamiento para norteamericanos de origen japonés. “Obsesionantes ausencias”, de Edlie L. Wong, se centra en el original trabajo escultórico de Doris Salcedo, que utiliza objetos cotidianos (prendas de vestir, muebles) para corporeizar la ausencia de los muchos colombianos secuestrados por la FARC, mientras que “Fotografiando paisajes en ruinas”, de Davide Deriu, analiza las fotografías aéreas realizadas por la RAF durante la Segunda Guerra Mundial para intentar negar la «complicidad de las tecnologías de la representación con las tecnologías de la destrucción» (p. 190).

La sección final incluye textos sobre obras que reflexionan sobre el hecho mismo del testimonio ante el acontecimiento traumático, como las realizadas por el documentalista suizo Richard Dindo (“Aquí y allá”, de Marcy Goldberg) o el cineasta norteamericano Errol Morris (“Memorias megatrónicas”, de Devin y Marsha Orgeron). De enorme interés me pareció “Evitando mirar a las fotografías de linchamientos,” de James Polchin, que narra el azaroso trayecto de una controvertida exposición de imágenes reales de linchamientos que recorrió Estados Unidos a principios de esta década y que enfadó sobremedida a Susan Sontag. Polchin demuestra que es posible encontrar un espacio ético incluso en las imágenes aparentemente más atroces, pues las repugnantes fotografías, que muestran tanto a víctimas como a verdugos y espectadores, fuerzan a quien las contempla a enfrentarse al lado más oscuro de la historia norteamericana.

Como vemos, se trata de una antología de indudable atractivo para todos aquellos interesados en su fascinante temática, analizada desde una enorme variedad de perspectivas. Especialmente relevante resulta que la mayoría de los textos se aparten del análisis del Holocausto judío, ya estudiado y filmado en detalle, para llamar la atención sobre hechos como el Holocausto armenio, que hasta ahora han permanecido invisibles: no filmados, no estudiados, condenados al olvido. Tan sólo resulta de lamentar que algunos de los ensayos se esmeren en empañar su incuestionable interés con innecesarias y confusas referencias teóricas, que no hacen más que oscurecer lo que los autores ya habían dejado bien claro sin necesidad de tanto aparato metodológico.

FRANCISCO PONCE

## TRAUMA CINEMA. DOCUMENTING INCEST AND THE HOLOCAUST

Janet Walker

Berkeley / Los Ángeles / Londres  
University of California Press, 2005

250 páginas  
27,95 \$ / 18,64 €



Janet Walker comienza el apartado de agradecimientos del libro con la siguiente pregunta retórica: ¿por qué escogen los autores sus temas de estudio? Una pregunta que probablemente surja en el lector ante la original temática del libro que nos ocupa y que nos remite a una cuestión fundamental: ¿cómo construyen los autores sus temas de estudio? La autora alude al proceso profundo, misterioso, y en cierto modo inconsciente, que la llevó a reflexionar a través de los años sobre los significados profundos de la mente, la memoria y la representación, donde sitúa la génesis del libro. Pero es sin duda la relación que establece entre varias disciplinas como la psicología contemporánea, el análisis fílmico, el feminismo, la historiografía y la crítica cinematográfica, lo que le permite establecer conexiones entre dos fenómenos aparentemente incompatibles como son el incesto y el Holocausto, y que la autora aúna gracias al concepto *trauma cinema*.

Profesora de Film Studies y de Woman Studies de la Universidad de California, Janet Walker es sobre todo conocida por el libro *Feminism and Documentary*—volumen 5 de la colección Visible Evidence—co-editado, en 1999, junto a Diane Waldman, donde las autoras revisaban la práctica documental desde una perspectiva feminista. También es interesante destacar una publicación anterior titulada *Coaching Resistance: Women, Film and Psychoanalytic Psychiatry* (University of Minnesota Press,

1993), en la que Janet Walker mostraba la respuesta ambivalente de la psiquiatría hacia las mujeres a través del análisis fílmico.

Trazos de los dos libros anteriores podemos entrever en *Trauma Cinema, Documenting Incest and Holocaust* (2005), descrito como «una apología del papel jugado por la memoria errada en la comprensión de los hechos catastróficos del pasado» (p. 189). Si bien la memoria traumática, según Janet Walker, puede ser extremadamente real, también las catástrofes pueden alterar el recuerdo generando errores o lagunas. Esta contradicción, que la autora denomina «*traumatic paradox*» ([«paradoja traumática»], p. 4), es una característica de la experiencia traumática, y ha sido utilizada para poner en cuestión la legitimidad del testimonio sobre el recuerdo de un hecho traumático. Walker se sirve del término «*disremembering*» ([«desmemoria»], p. 17) para designar que los hechos sucedidos en el pasado no sólo se pueden olvidar sino que además se pueden desmembrar, ocultar y también reinventar. La autora propone un modelo de memoria que suponga la imbricación de verdad y fantasía en la historiografía de los fenómenos traumáticos. Una memoria «que se extiende a lo largo de un continuum, con memorias extremadamente verídicas a la derecha, memorias falsas a la izquierda y fantasías apuntaladas en la realidad pero que no son del todo reflejo de ella» (p. 12).

Walker cuestiona el empirismo historiográfico como un método inadecuado para abordar algunas representaciones históricas y de la memoria, y pone en evidencia la división dicotómica que sitúa de forma artificial al incesto dentro de la esfera de lo familiar, lo privado, a-histórico y panhistórico, mientras que considera el Holocausto como un fenómeno sociopolítico, público, racial, nacional y anclado en la historia. El análisis de películas de vanguardia estadounidenses, dirigidas durante las dos últimas décadas sobre el Holocausto y el incesto, le permite a la autora investigar sobre las afinidades conceptuales entre los dos temas. Un cruce necesario para abordar lo que Walker denomina «*the epistemology of traumatic representation*» ([«la epistemología de la representación traumática»], p. XXI).

Bajo el término *trauma cinema* se agrupan, por lo tanto, un grupo de películas «que plantean hechos traumáticos de una manera no realista a través de la digresión y la fragmentación de los regímenes

narrativos y estilísticos fílmicos» (p. 19). Un tipo de cine que representa la realidad de forma oblicua, inspirándose en los procesos mentales e incorporando reflexiones acerca del frágil andamiaje sobre el que se estructura la historiografía audiovisual. A lo largo del libro la autora muestra el valor de las películas en el proceso de socialización del material traumático individual y la importancia de los cineastas en la construcción de la historia. Gracias a las particularidades fragmentarias del *trauma cinema*, y a su representación no lineal, se pueden encontrar, según Walker, las conexiones entre historia y memoria (p. 28).

*Trauma Cinema* se encuentra dividido en tres partes: «The Traumatic Paradox», «Personal Memory: The Case of Incest» y «The Personal is Public Historical: (Auto)Biographies of the Holocaust». Tras un capítulo de introducción sobre el *trauma cinema*, que se corresponde con la primera parte del libro, nos encontramos con tres capítulos dedicados al incesto y dos capítulos dedicados al Holocausto. En el capítulo 2, la autora analiza a través de las películas *Kings Row* (Sam Wood, 1942) y *Freud* (John Huston, 1962), cómo la temática del incesto ha sido omitida de forma sistemática en el cine de Hollywood, y cómo cuando aparece lo hace de forma marginal y distorsionada. Walker establece vínculos entre el cuestionamiento del incesto entre padre e hija en la citada filmografía y las teorías tardías de Freud, quién afirmó, al final de su carrera, que los relatos de abuso sexual —que en un principio había diagnosticado como la causa de la histeria— no eran sino fantasías que las pacientes habían inventado.

En el tercer capítulo se aborda la representación del incesto en algunas *TV movies* norteamericanas como *Sybil* (Daniel Petrie, 1976) y *Shattered Trust: The Shari Karney Story* (Bill Corcoran, 1993). Janet Walker pone de manifiesto que «la representación del incesto en las *TV movies* se ha limitado a un acercamiento positivista a la cuestión» (p. 49). En este caso la crítica se centra en la concepción de la memoria como un artefacto perfecto, constituido por sedimentos que quedan grabados a lo largo del tiempo, y que la ley y las instituciones pueden excavar con el objetivo de obtener pruebas verídicas de lo ocurrido. En este capítulo también podemos encontrar una crítica de los estudios sobre sexualidad que llevó a cabo Alfred Kinsey, entomólogo y psicólogo norteamericano, quien trató de poner en

cuestión los testimonios de las mujeres víctimas de abuso sexual, prefigurando, según Walker (p. 52), la retórica de la False Memory Syndrome Foundation (FMSF), creada por Pamela y Peter Freyd tras haber sido acusados por su hija de abusos sexuales. La autora establece una relación entre esta fundación y el movimiento negacionista del Holocausto poniendo de relieve que tanto el Holocausto como el incesto necesitan pruebas fehacientes de que han existido y ambos son negados, frecuentemente, por diversos sectores de la sociedad.

En el capítulo 4, Janet Walker aborda el tratamiento que ha recibido la representación del incesto en el documental: «Los documentales sobre el trauma se distinguen tanto por sus propiedades estéticas y formales como por su objeto de estudio... adoptando lo que Linda Williams describe como una “aproximación postmoderna” para abordar “el trauma de una verdad inaccesible”» (p. 85). La autora inicia el capítulo reflexionando sobre el documental autobiográfico *Daughter Rite* (Michelle Citron, 1980) y lo compara con *Some Nudity is Required* (Odette Springer, 1998) centrándose en el análisis de la inserción de *home movies* y fotografías familiares en el discurso fílmico. En este capítulo también encontramos un análisis de *Just Melvin: Just Evil* (James Ronald Whitley, 2000), también llamado el «*Shoab* de los documentales sobre incesto» (p. 103), debido a las similitudes en estilo y estructura con la película de Claude Lanzmann. Por último, encontramos un estudio sobre el multipremiado *Capturing the Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003), visto por la autora como un documental sobre la epistemología y sobre la dificultad de acceso a la reconstrucción de una memoria única y verdadera sobre los hechos. Walker se refiere a estos dos últimos documentales cuando afirma que «[ambos] reconocen la definitiva inaccesibilidad a la perfecta verdad histórica, pero apuntan sin embargo a la verdad que permanece en la cúspide de un horizonte que retrocede» (p. 85).

En los siguientes dos capítulos, la autora se adentra en el análisis de la representación del Holocausto para señalar que la «memoria errónea» ha sido poco considerada en la historiografía practicada en torno a esa temática. La crítica continúa en la misma línea que en los capítulos dedicados al incesto, y básicamente se ensalza aquellos documentales que utilizan estrategias de representación experimentales que ponen en evidencia la imposibi-

lidad de la representación, y se critica aquellos que asumen una transparencia entre evento e imagen (p. 127). En el quinto capítulo la autora explora los contrastes entre cuatro documentales que abordan la problemática de la memoria: *Shoab* (Claude Lanzmann, 1985), *The Last Days* (James Moll, 1998), *The March* (Abraham Ravett, 1999) y *Tak for Alt: Survival of a Human Spirit* (Laura Bialis, Broderick Fox y Sarah Levy, 1999). Walker sale en defensa de *Shoab* ante las críticas expuestas por el filósofo de la historia Dominick LaCapra, por considerarlo un documental que ejemplifica «la transformación reciente en la representación de la Historia en el documental —una transformación que se ha calibrado heterogéneamente como postmoderna, reflexiva o postraumática» (p. 153). En el último capítulo, “Disremembering the Holocaust”, es quizás donde más hincapié se hace en el poder de la desmemoria como un modo para trabajar los eventos traumáticos de forma terapéutica. La autora retoma el término «postmemory» («posmemoria») desarrollado por Marianne Hirsch —«distinto de la memoria por la distancia generacional y de la historia por la conexión personal»— (p. 160), para tratar la temática de la memoria intergeneracional a través de las películas realizadas por los hijos de los supervivientes del Holocausto. En este apartado destacamos el análisis de la película *Everything's for You* (Abraham Ravett, 1990), un ejemplo ilustrativo de las posibilidades del cine de la «posmemoria», en el que el director pone de manifiesto la crisis de entendimiento entre el hijo-cineasta y el padre-superviviente. El habitual capítulo de conclusiones, en el que se vuelve a incidir sobre el concepto *trauma cinema*, pone fin a este ambicioso y complejo libro que podemos situar en la corriente de pensamiento anglosajón postestructuralista, que en el campo de estudio que nos ocupa busca ir más allá de la «autosatisfacción de la historiografía sobre documental, yendo más allá del discreto reconocimiento de la realidad y también de la autorreflexividad» (p.189).

De *Trauma Cinema. Documenting Incest and The Holocaust* destacamos la originalidad de la propuesta y el esfuerzo interdisciplinar que realiza la autora por abrir nuevos campos de estudio dentro de la historiografía cinematográfica, a pesar de que tras su lectura se hace evidente que estamos asistiendo a los primeros pasos del desarrollo de una epistemología de la representación acerca del tra-

ma. El análisis sobre la representación del incesto y del Holocausto no establece conexiones reveladoras y ambos estudios permanecen en compartimentos estancos o capítulos, que ni tan siquiera el concepto *trauma cinema* —sugere al mismo tiempo que difuso— puede interrelacionar. Tampoco se aborda desde una perspectiva crítica y profunda conceptos psicológicos o psiquiátricos utilizados a lo largo del libro como «trauma», «identidad» o «trastorno por estrés postraumático», cuyas definiciones se adoptan sin cuestionamiento, directamente extraídas del manual de trastornos mentales de la American Psychiatric Association o de otras fuentes como el libro sobre el lenguaje del psicoanálisis de Jean Laplanche y J.B. Pontalis. *Trauma Cinema. Documenting Incest and The Holocaust* se presenta, en consecuencia, como un libro imperfecto —al igual que la memoria— escrito con inteligencia y entusiasmo —una cualidad, esta última, que se agradece en el ámbito académico— que abre una vía sugerente de estudio, el *trauma cinema*, y que invita a la reflexión acerca problemáticas tan importantes en nuestra sociedad como la memoria de los hechos traumáticos.

NOEMÍ GARCÍA DÍAZ

## FRACTURAS DE LA MEMORIA. ARTE Y PENSAMIENTO CRÍTICO

Nelly Richard

Buenos Aires

Siglo XXI editores, 2007

211 páginas



14 €

Fracturas de su propia memoria crítica de pensamiento es lo que Nelly Richard presenta en su última publicación personal, una suerte de retros-



pectiva inacabada cuyos segmentos se abren en una operación de diálogo con el público extranjero, al ser su tercera publicación individual fuera de Chile. La primera de ellas correspondió a su programático libro *Margins and Institutions: Art in Chile since 1973*, editado en Melbourne en 1987, y la segunda es *Intervenciones críticas. Arte, cultura, género y política* (Belo Horizonte, 2002). Con el texto de presentación de aquel primer libro-manifiesto, Richard abre la publicación de 2007, editada en Buenos Aires por Siglo XXI Editores, en el marco de la colección Arte y Pensamiento dirigida por Andrea Giunta.

Nelly Richard, con un amplio bagaje conceptual y vocación de estilo escritural, debate en sus textos y plantea preguntas en relación al desmontaje de conceptos estético-políticos universalizables, la deconstrucción de límites disciplinares y la reconstrucción crítica de las memorias. La estructuración del libro se establece a partir de un régimen conceptual que lo divide: «Lo crítico y lo político en el arte» y «Dramas y tramas de la memoria». Sin embargo, dentro de ambos apartados, que se entrecruzan, se establece otro corte de orden cronológico: los textos producidos en dictadura y en la pos-dictadura. Opto ahora por comentar su retrospectiva crítica (inacabada) desde este segundo enfoque.

Nelly Richard, francesa llegada a Chile en 1970 en pleno apogeo cultural del gobierno de la Unidad Popular encabezado por Salvador Allende, ve en el Golpe de Estado de 1973 la quiebra radical que controlará y castigará las identidades, subjetividades, hablas y comportamientos, reglados por la normalización del Régimen Militar. Ante ello, Richard llamó a la escena artística que se gestaba como respuesta experimental al régimen en 1977 *Escena de Avanzada*, concepto que la distancia de las neovanguardias o la noción de «arte conceptual latinoamericano» en su configuración localizada o ubicada contextualmente. Así lo planteó la autora: «el mismo desconocimiento de las condiciones históricasociales (...) influye en que sean alienadas dentro de una sucesión internacional que —por uniformizante— les resulta ajena, en cuanto borra la especificidad de los nexos contextuales que unen esas prácticas a la totalidad social o cultural en cuyo formato intervienen» (*Margins and Institutions*, p. 121).

Ante la censura del régimen, la escritura de Richard se estableció como acertijo y los códigos ocultos tras la cita al pensamiento francés

post-estructuralista y psicoanalítico aparecieron como «piezas a reensamblar (...) cuyas energías de sentido nacían de las junturas y los entroncamientos entre texto (las bibliografías importadas) y contextos (los desencajes de la violencia local)» (p. 43). Su lenguaje cifrado, presente también en las obras, se convierte en un elemento articulador entre las diferentes prácticas artísticas que respondían a la pérdida del sentido producida por la fractura histórica. Richard planteó así la necesidad de «reestructurar el lenguaje de la creatividad hasta potenciar el trabajo de arte como fuerza disidentadora de la autoridad y de sus normas de disciplinamiento del sentido» (*Margins and Institutions*, p. 120). Un sentido que foucaultianamente se concreta en la utilización del cuerpo en la *performance*, como disrupción de dualidades en la «ritualización del dolor» (p. 18) — elemento presente en la portada del libro con un fragmento de la videoinstalación de Carlos Leppe, *Sala de espera*, 1980— y en la intervención urbana como desacato a la vigilancia del cuerpo social.

El lenguaje críptico de Richard psicoanalíticamente re-inventa, traviste y suprime al propio lenguaje ante la imposibilidad de «nombrar los restos» (p. 15); un lenguaje marcado y a la vez distanciado del corte fragmentario del posmodernismo *metropolitano*, al describir los descalces de arte y política en la reformulación marginal de la producción (artística, intelectual, social) latinoamericana en régimen dictatorial, como prácticas ubicadas y repolitizadas. Dicha dimensión hermética fue punto de crítica por su vocación no popular, minoritaria, elitista. Como plantea la autora, esta marginación si bien disminuyó el impacto social de la práctica artística y la escritura, las colocó relativamente a salvo de la censura del régimen, más preocupada de las manifestaciones masivas del teatro y el folklore.

En un ámbito internacional, la recepción de la producción de Richard y la *Escena de Avanzada* no se hizo esperar y en las Bienales de París de 1980 y Sídney de 1982 se realizaron exposiciones donde la autora actuó como comisaria. La paradoja apareció cuando el público internacional solicitaba de las obras y textos una mayor referencialidad, un mayor dramatismo denotativo ante la catástrofe de la dictadura, apartando toda reflexividad interna a la búsqueda de una facilitación de la lectura universal(izable). Una nueva censura sobre la *Avanzada* de un metropolitano ya cansado del «lenguaje

conceptual» internacional. Censura que luego se redobla con el retorno de los artistas exiliados a Chile a partir 1983, quienes buscaban sumarse a la gran campaña por el retorno de la democracia, dejando estas prácticas en el ámbito de la anecdótica de lo experimental, recluso en su minoritario ámbito que se cuestionaba los metarrelatos de la memoria, la totalidad ideológica y la obra representacional.

La segunda serie de textos que recoge la publicación son aquellos escritos de pos-dictadura, proceso que *comienza* (o continúa) en 1990 como una alianza entre redemocratización y neoliberalismo maquillada por el discurso de la transición. Estos textos, si bien siguen planteándose el problema interpretativo y deconstructivo de la *Escena de Avanzada* ante la imposibilidad del cierre, abren el panorama crítico de Richard a otros ámbitos del arte latinoamericano, la cultura visual y la crítica cultural. No resulta casual que sea ella la fundadora y directora desde 1990 de la *Revista de Crítica Cultural*, recientemente cerrada.

Algunos textos de *La insubordinación de los signos* (Santiago, Cuarto Propio, 1994) replantean el problema de la *Avanzada* desde un lenguaje más analítico que el anteriormente desarrollado desde la vivencialidad del proceso, articulando un discurso que discurre por los problemas micropolíticos de la «experimentación con el sentido» (p. 43) de la *Avanzada* en su desmontaje postmoderno del sujeto en la fragmentariedad. Dicha experimentalidad, sin embargo, no calzaba *utilitariamente* con la resistencia a la dictadura de la izquierda tradicional que llevaba a lo popular como simbólica anti-imperialista (en su dimensión heroico-monumental) ni con la *nueva izquierda* que criticaba el ideologismo y abría las puertas a la democracia consensual pos-dictatorial, avalada por la metodología *objetiva* e integradora de las ciencias sociales.

En estos textos *post* aparece también desarrollado el problema de la memoria como tiempo construido, oblicuo y residual en relación a quienes vivieron la experiencia dictatorial y su suspensión del duelo (ver: *Políticas y Estéticas de la memoria*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000; compilatorio de textos editados por Nelly Richard donde se discute la problemática de la memoria en el contexto de los años noventa desde ámbitos como el testimonio, la reflexión filosófica y artística); pero también en relación a cómo las obras de arte, par-

ticularmente de Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz y Carlos Altamirano, han sido capaces de resignificar y activar mecanismos de aproximación al problema ante la banalización de los discursos oficiales y totalizantes de la memoria de los consensos. Desde ahí, plantea las posibilidades de un arte crítico que «tendrá, entonces, que cuidarse de no borrar la negatividad de una falla histórica cuyas perforaciones de la memoria deben seguir incomodando las retóricas sustitutivas y falsamente reparatorias del recuerdo-en-orden que oficializa el presente transicional» (p. 175).

El análisis en tensión de la producción en dictadura y su acogida en pos-dictadura, desde un enfoque más cercano a los estudios culturales, se establece a partir al menos de dos ámbitos claros: primero, el examen de políticas feministas de totalidad identitaria y la resistencia simbólico-estética a ella (desde la acción subversiva de Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld de presentar en 1982 una película porno donde participan sólo dos mujeres y un perro, y un texto de su análisis, en un Congreso Feminista el Día Internacional de la Mujer); y segundo, las imágenes de la memoria que se seleccionan, enseñan y promueven en las «conmemoraciones» (contrastando la pulcra e imparcial/izada publicación fotográfica a propósito del trigésimo Golpe del periódico *El Mercurio*, que purifica cualquier muestra de memoria insatisfecha, en contraposición al polifónico y fragmentario documental nunca exhibido en televisión en Chile *La Batalla de Chile* (1972-1979) de Patricio Guzmán, cuyas «disjunturas de planos (...) son capaces de mantener intacto el sentido arriesgado de una contingencia rebelde al orden» [pp. 210-211]). Ambas operaciones aparecen como corte, sutura y descalce —rearme interpretativo e interpelativo— que se replican en la propia textualidad de Richard en sus posibilidades de plantear otros enfoques críticos que suturan discursos y acontecimientos.

La centralidad del hecho (la noticia, la inmediatez) como huella permanente y reinterpretable (no estática), vuelve a ser motivo de reflexión conceptual y crítica cultural en Richard, atenta al día a día en la tensión imagen-suceso: es la captura en Londres de Pinochet en 1998 lo que la lleva a dar nota sobre el corte irruptor que rompe «la costra del presente» (p. 157) a partir de la reaparición de las mujeres pinochetistas que, en memoria de sus manifestaciones anti-Allende, se reconvierten en el



símbolo de protección de la nación-familia, ahora sustentadas en el consumo, boicoteando los productos ingleses con sus pósters en papel couché de Pinochet, reverso radical de las imágenes en blanco y negro de los detenidos desaparecidos.

Dos artículos ubicados en la centralidad del libro y los únicos publicados en editoriales extranjeras —Madrid y Buenos Aires— son los que sacan el discurso de Richard de la problemática contextual chilena a un ámbito más amplio de la diversidad cultural y la circulación de imágenes. A partir de un lúcido trabajo, nos sitúa en los pliegues de la recepción internacional de las artes de regiones «marginales» o «multiculturales» y sus llamados de referencialidad (más *cultural* que *artística*) en la disyuntiva entre juicio estético —«régimen de intensidad» (Deleuze) o «voluntad de forma» (Barthes)— y valor sociológico. Plantea ahí nuevamente los desafíos posibles de un arte crítico a partir de una «concentración en el tiempo (crítico-reflexiva)» (p. 88) desde una re-acometida de lo simbólico inquietante y discordante «con la imaginería del consumo que hoy le sirve de ambientación a la globalización capitalista» (p. 103).

Entre la nostalgia que genera toda retrospectiva, como una suerte de cierre (inconcluso) y la apertura codificada de su producción teórica, Richard realiza este libro para un público internacional, reintroduciendo ciertos debates claves del arte chileno de los años setenta y ochenta junto a algunas cuestiones latinoamericanas sobre diversidad cultural y globalización. Con una ensayística autorreflexiva que podrá o no ser comprensible para el público extranjero, deja claro su posicionamiento en las fisuras y márgenes de los sistemas de representatividad política y estética: su posición crítica con la norma represora del régimen militar, con el habla utilitaria y unidireccional de la resistencia tradicional, con la pasividad y borradura del consenso transicional. Un trabajo que da cuenta del ejercicio de reescritura y reformulación permanente de categorías estético-políticas, donde las connotaciones del acontecimiento y las poéticas del lenguaje reflexivo se rehacen mutuamente y, como cita la propia autora a Hal Foster, se constituyen en «una crítica creativa interminable» (*El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2002, p. 16).

FRANCISCO GODOY VEGA

## PROJECTING THE HOLOCAUST INTO THE PRESENT. THE CHANGING FOCUS OF CONTEMPORARY HOLOCAUST CINEMA

Lawrence Baron

Maryland  
Rowman & Littlefield Publishers, 2005  
320 páginas  
34,95 \$ / 23,30 €

## HOLOCAUST AND THE MOVING IMAGE. REPRESENTATIONS IN FILM AND TELEVISION SINCE 1933

Toby Haggith y Joanna Newman

Londres  
Wallflower Press, 2005  
256 páginas  
16,99 £ / 18,98 €



En el año 2001, en paralelo al debate sobre la pertinencia de imaginar (y representar) la *Shoah* a partir de unas fotografías entre Georges Didi-Huberman y Gérard Wajcman, con Claude Lanzmann de por medio, se llevó a cabo un simposio llamado «Holocausto, genocidio y la imagen en movimiento: representaciones en el cine y la televisión desde 1933» en el Imperial War Museum de Londres. El libro editado por Toby Haggith y Joanna Newman *Holocaust and the Moving Image. Representation in Film and Television since 1933* es el resultado de aquel encuentro. En sintonía se encuentra el de Lawrence Baron, *Projecting the Holocaust into the Present. The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema*. De este modo, podríamos decir que ambos presentan nuevos enfoques en torno a la representación del genocidio, como, por ejemplo, el relativo a la utilización de imágenes de archivo en el cine documental. En las dos obras, el *dictum* Lanzmann se encuentra atravesado bajo otras problemáticas,

entendiendo la monumental *Shoah* (1985) como una estética y un tipo de representación dentro de la producción filmica sobre esta temática.

Dicho esto, resulta significativo señalar cuáles son los nuevos ejes a partir de los cuales son pensadas las imágenes. Si Baron se centra exclusivamente en el cine de ficción, la apuesta de Haggith y Newman resulta mucho más extensa, centrandose desde el título la problemática en un contexto amplio: la imagen en movimiento. De este modo, los textos presentados en la compilación recorren el cine de ficción, el documental cinematográfico, los films de propaganda, los documentales televisivos y las muestras en el propio museo. Pero la urgencia que atraviesa a ambos textos no sólo se focaliza en los modos de representación sino en los usos y, sobre todo, en un tipo de espectador en particular: las nuevas generaciones.

Baron introduce el concepto de trauma con el fin de pensarlo de otro modo. Actualmente el número de supervivientes, tanto del genocidio como de testigos del nazismo, es cada vez más reducido. Por lo tanto, aquellos que hoy aprenden, leen y ven películas sobre ese período no han sido testigos de los eventos, sino que toman contacto con aquellos hechos a partir de construcciones, ya sean escritas, orales o visuales. Por lo tanto, sugiere que la noción de trauma se vuelva a pensar al abordar este momento histórico. Baron reafirma la posibilidad y capacidad del cine de difundir y divulgar el genocidio judío; en sintonía con Robert Rosenstone, comprende el cine como una vía de insuflar vida al pasado. Si bien el autor hace mención de su condición de profesor de Historia y su empleo de películas para la enseñanza del genocidio, el libro no se plantea como un manual o una selección filmográfica sugerida. En lugar de ello, se posiciona claramente en la introducción: afirma que durante casi treinta años escuchó y leyó sobre la imposibilidad de representar el Holocausto, sobre su inenarrabilidad y su condición de fenómeno más allá de cualquier comprensión y representación humana para luego escuchar conferencias sobre diversos aspectos del genocidio. Su irritación al respecto va más allá; comprendiendo el nazismo como un «estado racial», invita a incluir en el análisis a otras víctimas del nacionalsocialismo, como por ejemplo los homosexuales, en su análisis sobre *Bent* (Sean Mathias, 1997).

Baron estructura su libro en forma temática, ofreciendo un eje particular a debatir en torno a una serie de películas. Es decir, tomando el modelo de géneros y reconociendo el actual carácter inestable de dicho término, analiza la estructura de una serie de películas para ilustrar cierto tema. A partir de autores como Rick Altman, reflexiona a partir de géneros como el *biopic*, el docudrama, las historias de amor o las comedias en torno al genocidio judío. Para efectuar su propuesta, opta por un criterio metodológico: el documental es obviado, argumentando la gran producción de este género como también la poca difusión entre los espectadores. Por lo tanto, y considerando el libro pionero de Annette Insdorf, las películas en las que Baron se fijará serán las producidas a partir de la década de los noventa. De esta forma, su propuesta no reside en hacer una actualización de aquel trabajo sino en pensar las posibilidades educativas del cine en las puertas del nuevo siglo.

Si bien la filmografía trabajada por Baron aborda producciones europeas como *La última etapa* (*Ostatni etap*, Wanda Jakubowska, 1948), *Korczak* (Andrej Wajda, 1990) o *Europa, Europa* (*Hitlerjunge Salomon*, Agnieszka Holland, 1990), su punto nodal reside en las producciones estadounidenses. Bien podríamos pensar que el libro es producto de la «americanización» del Holocausto; efectivamente, Baron menciona esta perspectiva y piensa cómo el hecho ha sido apropiado por la cultura popular norteamericana. Sin embargo, en el caso del cine, intenta demostrar que no se trata de un *boom* iniciado a partir de los ochenta, sino que proviene casi de la finalización misma de la guerra. Así, trae a la luz films como *Los ángeles perdidos* (*The Search*, Fred Zinnemann, 1948) o *El diario de Ana Frank* (*The Diary of Anne Frank*, de George Stevens, 1959). Para complementar su hipótesis, se sirve de estadísticas a fin de probar y comparar la cantidad de producciones realizadas por los Estados Unidos sobre el Holocausto desde la finalización de la guerra; éstas le sirven de apoyo para despojar las nociones en torno a la importancia del juicio a Eichmann en la cultura visual. Para Baron, el tema forma parte de la cultura popular de los Estados Unidos, pero no resulta ser un fenómeno exclusivo de los últimos decenios. Aunque Estados Unidos participó en la contienda europea y también liberó campos, esto suele ser olvidado; por lo tanto, estos actos son

los que han habilitado a Hollywood a producir muy tempranamente este tipo de films, concienciando a la población mucho antes que el juicio mencionado.

El capítulo dedicado a la evolución que el cine ha hecho sobre el tema desde 1940 hasta 1990 se torna interesante. A las ya antes citadas, Baron coloca como punto de inflexión en el cine europeo el film *La tienda en la Calle Mayor* (*Obchod na korze*, Ján Kadár y Elmar Klos, 1965). ¿Será porque obtuvo un Oscar a la mejor película extranjera de aquel año? Más allá de las elecciones efectuadas, lo cierto es que aquí se trasluce no sólo una forma de representación sino también cómo con el discurrir del tiempo el genocidio judío fue tomando importancia en las historias llevadas a las pantallas. Los films de Jakubowska o de Zinnemann antes mencionados no colocaban su atención en «lo judío»: el primero se centraba en un grupo de mujeres de la resistencia polaca confinadas en Auschwitz, donde las mujeres judías era un grupo más entre las recluidas; el segundo, narraba la historia de un niño que había sido liberado de un campo en el cual había perdido a toda su familia, en síntesis, abordaba el problema de los supervivientes. El punto culminante de esta evolución es alcanzado con la miniserie *Holocausto* (*Holocaust*, Titus Production, 1978), de Marvin Chomsky. A partir de aquí, claramente el cine ha encontrado una estética, un modo de representación y una puesta en escena: por medio de géneros que toquen la sensibilidad del espectador y tramas que exalten valores.

Así, ya a partir de 1980 asistimos a una proliferación de formas y públicos. El genocidio judío ocupa el lugar primordial en la producción filmica de dicho período, abordándose a través de diversos géneros: la del *biopic* con films como *El triunfo del espíritu* (*Triumph of the Spirit*, de Robert Young, 1989) o la mencionada *Hitlerjunge Salomon*; las historias de amor entre judíos y gentiles, como *Marta y yo* (*Martha et moi*, Jiri Weiss, 1991) o *Bent*; comedias, como *La vida es bella* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997), *Pascualino Siete Bellezas* (*Pasqualino Settebellezze*, Lina Wertmüller, 1975) o *El tren de la vida* (*Train de vie*, Radu Mihaileanu, 1998). A la pregunta sobre si se pueden hacer films para niños y adolescentes, Baron aborda una serie de películas ideadas para este tipo de público, donde se rescata la ética y ciertos valores, mencionando, entre otros films, *La aritmética del diablo* (*The Devil's Arithmetic*,

Donna Deitch, 1999) —donde Auschwitz es leído en clave de *El mago de Oz* bajo el lema Oz-Schwitz— y *Milagro a medianoche* (*Miracle at Midnight*, Ken Cameron, 1998), producción de la factoría Disney para sus películas televisivas; ésta se centra en la solidaridad —valor a resaltar— forjada por los daneses en la evacuación de la población judía hacia Suecia.

Los dos últimos capítulos se centran en problemáticas más concretas, dejando de lado, en cierta forma, los géneros. Uno se ocupa de problemáticas suscitadas en films recientes: el neonazismo en *La libertad de Rosenzweig* (*Rosenzweigs Freiheit*, Liliane Targownik, 1998), aquellos que salvaron y escondieron judíos en *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993), o el silencio colectivo en *Una chica muy rebelde* (*Das schreckliche Mädchen*, Michael Verhoeven, 1990). Ya el último capítulo aborda films producidos en el nuevo siglo, preguntándose en torno a las nuevas formas de proyectar el pasado en el presente: se ocupa, así, de films donde se humaniza a Hitler, *Max* (Menno Meyjes, 2002) o la miniserie *Hitler: The Rise of Evil* (Christian Duguay, 2003); los límites del realismo son llevados al extremo en un film como *La zona gris* (*The Grey Zone*, Tim Blake Nelson, 2001) o bien el Holocausto es tomado como «metáfora pop» en *X-Men* (Bryan Singer, 2000).

Esta pluralidad de modos se ve reflejada en las diversas ponencias compiladas por Haggith y Newman. Aquí se discute la imagen en un sentido más amplio; si bien se dejan de lado las fotografías, las imágenes en movimiento analizadas se centran tanto en cine y televisión como en las exposiciones.

Se podría afirmar que, por el origen mismo de los escritos, *Holocaust and the Moving Image* se nos presenta como una lectura de los debates y los problemas antes que de afirmaciones imperativas o prescripciones. La primera sección se encuentra consagrada a la imagen como testigo. De este modo lo interpreta el propio museo, el Imperial War Museum, en su muestra sobre el Holocausto. En el libro se explayan en torno a las decisiones tomadas en el momento de montar la muestra, sobre la recolección de imágenes y también la falta de ellas. En sintonía con lo expresado por Baron, los numerosos visitantes del museo son personas que no han vivido en aquella coordenada temporal, no poseen una memoria directa y vívida de los acontecimientos sino una mediada. Por lo tanto, aquí se reflexiona

sobre del uso de las imágenes en los museos como una forma de estimular la imaginación del visitante.

La siguiente sección se ocupa en particular del estatuto de la imagen en movimiento como prueba jurídica; en consonancia, otros trabajos recorren las experiencias de los equipos de filmación de los británicos en la liberación de Bergen Belsen. Durante la guerra, la imagen en movimiento cobra un nuevo estatuto, un nuevo tipo de aura, podríamos decir, que es la noción de prueba y de testimonio. En un nivel diferencial, se rescata la labor documental de la BBC, el trabajo realizado por Laurence Rees al sumarse al diseño de la muestra del museo, que resultó de vital importancia.

En la sección dedicada a examinar el cine como propaganda, se produce una doble mirada sobre las películas realizadas por los nazis, por un lado, y sobre las de los aliados. De este modo, se historizan *El judío eterno* (*Der ewige Jude*, Fritz Hippler, 1940) y *El judío Süß* (*Jud Süß*, Veit Harlan, 1940), así como también los films realizados en el campo de Theresienstadt. Como contrapartida, se analizan films como *The Negro Soldier* (Stuart Heisler, 1944), documental norteamericano que reconoce los esfuerzos de los afroamericanos en la guerra, y también producciones antifascistas del Ministerio de Información británico como *Calling Mr. Smith* (Franciszka y Stefan Themerson, 1943) o *Man – One family* (Ivor Montagu, 1946). Quizá el fuerte de la sección «Documental y televisión» no radica en la revisión e historización de *Noche y niebla* (*Nuit et brouillard*, Alain Resnais, 1955) o de *Shoab* sino en la exposición sobre sus trabajos de Michael Darlow, realizador y productor de la serie *Mundo en guerra* (*World at War*, 1973), haciendo hincapié en el episodio “Genocidio”, o la de Lauren Rees y su obra *Los nazis: una advertencia de la historia* (*The Nazis: A Warning from History*, 1997). En esa misma sección y en consonancia con los planteos invocados por Baron, la directora Orly Yadin presenta su corto animado *Silence* (1998) demostrando otra estrategia de representación.

En la sección dedicada a los largometrajes de ficción, cabe destacar el escrito de Jack Gold, director de *Escape de Sobibor* (*Escape from Sobibor*, 1987) como también aquellos que se centran en cinematografías nacionales, como la de Polonia o la de Italia. Hay aquí también un debate en torno a la educación y a la utilización de las películas como estrategias

educativas; de este modo el acento es colocado en la transmisión y comprensión de experiencias no vividas. Esa misma línea es planteada en una mesa, la cual fue llamada «Derecho a réplica», donde los supervivientes del nazismo expresan sus inquietudes, sospechas y satisfacciones en torno al cine y el Holocausto. Claramente pueden percibirse las diferencias entre experiencia, representación y transmisión, residiendo una de las conclusiones a las que se arriba en la posibilidad que da la imagen en movimiento en cuanto conservadora de los testimonios de sobrevivientes, propiciando así estrategias educativas antes impensadas.

Si bien todo el libro remite al Holocausto, varios escritos giran en torno a otros genocidios y a otras víctimas del nazismo. Así como en un momento se tendió a especificar el genocidio judío por encima de otro crimen nazi —basta con ver el camino que va desde *The Search* o *La última etapa* a *El diario de Anne Frank* y *Holocausto*, alcanzando su particularidad con *Shoab* o *La lista de Schindler*—, se percibe un nuevo movimiento en torno a pensar a las otras víctimas del nazismo como también una inclinación hacia otros genocidios. Baron lo manifiesta claramente y los trabajos compilados por Haggith y Newman, también. El Holocausto se alza, así, como un legado y una lección para las nuevas generaciones, promoviendo metáforas para pensar la contemporaneidad y también sucesos actuales: Bosnia, Camboya o Ruanda.

Peter Novick señaló que los debates en torno a la representación no afectan a la sociedad en general. En esa línea de pensamiento, Alejandro Baer ha puesto reparos a la banalización que puede devenir de la enorme producción filmica que ha suscitado el tema, pero asimismo afirma que es gracias al cine y a títulos como *Holocausto* o *La lista de Schindler* que el genocidio nazi fue conocido de forma masiva. Es decir, este tipo de producciones posibilitaron que el tema saliera del cerco académico y obtuviera el reconocimiento que hoy día posee.

A modo de conclusión, resulta significativo señalar que ninguna de las dos obras ha cuestionado la posibilidad o el deber de representar sino todo lo contrario, ambas partieron de la pregunta «¿Cómo representar?». Según Baron, habida cuenta de la cantidad y la calidad de películas sobre el Holocausto, en particular en los dos últimos decenios, lo que ha quedado obsoleto es la cuestión de si el Holocausto pue-

de representarse en las películas. Ahora la pregunta es otra: ¿cuáles son las estrategias de representación que hay que seguir a fin de que este tema resulte relevante y pertinente para las futuras audiencias?

LIOR ZYLBERMAN

## EL TESTIMONIO AUDIOVISUAL. IMAGEN Y MEMORIA DEL HOLOCAUSTO

Alejandro Baer

Madrid

Centro de Investigaciones Sociológicas y Siglo XXI, 2005

283 páginas

13 €

## HOLOCAUSTO. RECUERDO Y REPRESENTACIÓN

Alejandro Baer

Madrid

Losada, 2006

267 páginas

18 €



Alejandro Baer, doctor en Sociología por la Universidad Complutense de Madrid, aborda en estos dos libros la cuestión de la representación audiovisual del Holocausto. El primero, *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto* es una revisión de su tesis doctoral defendida en 2003. Como tal consta de una primera parte muy teórica de revisión bibliográfica y otra dedicada a un estudio de caso: el proyecto *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* emprendido por Steven Spielberg en Estados Unidos y grabado en varios países de América y Europa y en el que el propio autor participó como traductor y entrevistador. Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación «La Filosofía

después del Holocausto», del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que coedita el texto junto a Siglo XXI.

Los tres primeros capítulos son revisiones teóricas de tres universos conceptuales sobre los que pivota el texto. El primero es la confrontación entre el positivismo y el modelo constructivista-reflexivo, que es por el que se inclina el autor defendiendo la importancia de la subjetividad en el momento de crisis de representación de la actualidad. El segundo explora la cuestión de la historia oral y las historias de vida, donde reflexiona sobre las aportaciones de la antropología (confrontada a la sociología más positivista, inclinada a la generalización y la traducción en cifras de los acontecimientos). El tercer capítulo habla más específicamente de la representación audiovisual como método de exploración de la memoria.

El siguiente capítulo se engloba dentro del bloque teórico, aunque es mucho más concreto que los anteriores, y se refiere al Holocausto abordando la cuestión del tratamiento de la memoria en la tradición judía y a los debates en torno a los límites de la representatividad que han surgido a raíz de su recepción. A partir de ahí el libro se centra en su estudio de caso: los testimonios audiovisuales del proyecto *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*. El uso de la etnografía como método de análisis del proceso de producción audiovisual es una de las aportaciones más interesantes del texto.

En el capítulo cinco el autor propone un recorrido histórico por los antecedentes de la realización de entrevistas a supervivientes del Holocausto (donde tiene especial protagonismo el *Archivo Fortunoff* de testimonios de la Universidad de Yale). Parte del surgimiento de la idea de Spielberg de hacer un archivo de 50.000 declaraciones sobre el Holocausto a raíz del éxito de *La lista de Schindler* (*Schindler's List*) en 1992, para después analizar su puesta en práctica y culminación. La mirada desde dentro del mecanismo de producción (observación participante) y el análisis de cuestiones prácticas que surgieron en el proceso como las reticencias a la participación, la no remuneración de entrevistadores y entrevistados, la ambigüedad del uso del nombre de Spielberg para captar voluntarios para el proyecto, los problemas de traducción cultural y el choque con la forma de entender (y escribir) la historia del modelo estadounidense vs. el modelo

europeo, hacen de este capítulo la parte más interesante del libro.

El capítulo subsiguiente mantiene la estructura del anterior para reconstruir el proceso de búsqueda de entrevistadores, su formación, la cuestión de la corrección y catalogación de entrevistas y los problemas surgidos en el proceso; y en el séptimo, una vez dado por cerrado el proyecto (habiéndose conseguido superar el límite de 50.000 entrevistas), se analizan los productos audiovisuales realizados por la propia fundación con las entrevistas como base testimonial. Resurgen aquí los problemas en torno a las distintas formas de recepción y de representación de la memoria en los contextos europeo (más concretamente centrado en Francia y Alemania) y estadounidense, y a las formas estéticas elegidas por los directores estadounidenses para distintos formatos como los CD interactivos de fin educativo o los documentales de distribución cinematográfica.

Como conclusión, Baer defiende el modelo del archivo *Survivors of the Shoah*, más centrado en la apelación a la emotividad del espectador que en la recopilación de evidencias históricas, reincidiendo en el carácter reflexivo de los modos de representación de la memoria.

Es precisamente en este punto en el que se echa de menos una reflexión sobre el carácter verificable de la historia oral y la articulación de la metodología antropológica del investigador social con la del historiador. La cuestión de los problemas que surgen ante los casos de falsas declaraciones (de los que el texto pone algunos ejemplos) y la posibilidad de cruzado de datos que permite el enorme archivo, junto a la cuestión de la motivación de aquellos que declaran, hubiera dado un cierre mucho más científico al texto (y una fuerte herramienta epistemológica frente a posiciones como la negacionista).

La segunda obra de Alejandro Baer, *Holocausto. Recuerdo y representación*, retoma las cuestiones de la memoria (en este caso ya no específicamente oral aunque sí específicamente judía) y los límites de la representación del Holocausto, y las críticas y propuestas estéticas que han surgido desde su recepción.

Los tres primeros capítulos son más conceptuales que analíticos y recorren la cuestión de la construcción de la memoria del Holocausto, haciendo hincapié en la importancia del contexto de lectura,

la legitimación histórica y social del concepto y el hecho mismos y la articulación del pasado en función de su valor en el presente. El primero de ellos enlaza el papel de la memoria en la idiosincrasia judía con los procesos de recuperación de la memoria del Holocausto a lo largo del siglo xx. El segundo y tercer capítulos, revisiones de artículos ya publicados, ahondan en la cuestión de la «globalización» y «americanización» de la memoria judía hacia posiciones universalistas de los derechos humanos, y menciona los problemas que han surgido en la recepción de los distintos modos de representarla (en relación a la ética, a la fascinación por el horror, la banalización del acontecimiento, la espectacularización, o los purismos estéticos como el reivindicado por Lanzmann, autor del documental *Shoah* [1985]). Todas estas cuestiones serán retomadas en los tres temas siguientes, donde se analizan estos conflictos en casos concretos de representación del Holocausto en distintos medios: la televisión y el cine, las fotografías o los museos memoriales.

El cuarto capítulo, relativo al cine y la televisión, se centra básicamente en tres producciones audiovisuales: la primera es la serie de televisión *Holocausto* (*Holocaust*, Marvin Chomsky, Titus Production: 1978), que el autor sitúa en contexto histórico, para analizar su papel mundial en la propia articulación del concepto y el término «Holocausto». Baer también plantea la cuestión ética del uso de protagonistas famosos y los efectos de identificación y emotividad que propicia la ficción. Después se centra en el filme *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993) de Spielberg y su repercusión internacional, y en tercer lugar plantea el debate del recurso al humor en un tema tan delicado como éste en relación al éxito mundial de *La vida es bella* (*La vita è bella*, 1997), de Roberto Benigni.

El quinto capítulo reflexiona sobre la fotografía, ahondando en su autoría (ya sea por los propios nazis o por el ejército americano) y la relación de ésta con una ética de la mirada y el punto de vista (del «verdugo» o del «liberador»). Baer analiza asimismo el papel histórico que el Gobierno estadounidense dio a este medio para legitimar su intervención, para documentar los crímenes de cara a la audiencia internacional, y para su uso dentro de la propia Alemania, mostrándosela a la población, para culpabilizarla y confrontarla con su propia actuación permisiva o pasiva hacia los crímenes.

El sexto capítulo hace un análisis muy interesante de varias formas de construcción de la memoria del Holocausto en distintos espacios museísticos. El autor recalca la importancia de la lectura desde el presente de los acontecimientos históricos (la exaltación del papel de libertador del ejército estadounidense y su legitimación para intervenir en conflictos exteriores en el museo de Washington, la asociación del museo de Los Ángeles con los recursos de un parque temático, los discursos de la sobriedad y la fractura como metáfora en el museo de Berlín, o la articulación espacial del museo de Jerusalén donde las representaciones de persecución se localizan en espacios subterráneos, para concluir el recorrido con la luz natural y la apertura a un balcón desde donde se ven las colinas de Jerusalén). Baer relaciona así la articulación de varios de los elementos que activan la representación en los museos: espacio arquitectónico, experiencias sensoriales, la representación audiovisual y fotográfica del horror ya sea explícita o evocativa, la presencia de supervivientes como guías, la ética de la diversión y el entretenimiento en un espacio de rememoración del horror, etc.

El capítulo final, «España y la memoria del Holocausto», revisa históricamente la memoria del Holocausto en España y su relación con la herencia del franquismo. El autor defiende que en el presente la idea del Holocausto está fuertemente vinculada a la presencia en los medios del conflicto palestino-israelí. A continuación habla de la presencia del testimonio a través de conferencias y charlas de Violeta Friedman en los últimos años; las conmemoraciones institucionales en Madrid (enmarcadas en actos contra el racismo y la xenofobia); y las publicaciones de varios autores españoles sobre el tema. Por último apela a la memoria del campo de internamiento de Rivesaltes en las afueras de Perpignan como “lugar de memoria ejemplar”, proponiéndolo como elemento de representación del Holocausto adecuado para la construcción de su memoria en España.

La idea de la reflexividad y el carácter construido desde el presente de la memoria está presente en ambos libros, pero en este último capítulo parece una premisa metodológica incómoda para el autor, que juzga de inválida la comparación en los medios españoles (“de retóricas supuestamente de denuncia y de afirmación de los derechos huma-

nos” [p. 242]) entre la masacre de la Segunda Guerra Mundial y la que en el presente tiene lugar en Oriente Próximo, y que tilda de “prejuicios larvados en el viejo antisemitismo religioso” (p. 242).

Este sesgo ideológico revela además un elemento teórico que se echa de menos en ambos libros: una sistematización del concepto de identidad y específicamente de identidad judía, donde se trate las múltiples dimensiones de ésta (religión, etnia, grupo social), ya que a lo largo de los textos se apela a ellas desde distintas perspectivas; y sobre todo, esclarecer las cuestiones sobre el sionismo o el antisemitismo, además de la articulación con las identidades nacionales apeladas en ambos textos (lo alemán en relación a lo nazi, o lo español). El hecho de que Baer tache directamente de antisemita el discurso de viñetas y caricaturas de la prensa española deja perplejo al lector cuando sólo dos páginas antes el autor reflexionaba sobre la injusticia de que en España “el recuerdo de la catástrofe judía durante el Holocausto se haga automáticamente sospechoso de prosionista” (p. 240).

En ambos textos se habla de la necesidad de la memoria del horror y más específicamente del genocidio del Holocausto para que la historia no se vuelva a repetir. Dado que ambos trabajos se sitúan entre la disciplina histórica, la antropológica y la sociológica no deberían ignorar (como ocurre especialmente en *Holocausto. Recuerdo y representación*) la importancia no sólo de la memoria, sino también de los procesos lingüísticos de generalización y construcción de la alteridad que, como esa apelación al «antisemitismo» (o al «proсионismo» en el caso criticado por el autor) pueden legitimar la violencia y el asesinato institucionales, o construir el tabú mediático para vetar posiciones críticas.

Se trata en definitiva de dos libros con aportaciones metodológicas muy interesantes, especialmente el uso de la etnografía —sobre todo en el primer texto— para analizar contextos de producción y recepción a través de herramientas como la observación participante y la descripción densa. También es interesante el análisis de las dimensiones ideológicas que acarrea la representación (visual, espacial, arquitectónica...), y el hecho de plantear la identidad como espacio de negociación leída desde el presente.

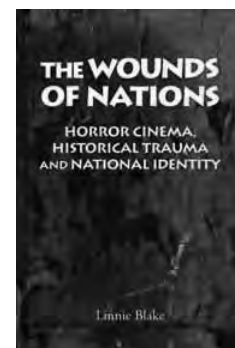
En cambio, se echa de menos la conceptualización de la identidad judía y su relación con conceptos como el sionismo, el antisemitismo o el Estado de Israel; así como una crítica de las limitaciones y posibilidades de la historia oral en relación a la disciplina histórica (formas de contrastación y verificación de las declaraciones), ya que en *El testimonio audiovisual* se asigna una excesiva legitimidad al testimonio (sea cual sea, y venga de quien venga) por su propio carácter emotivo de vivencia personal.

AÍDA VALLEJO

## THE WOUNDS OF NATIONS. HORROR CINEMA, HISTORICAL TRAUMA AND NATIONAL IDENTITY

Linnie Blake

Manchester University Press  
Manchester y Nueva York, 2008  
223 páginas  
43,79 £ / 48,88 €



En la introducción de *The Wounds of Nations*, Linnie Blake inscribe su trabajo dentro de los denominados *trauma studies*. Su hipótesis de partida es sugerente y apriorísticamente lícita, pues sostiene que el medio filmico y, más concretamente, el género de terror por su particular manera de codificar lo abyecto o lo innombrable, está en mejores condiciones que otros géneros cinematográficos para mostrar los traumas del pasado. El tema no es del todo original, pues ya había sido abordado pocos años antes en, al menos, dos volúmenes: el de Adam Lownstein, *Shocking Representations. Historical Trauma, National Cinema and the Modern*

*Horror Film* (Columbia, 2005) y el publicado por Lidia Ann Kaplan, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature* (Rutgers, 2005), dos obras pertenecientes a profesores de departamentos de literatura inglesa.

Similar procedencia caracteriza a la autora de *The Wounds of Nations*, docente en la Universidad Manchester Metropolitan, circunstancia de la que conviene dejar constancia pues, al menos en su caso, las conclusiones de su escrito se ven lastradas por su aproximación metodológica, que consiste en el simple análisis del argumento de los filmes. Blake olvida comentar otras muchas cuestiones específicamente cinematográficas: las que derivarían del análisis de los planos, el montaje, la puesta en escena, el guión, el uso de la música... lo cual sería hasta cierto punto comprensible si otros ámbitos compensaran este estrecho enfoque. Inexcusablemente, no es así, y además se hallan en el texto otras lagunas importantes. Nunca justifica el corpus de películas expuesto, por qué son esos filmes y no ha optado, en cambio, por otros ejemplos para ilustrar su tesis. Lo mismo podría decirse de los periodos o los países elegidos (la Segunda Guerra Mundial en Japón, la guerra de Vietnam, el thacherismo, el periodo reganita), negligencia que seguramente responde al tipo de lector que se presume interesado por este tipo de libros. Sin embargo, al ni siquiera mencionar de pasada cuál ha sido el criterio rector de semejante selección, dicha omisión parece dar por sentado que, o bien se duda de que el género del terror exista en otras latitudes distintas a Estados Unidos, el Reino Unido y —marginalmente— Japón, o bien dicha producción resulta tan insustancial que debería obviarse. No obstante, teniendo en cuenta que la autora señala su preocupación por ligar el concepto de estado-nación con el terror (p. 5) el descuido tiene su miga. Sobre todo porque ni siquiera se detiene en profundizar acerca de la escurridiza definición de cine nacional.

La obra se compone de una introducción y seis capítulos en deuda con los estudios culturales. A cada uno de éstos le precede un breve enfoque histórico que lamentablemente peca de relacionarse de manera demasiado vaga con respecto a las películas analizadas. Aun así, el discurso es ahistórico, es decir, no tiene en cuenta evolución alguna y por añadidura rara vez se pone en rela-

ción con la producción fílmica del periodo que se describe. Por ende, el reducido número de filmes seleccionados para defender su argumentación en cada uno de los estudios de caso expuestos, si bien ilustra lo que la autora pretende decir, deja de resultar persuasiva porque nos queda la duda de si, con otros ejemplos, podría defenderse lo contrario. El capítulo 3 «From Vietnam to 9/11: The Orientalist Other and the American Poor White» es sintomático de este problema. En él la autora plantea cómo un subgénero, el *hillbilly horror*—literalmente el terror «paleta»—, es decir, el que se ocupa de describir una cadena de asesinatos en una remota aldea estadounidense, resurge tras los atentados terroristas de 2001 en Estados Unidos como reacción a la política gubernamental de George W. Bush de vilipendiar al «Otro» oriental por medio de una errónea visión homogénea en lo étnico y lo cultural de Estados Unidos. Admitiendo que, como sostiene la autora, el subgénero *hillbilly* haya reaparecido tras la traumática experiencia del 11-S, queda por demostrar que ello se deba a los motivos expuestos. Pero al tomar los ejemplos aislados de *La matanza de Texas* (*Texas Chainsaw Massacre*, Marcus Nispel, 2003), *remake* del popular film de Tobe Hooper (1974); *The Hills Have Eyes* (Alexandre Aja, 2006), también *remake* del clásico homónimo de Wes Craven (1977); *Cabin Fever* (Eli Roth, 2002) y *Wrong Turn* (Rob Schmidt, 2003), sin relacionarlos más que con vagas alusiones con el resto de la producción cinematográfica, ni con otros ámbitos del terror, sus conclusiones no resultan en absoluto convincentes.

Otro punto incomprensible es que, pese a que es de trauma de lo que se está hablando, de cómo el género permite aflorar los recuerdos del pasado, no se realice una sola alusión al campo del psicoanálisis, al contrario de lo que sucede en los estudios de Kaplan o Lowenstein antes mencionados. Y podríamos seguir enumerando las fallas de este libro pero quizá no merezca la pena tomarse la molestia. Sólo resta concluir que *The Wounds of Nations* es el tipo de libros que da alas a los detractores de los estudios culturales.

LIDIA MERÁS

## PALESTINIAN CINEMA: LANDSCAPE, TRAUMA AND MEMORY

Nurith Gertz y George Khelifi

Edimburgo

Edinburgh University Press, 2008

224 páginas

19,99 £ / 22,31 €



Gran parte del libro objeto de esta reseña está dedicado al estudio del cine palestino desde los años ochenta hasta la actualidad, un tiempo que los autores denominan como el cuarto periodo del cine palestino, y en el que se pueden encontrar las obras de cineastas como Michel Khelifi, Rashid Masharawi, Ali Nassar y Elia Suleiman.

Aunque la imagen de Jerusalén fue registrada en los primeros años del nacimiento del cine por los hermanos Lumière, sin embargo, para encontrar el primer signo de una grabación cinematográfica nacional habrá que esperar hasta 1935, año en que Ibrahim Hasan Sirhan filma veinte minutos de la visita de Príncipe Saudí a la Ciudad Santa. El tiempo transcurrido desde este arranque hasta el famoso año de *Naqba* (desastre) en 1948, cuando la mayoría de los palestinos tuvieron que dejar su tierra, constituye el primer periodo del cine palestino. Khelifi y Gertz apuntan que no ha quedado nada de las producciones de este periodo, excepto algún recuerdo disperso, o alguna noticia en prensa. Los años venideros hasta 1967 estuvieron marcados por un silencio casi absoluto: escasas grabaciones aisladas, anuncios de prensa o algún documental son la herencia del cine palestino de este segundo periodo.

Una de las particularidades de este cine —y no es de extrañar— es su relación directa con el conflicto palestino-israelí y, así, con el interminable y casi utópico proceso de paz en Oriente Próximo. Un repaso a la historia del cine palestino en este libro atestigua este hecho, puesto que la primera línea

continua de una producción cinematográfica se forma bajo los signos de la resistencia civil y dentro de la estructura ideológica de la Organización para la Liberación de Palestina (OLP) en 1968. Arranca este periodo con la producción de un documental sobre la manifestación de los palestinos contra el plan de paz: *Di no a la solución pacífica* (*La lil ballissilmi*, Mustafa Abu Ali y otros, 1968). La OLP cree en el cine como un instrumento significativo para documentar el conflicto y lo convierte en un apoyo eficaz de sus delegaciones diplomáticas a través de las proyecciones en el extranjero. Hasta 1982 el Departamento Fotográfico produce unos sesenta documentales y tan sólo se realiza un filme de corte dramático: *La vuelta a Haifa* (*Aidon ila Haifa*, 1982) una adaptación de la novela de Ghassan Kanafani hecha por un director de origen iraquí, Kassem Hawal.

Khelifi y Gertz definen las producciones de este periodo como un cine revolucionario y encuentran rastros de un realismo social por verse influidos por las teorías marxistas-leninistas en la atmósfera de la OLP y por el hecho de incluir al cine como una parte inseparable del conflicto palestino.

El investigador Hamid Naficy en su ensayo en el libro *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema* (Verso, 2006) detecta otra naturaleza particular del cine palestino: «es uno de los pocos cines en el mundo que es estructuralmente exiliado, ya que sostiene la misma condición tanto en el exilio interno en las tierras ocupadas, como en el exilio externo marcado por los desplazamientos forzados a otros países» («Palestinian Exilic Cinema and Film Letters», p. 91). Después de la catástrofe bélica bautizada como el septiembre negro, en 1970 la OLP tiene que dejar su sede en Jordania para establecerse en el Líbano, donde se queda hasta la invasión israelí en 1982. Evacuadas sus instalaciones, la OLP elige Túnez, Argelia y Yemen para asentarse y el Departamento de Fotografía continúa sus actividades desde Túnez, donde produce algunos de sus mejores filmes, dos de ellos dirigidos por Kaise A-Zubeidi: *La tierra alambrada* (*Watano-l-aslaki-sba'eka*, 1982) y *Palestina: la crónica de una nación Filistina: sijillo sba'ab*, 1984).

El cine palestino se libera de sus patrones ideológicos con la aparición de una nueva generación de cineastas en los años ochenta. Quizás de alguna manera podríamos definir a este proceso como el «nuevo cine palestino». Khelifi y Gertz observan

el inicio de este cuarto periodo en un documental considerado como una innovación en el cine documental árabe y dirigido por Michel Khelifi en 1980: *Memorias fértiles* (*Safa'baton min motbakkaratin khabsha*). Khelifi, como la mayoría de los directores del cine palestino en este periodo, se ha formado en Occidente y esto quizás, como apunta el libro, le haya dado la característica especial de querer observar los hechos con una cierta distancia y de una manera neutral. La película contempla la vida de dos mujeres, cada una en una situación diferente: la primera es una mujer tradicional y de mediana edad y la otra es una joven divorciada y con ideas liberales. La primera vive en las tierras ocupadas mientras la segunda vive en Israel y busca una vida digna. Las dos protagonistas en ningún momento se conocen entre sí y el único nexo entre ellas— comenta el libro— es la tierra, la casa y la familia como partes integrantes del argumento de la película.

Khelifi y Gertz encuentran un punto común en la filmografía de Michel Khelifi: el paisaje, la frontera y el tiempo. La idea de la frontera y la vida de los palestinos que depende de ella. Espacios que se unen a través de la cámara-ojo y el uso de un montaje invisible para observar la vida cotidiana. La obra de Khelifi construye un drama nacional que revive el tiempo previo a la ocupación en el presente; un tiempo perdido que sólo existe en la consciencia colectiva de los palestinos.

El tiempo, como un matiz relevante en el cine contemporáneo palestino, es tomado por los autores del libro para comentar la temática de la obra de otro director palestino: Rashid Masharawi. Observan que la diferencia entre su obra con la de Khelifi se encuentra en cómo las versiones del pasado determinan diferentes lugares del futuro en sus obras, sin que ninguno mencione la idea del retorno. Mientras la cámara de Khelifi cruza el espacio del pasado a través de los ojos de los palestinos, Masharawi usa su cámara «para ilustrar el heroico y a la vez fútil conflicto diario [de los palestinos] dentro de sus cárceles» (p. 102). Memorias, sueños y la fantasía de la obra de Khelifi son suplantados aquí por una serie de desastres que al final no son nada más que la repetición del destino original. El espacio privado de tan diversos personajes en la obra de Khelifi esta ausente en la obra de Masharawi: él representa el trauma de una nación a través de su experiencia colectiva.

Al contrario de la obra de Khelifi, donde la casa designa el espacio privado y nacional en armonía con el espacio y la tierra, en la obra de Masharawi la casa significa una presión de exilio, un espacio de pena donde sólo ha quedado un gran vacío. «He crecido en Gaza en un campo de refugiados, pero en todo momento para mí estaba claro que soy de Jaffa» (p. 111), recalca el libro entre las declaraciones de Masharawi para ofrecer de alguna manera la presencia tan palpable de la vida en el campo de refugiados en su obra, donde no existe pasado ni futuro, sino una descripción del presente que más que nada parece una repercusión histórica: el omnipresente trauma de la guerra y del exilio que nunca se mencionan directamente.

Por su parte, la obra de Ali Nassar, según el libro, parece continuar la tradición del modelo palestino del realismo social en el tercer periodo. Su obra, *La vía láctea (Darbo-t-tabbanat, 1997)*, reconstruye la fantasía del paraíso perdido de los palestinos a través de una estructura melodramática que divide el espacio por un filtro maniqueísta, entre los guardianes de la armonía y la pureza de las tradiciones de los palestinos por una parte, y la hostilidad de los israelitas y sus colaboradores por otra.

El libro usa el espacio dedicado a la obra de Ali Nassar como un eslabón indispensable que existe y a la vez explica la transición del cine palestino, desde el fenómeno anterior aparecido en la obra de Masharawi y Khelifi, hasta la obra de una generación más joven de cineastas que aparecieron en los años de la *Intifada* (en los años noventa) hasta la actualidad. Con la obra de estos cineastas, el cine palestino da un giro hacia el espacio biográfico donde el tiempo histórico es suplantado por un tiempo personal para, de alguna manera, liberarse del trauma anterior. Khelifi y Gertz comentan varios filmes de estos nuevos directores comparando el contenido de sus obras y analizando cómo plasman las realidades del pueblo palestino desde una perspectiva diferente.

La parte final del libro pertenece a la obra de Elia Suleiman, el autor de *Crónica de una desaparición (Waka'eo siljill ikbtifaa', 1997)* y *La intervención divina (Yadon elahiyya, 2002)*. Una comparación entre estas dos obras de Suleiman explica por sí sola lo que ha transcurrido en Palestina entre el Acuerdo de Paz de Oslo y la Segunda *Intifada*. Desde la calma antes de la tormenta, según las propias palabras de Suleiman, hasta una devastación y desinte-

gración total, como lo define Steve Erickson en su artículo sobre la obra de este autor. Las dos películas comparten el tratamiento cómico del conflicto, pequeños detalles de la vida en Jerusalén, la mirada multidimensional de la situación palestina, todo ello narrado con un estilo posmoderno evidente en la intervención del mismo autor en su obra, entrelazando los espacios de fantasía y realidad.

El libro escrito por Nurith Gertz y George Khelifi, partiendo de la idea de cómo el cine palestino cristaliza la historia confrontando el trauma y las adversidades, consigue establecer un diálogo entre varias generaciones de cineastas palestinos en un contexto histórico y social de forma maestra.

FARSHAD ZAHEDI