

Libros

Hispanismo y cine

Javier Herrera y Cristina Martínez Carazo (eds.)

Miradas Glociales. Cine español en el cambio de milenio

Burckhard Pöhl y Jörg Türschmann (eds.)

Historias de luz y papel. El cine español de los años veinte, a través de su adaptación de narrativa literaria española

Daniel Sánchez Salas

Du praxinoscope au cellulo. Un demi-siècle de cinéma d'animation en France (1892-1948)

Jacques Kermabon (dir.)

Deleuze, Cinema and National Identity. Narrative Time in National Contexts

David Martin-Jones

Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español

Jesús Carrillo, Ignacio Estella Noriega y Lydia García-Merás (eds.)

La forma que piensa. Tentativas sobre el cine ensayo

Antonio Weinrichter (ed.)

The Politics of Documentary

Michael Chanan

HISPANISMO Y CINE

Javier Herrera y Cristina Martínez Carazo,
eds.

Madrid / Frankfurt

Vervuert-Iberoamericana, 2007

516 páginas

36 €



Según explican los editores del volumen que aquí se reseña, esta colección de artículos sobre distintas facetas y momentos de la historia y la actualidad del cine español, se concibió «con el fin de subrayar el impacto del cine en el hispanismo del tercer milenio» (p. 14). Y es en lo que este propósito implica donde hay que situar los grandes aciertos, y también los límites, del libro editado por Herrera y Martínez Carazo. En síntesis, los aciertos tienen que ver con la admirable calidad científica de la gran mayoría de los ensayos recopilados y con la amplitud del espectro de perspectivas incluidas, desde el punto de vista de la cantidad y, como se ha dicho, la calidad. No cabe duda que el esfuerzo de dar espacio a una porción importante del mundo del hispanismo franco-británico-americano ha producido un resultado espectacular, por el que hay que congratularse con los editores. Sin embargo, y precisamente a la vista de la contundente calidad científica de los distintos artículos aquí reunidos, también se podría afirmar que el libro podría ser mucho más que una mirada sobre el impacto del cine en los estudios hispánicos. Si sólo fuera eso, cabría preguntarse por qué no se han incluido escritos de los hispanistas españoles que desde hace años se dedican al estudio del audiovisual. Además, resulta poco convincente la expli-

cación que los editores aportan para contextualizar “el impacto del cine” en el hispanismo (fuera de España). La afirmación que se hace en la introducción sobre un pretendido protagonismo del cine en la postmodernidad «en base a su poder como aparato cultural» (p. 9) es, como mínimo, discutible y, desde luego, no parece servir como explicación del interés que el hispanismo muestra, en las últimas décadas, hacia las películas. Si algo ha ocurrido en el panorama del audiovisual en el paso del segundo al tercer milenio, es precisamente una pérdida de relevancia social del cine a favor de otros soportes y otras modalidades de distribución y recepción. Quizás, entonces, la verdadera razón de ser de este libro sea otra. Implícitamente, *Hispanismo y cine* podría ser para su lector, aunque no aparentemente para sus editores, un homenaje al trabajo de los estudiosos incluidos en la antología. Desde esta perspectiva, lo que el libro demuestra no es tanto la presencia del cine como objeto de estudio, sino la relevancia de los resultados concretos de las investigaciones y los análisis incluidos: en síntesis, su verdadero significado podría residir en reivindicar un debate historiográfico más amplio, dispuesto a romper esquemas y capaz de generar nuevos saberes y nuevas preguntas. Aquí es entonces donde un estudioso, no del hispanismo sino del cine español, podría detectar el límite de la antología, un límite generado por su naturaleza de mirada casi etnológica, poco comprometida con los temas tratados y que en algunos casos corre el riesgo de desactivar el posible impacto que la gran mayoría de estos artículos podría tener sobre lo que sabemos o creemos saber acerca de la historia del cine hecho en España.

Un rápido repaso a los veintiséis ensayos incluidos puede dar una idea bastante precisa de lo que se está poniendo en juego. El apartado “Cine y nación”, dedicado básicamente al cine de la primera década de la dictadura, reúne cinco ensayos que muestran, con rigor analítico y documental, distintos procesos de negociación y complejidad cultural que es posible detectar en la producción cinematográfica española de los años cuarenta. Jo Labanyi, por ejemplo, aplica con gran eficacia al estudio de cuatro películas de la época su hipótesis del primer franquismo como expresión de una “modernidad conservadora”, mientras que Julia Tuñón, analizando en profundidad la recepción de *Enamorada* (E. Fernández, 1946) en Madrid, muestra de forma

definitiva y entretenida la relevancia historiográfica de un estudio contextual, en este caso sincrónico, de una película y sus lecturas. No menos sugerentes son, en sus presupuestos y conclusiones, los análisis de Eva Woods (“Jerarquías culturales, geográficas y de género en *Torbellino* (1941)”), Alejandro Yarza (“Fascismo y kitsch en *Raza* de José Luis Sáenz de Heredia”) y Eugenia Afinoguénova (sobre la primera década de censura cinematográfica).

Los numerosos estudios dedicados a los autores consagrados del cine español, dieciséis en total, agrupados en el apartado “Cine de autor: de Buñuel a Almodóvar”, representan otros tantos ejemplos de la constante revisión a la que está sometido el tradicional concepto de autoría y su todavía vigente productividad. Los temas tratados incluyen, entre otros, un estudio de los actores de *La edad de oro* (L. Buñuel, 1930) (Nancy Berthier), un análisis sistemático de la música cinematográfica como elemento esencial de la filmografía de Almodóvar (Kathleen Vernon), y una descripción de la “presencia de Buñuel” en *La caza* (C. Saura, 1960) (Guy H. Wood), enjundiosas aportaciones que no habían sido publicadas anteriormente en otros medios u otros idiomas. Pero hay también agudos ensayos más escuetos, como el de Peter Evans dedicado a las “citas filmicas” en el cine de Almodóvar, el de Luciano Castillo sobre *La Habana* de Buñuel, o el de Larraz sobre *Sonatas* (J. A. Bardem, 1959), así como reediciones de textos ya conocidos, como el de Javier Herrera sobre la ceguera de la pintura española de Picasso a Buñuel, el de Marvin D’Lugo sobre la relevancia de *La flor de mi secreto* (P. Almodóvar, 1995) para la reconstrucción de la profundidad de la evolución de Almodóvar como autor, el de Brígida Pastor sobre *La ley del deseo* (P. Almodóvar 1987), o el de Annabel Martín sobre *El verdugo* (L. García Berlanga, 1963).

El tercer bloque de ensayos está dedicado a los “Estudios de género”, uno de los ámbitos en los que más significativa es todavía la distancia, al menos cuantitativa, entre lo que se está produciendo en el ámbito del hispanismo y el de la historiografía del cine español producida aquí (quizás con la excepción de los estudios dedicados al cine de Almodóvar, ámbito temático que ha propiciado una más intensa comunicación internacional e interdisciplinar entre estudiosos). Los ensayos de Barbara Zecchi y María Donnapetry (sobre la representación cinematográfica

de la violencia contra la mujer), Sally Faulkner (una relectura de las adaptaciones al cine y la televisión de *Fortunata y Jacinta*, de Galdós), Isolina Ballesteros (“Mujer y nación en el cine español de posguerra”), Cristina Martínez Carazo y Paul Julian Smith (dedicados al cine contemporáneo), aunque desiguales en sus intenciones, evocan sin embargo en su conjunto una revisión profunda de cómo nos acercamos al estudio del cine en España y, de alguna manera, plantean la necesidad de una mayor visibilidad e integración de los estudios de género en el canon de la historiografía del cine español.

Algo parecido ocurre con el cuarto apartado, el cajón de sastre denominado “Cine y pluralidad”, donde se han agrupado los artículos dedicados a «perspectivas variadas» (p. 15), todos publicados anteriormente con la excepción del texto de Santaolalla. Allí encontramos ensayos que van desde un análisis del nacionalismo vasco en el cine español desde sus orígenes (Jean-Claude Seguin), o una extraordinariamente interesante lectura de las contradicciones de la política española en Guinea deducidas del estudio de las películas africanistas *Misión blanca* y *Cristo negro* (Susan Martín Márquez), un repaso de los discursos ideológicos sobre raza y género que emergen de un grupo de películas contemporáneas (Isabel Santaolalla), hasta la aplicación del concepto de Benedict Anderson de “comunidad imaginada” a la película catalana *Souvenir* (Jaume Martí-Olivella), y una apreciación de la compleja imagen de la infancia que es posible detectar en *Marcelino pan y vino* (Anne-Marie Jolivet).

En síntesis, un libro importante, con muchas aportaciones que habrá que ir asimilando e integrando para seguir con la tarea de enriquecer el discurso cada vez más complejo y fascinante de la identidad y la historia del cine hecho en España.

VALERIA CAMPORESI

MIRADAS GLOCALES. CINE ESPAÑOL EN EL CAMBIO DE MILENIO

Burckhard Pohl y Jörg Türschmann (eds.)

Madrid / Frankfurt

Iberoamericana-Vervuert, 2007

351 páginas

28 €



Qué duda cabe que la expansión del terreno audiovisual ha acarreado profundos cambios en los estudios fílmicos a nivel mundial. Así, la reformulación de las fronteras geográficas, estéticas e industriales en el ámbito cinematográfico, amén de una necesaria revisión historiográfica, ha resultado en un profundo debate conceptual. Uno de los puntos clave de estos posicionamientos es la reescritura de las historias de los cines nacionales, desde el cuestionamiento del canon cultural local hasta la inserción de esas dinámicas estatales en una sinergia internacional de la que frecuentemente habían sido obviadas.

Es en esta lógica en la que se inscriben las corrientes de estudio agrupadas bajo la etiqueta de "cines transnacionales", que han irrumpido con fuerza en los departamentos anglosajones. Y es en esta línea también en la que se enmarca *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*. Editado por la empresa germano-española Iberoamericana-Vervuert, el volumen tiene su origen en la sección "El cine español desde 1989", del Congreso de Hispanistas Alemanes de 2005 celebrado en Bremen. *Miradas glocales* recoge las aportaciones de una veintena de académicos de distintas universidades europeas -alemanas y francesas en su mayoría- so-

bre el cine español en el cambio de milenio. El libro basa su acercamiento al cine español en la noción de globalización. Frente a la implantación de los mencionados estudios transnacionales en universidades norteamericanas y británicas, Pohl y Türschmann se alinean con el término acuñado por Roland Robertson, utilizado para referirse a la dialéctica entre lo local y lo global: «cine glocale, pues, es el producto de la relación entre estrategias cinematográficas hegemónicas en expansión, y las (re-)construcciones de lo local, regional y nacional, por parte tanto de los mismos actores globales, como de los actores locales, regionales y nacionales, en competencia por la supremacía económica y cultural» (p. 19). Se trata por tanto de enmarcar el cine español contemporáneo en un campo de tensiones exógenas y endógenas, que incorporaría a la transnacionalización en su seno. En esta encrucijada, los editores entienden que «sólo es posible discutir sobre la nacionalidad de una cinematografía si se consideran los géneros fílmicos, la dicotomía entre cine de autor y cine "de encargo", las estrategias político-culturales y las exigencias económicas para construir una nacionalidad cinematográfica» (p. 15).

La obra pretende pues situarse en un territorio de difícil definición, pero de apasionante estudio. Para ello, Burckhard Pohl y Jörg Türschmann estructuran el libro en torno a cinco secciones: 1) Panoramas; 2) La violencia y lo cómico; 3) Migración y transculturalidad; 4) Cine intimista y 5) Remake, intertextualidad, intermedialidad. Los apartados pretenden así trazar un mapa complejo a partir de diferentes nociones que ofrecen un recorrido quebrado por el cine español.

En este sentido, quizá exista una cierta descompensación entre a lo que el volumen aspira y lo que plantea. La voluntad de crear categorías conceptuales para explicar el cine español contemporáneo redundaría en ocasiones en un esquema excesivamente rígido, sobre todo para abordar la hibridación de tensiones y prácticas aparecidas por las relaciones glocales. Es el caso del artículo de José Enrique Monterde, para quien el cine español se rige por tres grandes parámetros: «el mimetismo del cine hegemónico (...), las producciones localistas y endogámicas que no están en condiciones de franquear las fronteras nacionales con éxito (...) y el cine asimilable al internacionalismo autoral que sabe sacar provecho de su carácter minoritario y de

las sinergias culturales en cuyo marco se hace posible» (p. 37). Si entendemos el cine español desde esta perspectiva, desatendiendo a fenómenos culturales más amplios que el manoseado cine de autor, y a iniciativas y pactos socioeconómicos de mayor calado que la mimesis hollywoodiense, cuesta explicar el atractivo transnacional de películas como *Astronautas* (Santi Amodeo, 2004) o *La máquina de bailar* (Óscar Aibar, 2006).

En esta visión panorámica que abre el volumen sorprende por parcial la lectura de Jean-Claude Seguin. Autor de importantes textos sobre la historia del cine español, el análisis que el académico francés dedica al «documental español del tercer milenio» se apega en exceso a la oficialidad cinematográfica patria. Con especial interés por *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003) y *Hay motivo* (Colectivo, 2004), Seguin habla de formas de transgresión asociadas a las actitudes de la institución «cine español» frente al gobierno Aznar. Más allá de cuestionar la efectividad y el calado de la transgresión de dichas propuestas, el problema aparece por los estrechos límites entre los que se ubica al documental español contemporáneo. Queda pues al margen el principal fenómeno, a mi entender, en el resurgir del documental en España: el impulso pedagógico. Si lo entendemos como un proceso amplio, anterior y necesario para la recepción y sensibilización frente a lo documental, el trabajo de universidades, editoriales y festivales se antoja básico para el renacer y la transgresión de formas (la inmediatez periodística, la servidumbre a la actualidad y a lo noticiable) a las que seguramente *La pelota vasca* y *Hay motivo* siguen apegadas. Otros cambios a escala mundial, como el interés por la memoria, la importancia del archivo o la implementación digital quedan en su mayor parte en segunda fila o únicamente relacionados a los ejemplos empleados, minimizando su recorrido e impacto.

Por otro lado, resulta complicado trazar la relación entre los análisis propuestos y la idea de glocalización. Frecuentemente optando por análisis estéticos, las aproximaciones a Julio Medem vía Gilles Deleuze o la invocación de El Greco, Rubens, Kandinsky y Tiziano para acercarse a *Te doy mis ojos* (Iciar Bollain, 2003) se erigen en correspondencias filosóficas e iconográficas que poco tienen que ver con el fenómeno que el libro quiere investigar. Las prácticas socioculturales y políticas quedan en un

segundo plano en la gran mayoría de ensayos. En todo caso, cabe destacar los trabajos de Burkhard Pohl sobre *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000) y de Nancy Berthier sobre remakes a partir de *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997). Con una mayor atención hacia las relaciones entre la construcción de una imagen nacional y su diálogo con impulsos de alcance global, ambos proponen una senda para esbozar los rasgos de un presente en continuo movimiento.

Si en el prólogo Carlos Fernández Heredero habla de «importantes mutaciones de orden industrial y legislativo, relevantes metamorfosis en los perfiles sociológicos de sus audiencias, cambios decisivos en la relación de la industria con los diferentes medios de comunicación y con los grandes grupos mediáticos del país, nuevas formas de aproximación a la realidad y de relación de los creadores con el cine que ha conformado su visión del mundo, etc.» (p. 9) como algunas de las principales características de la cinematografía española de los últimos años, los textos aquí reunidos apenas ahondan en estas cuestiones. Al respecto, tengo mis dudas sobre si metodologías predominantemente formalistas sean adecuadas para enfrentarse con estos desafíos. Igualmente, invocar el pentagrama de Bardem para exponer su vigencia en un subgénero tan cenagoso como el cine intimista o insertar la peliaguda contextualización que hizo Marsha Kinder del cine español en el ámbito de la leyenda negra resultan opciones cuestionables. El estudio y reubicación de esas posturas por parte de recientes e importantes trabajos historiográficos no tienen cabida en los análisis propuestos, lo que les resta capacidad argumentativa con respecto a otras aportaciones contemporáneas.

Y es una pena que así sea, pues la propuesta encabezada por Pohl y Türschmann merece ser bien recibida. Más allá de la eterna alusión —en este caso por Carlos F. Heredero— a «los miedos, ataduras o servidumbres que frecuentemente padece la óptica localista o estrechamente nacionalista» (p. 13), en lo que tristemente ha devenido un tópico de la historiografía al uso, existe una comunidad igualmente glocal con intereses compartidos y que alumbra nuevas vías de estudio para la historia del cine español. La errática indefinición de algunos de los textos de *Miradas locales* no debe ser óbice para seguir la pista a las investigaciones que sobre hispanización, estudios de género o internacionalidad

de lo español se proponen en algunas de sus páginas. «Convertir al cine español en instrumento de cultura para indagar en las entrañas de la variopinta cinematografía continental (en la medida en que el estudio de obras y autores concretos proporciona herramientas de validez universal cuando se hace desde perspectivas multiculturales)» (p. 13) no dependerá entonces de la nacionalidad del estudioso, sino de la adecuación de las herramientas teóricas y metodológicas al objeto de estudio elegido. Es en ese proceso tan peliagudo en el que se plantea la capacidad de captar esa dialéctica entre las identidades culturales nacionales y un proceso tan heterogéneo y diverso como la globalización.

MIGUEL FERNÁNDEZ LABAYEN

HISTORIAS DE LUZ Y PAPEL. EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS VEINTE, A TRAVÉS DE SU ADAPTACIÓN DE NARRATIVA LITERARIA ESPAÑOLA

Daniel Sánchez Salas

Murcia

Murcia Cultural / Filmoteca Regional Francisco

Rabal, 2007

480 páginas

18 €



Una de las etapas menos conocidas del cine es la de la producción silente. Esto se debe no sólo a la desaparición física de un gran número de las películas de ese periodo, que en algunos países alcanza una

cifra superior al noventa por ciento, sino también a la transformación radical de la forma cinematográfica que ocurrió con el sonoro y que volvió rápidamente "anticuada", para el público masivo, la experiencia del cine mudo. Lo que implicó esta transformación fue un olvido casi absoluto del pasado, olvido contra el que los historiadores tienen que luchar, generación tras generación, para hacer ver que el cine silente fue una manifestación cultural de trascendencia que dio lugar, en algunos casos, a obras artísticas de primer rango. Por incidir en esa recuperación de un pasado olvidado debe celebrarse la aparición de *Historias de luz y papel*, de Daniel Sánchez Salas.

El libro aborda un sector específico de la producción española realizada entre 1921 y 1930. De los aproximadamente 230 largometrajes filmados en la península en esa década, Sánchez Salas encontró que unos 130 tuvieron como base textos literarios y, dejando de lado los que adaptaban dramas, comedias, zarzuelas o poemas, eligió referirse a los 43 que pusieron en pantalla obras narrativas (principalmente novelas) de autores españoles. Un indicador de la evanescente naturaleza del cine mudo es que sólo se conservan, total o fragmentariamente, 13 de las 43 cintas estudiadas por él, por lo que para reconstruir los argumentos y las características de lo faltante tuvo que recurrir a información aparecida en revistas de cine y otras publicaciones de la época. Las demás fuentes primarias utilizadas en el trabajo fueron, claro, los textos impresos que dieron lugar a las cintas analizadas.

Historias de luz y papel trata entonces sobre las películas españolas de los años veinte en las que se adaptaron cuentos o novelas, aprovechando que se trataba de obras de autores conocidos (la mayor parte de ellos vivía en el momento de la adaptación) o de historias que incluían elementos atractivos para el público local, como festividades tradicionales, monumentos célebres o historias de amor entre personajes reconocibles. Sólo que, naturalmente, no todas las obras en que esas películas se basaron fueron contemporáneas a ellas. De hecho, algunas utilizaron historias tan antiguas como *La ilustre fregona*, de Cervantes, o *El lazarillo de Tormes*. Pero el grupo principal de narraciones adaptadas apareció en el lapso de setenta años que va de la segunda mitad del siglo XIX a las dos primeras décadas del XX. Ese grupo incluye a escritores cuya obra ha trascendido como Benito Pérez Galdós (*El abuelo*)

y Pío Baroja (*Zalacaín el aventurero*), y a autores populares en su momento como Alberto Insúa (*El negro que tenía el alma blanca*), Armando Palacio Valdés (*La hermana San Sulpicio*), Pedro Mata (*Corazones sin rumbo y Flores silvestres*), Alejandro Pérez Lugín (*La casa de la Troya y Currito de la Cruz*) y José María Carretero (“El Caballero Audaz” / *La sin ventura*). Es interesante el caso de Vicente Blasco Ibáñez, de quien se adaptó en España sólo una novela (*La bodega*), porque su interés principal estaba en el cine de Hollywood, donde se llevaron a la pantalla ocho más. Curiosamente, en esa década no fueron consideradas para pasar al cine obras de escritores como Unamuno, Azorín, Miró, D’Ors, Jarnés o Gómez de la Serna —ni siquiera muchas de las novelas del popular Galdós—, que habrían dado un carácter más diverso y propositivo a la producción cinematográfica española.

Puesto que provenían de narraciones más o menos difundidas, las adaptaciones se dirigían a un público al que le era familiar la historia que iba a ver. Sánchez Salas muestra que esa familiaridad era apenas un eslabón en una cadena de producciones culturales que iniciaba en la esfera editorial o periódica; pasaba a la del cine; regresaba a la primera a través de anuncios, reseñas y críticas —y también de nuevos libros, bajo la forma de novelizaciones—, y en algunos casos se extendía hasta el teatro, al ponerse en escena las historias de las películas que tenían mayor éxito. Todo eso fundaba una base cultural sobre la que eventualmente se realizaron, décadas después, nuevas versiones de las películas. El autor concibe esta cadena —en mi opinión adecuadamente— como una estructura de elementos co-dependientes en la que se articulan de forma compleja e indisociable los contenidos de la cultura popular.

Ese conglomerado de relaciones entre distintas áreas —que fue, sin duda, uno de los principales atractivos del cine español en su competencia contra las poderosas cinematografías extranjeras— requería para funcionar de elementos que resultaran de fácil asimilación para un público masivo. Sánchez Salas encuentra, a este respecto, temas y personajes que se repiten con frecuencia. Uno de esos temas es el de la honra femenina, diseminado en melodramas con mujeres “mal casadas”, que sufren embarazos no deseados y tienen hijos ilegítimos, y que rara vez son redimidas con un matrimonio feliz en el último rollo. La tensión entre lo rural y lo urbano es

otra constante temática de las películas estudiadas, comprensible en ese periodo de crecimiento de las ciudades con la consecuente incorporación de espacios atractivos para la representación cinematográfica, como los grandes salones de baile amenizados por orquestas de jazz. Y otro tema recurrente es el conflicto de España con Marruecos, salpicado de episodios militares que podían resultar espectaculares en la pantalla y eran propicios para el despliegue de alegatos nacionalistas. Casi no es necesario agregar que estas películas expresaban un punto de vista conservador, en el que se divulgaban y defendían los valores tradicionales de las costumbres, la religión y la familia. En ese sentido, el cine español de los veinte —al menos el del género estudiado por Sánchez Salas— confirma la percepción común de que el “séptimo arte”, lastrado por los compromisos económicos que comporta, suele ir a la zaga de la literatura en lo que a libertad de expresión y postura crítica se refiere. Y hay que decir que la literatura española más libre de ese periodo, como queda claro en la nómina de autores no adaptados, no llegó al cine.

En cuanto a los personajes, aparecieron en esas películas toreros, curas, médicos, hombres de negocios, aventureros, soldados, contrabandistas, modistillas y mujeres artistas, que pasaron del libro a la pantalla (o fueron inventados en el proceso de la adaptación), en historias ubicadas mayoritariamente en dos ambientes regionales: el andaluz y el madrileño. Como subraya Sánchez Salas, esos personajes pertenecen a una nómina que proviene de la literatura realista decimonónica, y fueron acuñados, en términos cinematográficos, a través de las convenciones de una narración fílmica “clásica”, orientada, sobre todo, al éxito comercial entre el gran público. Prueba de la relativa fortuna de ese propósito es que algunos de sus intérpretes, como Juan de Orduña, Carmen Viance, Conchita Piquer e Imperio Argentina, se convirtieron, a partir de entonces, en figuras reconocidas del incipiente sistema de estrellas local.

Por supuesto, las películas consideradas tuvieron calidades y estilos muy distintos. Sánchez Salas describe de manera convincente algunas de las características por las que *El negro que tenía el alma blanca* (1926) y *La bodega* (1929), dirigidas por Benito Perojo, y *El cura de aldea* (1926) y *La hermana San Sulpicio* (1927), dirigidas por Florián Rey, po-

drían ser consideradas como mejor logradas estilísticamente que las demás del grupo. Aunque, como suele suceder, en su momento fueran tanto o más populares que esas otras películas que incorporaban intérpretes o atractivas historias como *La casa de la Troya* (Alejandro Pérez Lugín y Manuel Noriega, 1924) y *Currito de la Cruz* (Alejandro Pérez Lugín, Manuel Noriega y Alejandro Delgado, 1925).

De esta forma, bajo el supuesto de que la adaptación literaria es «un proceso cinematográfico cuyo estudio produce conocimiento sobre la cinematografía que lo lleva a cabo» (p. 20), Daniel Sánchez Salas ha explorado en *Historias de luz y papel*, de una forma novedosa e interesantísima, una de las zonas del cine silente español, tanto en las características formales y de contenido de las películas analizadas como en lo que se refiere a los puntos de contigüidad de la producción filmica con otras áreas de la cultura. Pero debe decirse que el libro es también una excelente historia de la literatura española de corte popular de la década de los veinte. Al ligar convincentemente las dos áreas, el autor demuestra su tesis de que conviene no aislar para su estudio los elementos interrelacionados del engranaje de la cultura popular

Para terminar quiero mencionar una de las características metodológicas más destacadas del libro, que es el acercamiento directo del autor a su objeto de estudio. Por supuesto, Sánchez Salas conoce a la perfección todo lo escrito pertinente a su tema, y reconoce, cuando corresponde, su deuda con historiadores del cine como Joaquín Cánovas, Julio Pérez Perucha y Román Gubern. También conoce las diversas teorías contemporáneas que ofrecen elementos para estudiar las adaptaciones cinematográficas. Pero en el momento de enfrentarse a su objeto siempre opta, de forma muy razonable, por *verlo* directamente y, partiendo de esa mirada, ordenarlo, clasificarlo y hacerlo inteligible en función de sus características. El resultado de esta mirada imparcial que respeta a su objeto (y por lo que podría llamarse propiamente objetiva), es un texto claro, concentrado, preciso, que construye pausadamente un complejo mosaico que ofrece la imagen de una parte fascinante de la cultura española del primer tercio del siglo veinte.

ÁNGEL MIQUEL

DU PRAXINOSCOPE AU CELLULO. UN DEMI-SIÈCLE DE CINÉMA D'ANIMATION EN FRANCE (1892-1948)

Jacques Kermabon (dir.), con la colaboración de Jean-Baptiste Garnero

París
Edition CNC, 2007
352 paginas
29 €



A la vez catálogo, diccionario y estudio crítico, *Du Praxinoscope au cellululo* es una obra esencial para poder entender el cine de animación francés desde sus principios hasta 1948. Como cualidad principal tiene su rigor pedagógico, un afán de enseñar y no dejar de lado conceptos por más conocidos que se supongan. Al contrario, sorprende por sus definiciones, su precisión, que permite tanto al público más novato como al más especializado encontrar detalles de esencial utilidad.

El volumen se divide en tres partes, independientes entre sí pero complementarias. La primera parte consiste en una serie de estudios críticos de carácter libre sobre catorce películas esenciales, de las que encontramos doce en el DVD que acompaña al libro. Este conjunto de estudios permite acercarse a las películas esenciales de la historia de la animación francesa desde 1892 hasta 1948, y tiene una inmensa ventaja, muy difícil de encontrar en una publicación: poner a disposición del lector el mismo objeto cinematográfico del que se habla. Estos catorce textos no pretenden analizar de manera estrictamente histórica o estética las películas más importantes, sino que proponen dar un punto de vista personal desarrollado a partir de las diversas

experiencias de visionado de las mismas. Especialistas y cineastas/animadores intentan reencontrar la mirada inocente con la que descubrieron las obras por primera vez y hablan de la fascinación que ejercieron sobre ellos. Los autores destacan, además, el carácter innovador y experimental de estas películas de animación, tanto en el campo de la técnica como en el de los contenidos. Ya sean estas películas las placas de vidrio del praxinoscopio de Emile Reynaud, la pantalla de alfileres de Alexeieff-Parker o los muñecos mágicos de Starevitch, la animación nace directamente de la experimentación con materiales nuevos, con prestidigitadores que crean nuevos trucos o nuevos juguetes. Es precisamente de esta imperfección y balbuceo técnico del que nace la magia y la mirada infantil que pueden seguir teniendo hoy críticos y realizadores de animación frente a estas películas. No sólo desde un punto de vista técnico, sino también ideológico, el periodo elegido se caracteriza por su afán de innovación: *Ballet mécanique* (1924), de Fernand Léger, *Histoire sans parole* (1934), de Bogdan Zoubowitch, o *L'Idée* (1932), de Berthold Bartosch, utilizan el arte de la animación recién nacido para crear nuevos conceptos o revelar nuevas ideas políticas.

Sin embargo, mientras Fernand Léger y Berthold Bartosch creen en un público adulto, en su capacidad conceptual, y presentan películas ambiciosas y subversivas, los ingenuos pequeños muñecos de Bogdan Zoubowitch utilizados para enseñar el funcionamiento de la Sociedad de Naciones parecen salidos de una película infantil, y Frédéric Rousseau en su artículo insiste también en lo básico e ingenuo de su mensaje político. El concepto que se tiene del público es muy próximo al de alumnos de primaria fácilmente maleables, y sería en esto precisamente en lo que radica hoy el encanto de esta película infantil, pero dirigida a adultos. En lo esencialmente ideológico, también Jacques Kermabon analiza en su artículo las características evidentemente conservadoras de la obra *Callisto, la petite nymphe de Diane* (1943), de André-Édouard Marty. Muy al contrario, la ingenuidad de *L'Idée* (1932), de Bartosch, surge de su idealismo, de su fe en un público que podría cambiar el destino del mundo.

Definitivamente, la animación no es asunto de niños. Como dice Lorenzo Recio en su artículo, *L'Idée* manifiesta el potencial increíble de expresión de las películas de animación, sus posibilidades

infinitas de experimentación, y a la vez su capacidad para tratar los asuntos más importantes y fundamentales» (p. 51). Esta cita bien podría resumir la voluntad del libro en su totalidad. Éste no reniega de ninguna de las vertientes de la animación francesa de la primera mitad del siglo xx, subrayando la pluralidad de voces, técnicas, estéticas e ideológicas que refleja este género cinematográfico demasiado fácilmente asimilado a lo infantil.

La segunda parte del libro es el catálogo de la retrospectiva de ciento cinco películas organizado por la Cinémathèque Française. Cada referencia incluye los datos esenciales de la película: su fecha, sinopsis, datos de producción..., pero también los datos sobre la copia que se exhibió en el ciclo, además de una imagen sacada del filme. Los datos acerca de la copia proyectada revelan una precisión que da un valor añadido al libro, puesto que rara vez un catálogo cinematográfico de un ciclo muestra un rigor tal. Se explica de dónde viene cada material de exhibición, a partir de qué tipo de original se ha tirado la nueva copia en caso de restauración, y cómo se ha efectuado dicha restauración para cada título. Lo que hace de este catálogo una base de datos de primera magnitud para todo investigador que quiera trabajar sobre estas obras. Sólo citaremos un ejemplo del rigor al que hacemos referencia: para *La Fortune enchantée* (1936), de Pierre Charbonnier, la ficha explica: «restauración efectuada a partir de los negativos originales incompletos y de una copia original nitrato, tiraje de los negativos existentes, realización de un duplicado positivo para la imagen y de un positivo de sonido; realización de un contratipo para la imagen y de un negativo para el sonido; conjunción final de elementos para obtener un duplicado negativo de imagen y un negativo de sonido los más completos posibles» (p. 132). Estos datos tan útiles para la investigación especializada no impiden que el libro sea a la vez un recurso para cualquier interesado por la historia de la animación, ya que es un catálogo ameno con sinopsis e imágenes de cada una de las películas, mostrando así en una ojeada la idea estética bajo la cual se concibió cada filme. Fácil de consultar, provee de las informaciones básicas para consultar la ficha técnica de las películas y da una idea del panorama del cine de animación francés sin tratar de sacar conclusiones fáciles del análisis. Además, para completar esta labor pedagógica, el DVD que acompaña al libro contiene como extras dos pe-

lículas acerca de la restauración y el trabajo de los archivos que pretenden hacer accesible las labores técnicas necesarias para la conservación y la difusión de las obras cinematográficas en general.

Por último, aún hay una tercera parte llamada "El abecedario". Se presenta como un diccionario de personalidades vinculadas al cine de animación francés. Cada artículo es la biografía de un realizador, un animador, un ilustrador y hasta el caso atípico de un músico, como Arthur Honegger, que participó activamente en la creación de música para cine de animación. Evidentemente, sería imposible analizar cada personalidad que contribuyó a la animación en Francia, por lo que se entiende que sólo se haga referencia a los más importantes y se privilegie la calidad de la información sobre la exhaustividad.

Habría que destacar, además, otras cualidades didácticas y útiles de la publicación: la presencia de una pequeña cronología inicial, de una bibliografía selectiva y de un glosario provisto de definiciones sencillas de los términos técnicos que se emplean: técnicas de color, técnicas de animación, vocabulario de archivos, pero también de términos básicos que muy pocos libros se toman la molestia de definir, como filmografía o formato.

Sin embargo, como siempre, algo falta para llegar a un estado de satisfacción perfecta. Echamos de menos en el DVD que acompaña el libro dos de las películas analizadas en los catorce ensayos de la primera parte: *Barbe-Bleue* (1938), de Jean Painlevé, y *Fétiche Prestidigitateur* (1934), de Stanislas y Irène Starewitch. También falta un índice de este DVD dentro del libro. Es un "regalo sorpresa" del cual no sabemos nada a la hora de comprar el libro. No obstante, al leerlo nos da, sobre todo, ganas de ver todas películas que fueron presentadas con la ocasión del ciclo y a las que, por desgracia, es bastante difícil acceder fuera de esa puntual retrospectiva. Obra didáctica y científica es, ante todo, la mejor herramienta al alcance de todo tipo de lector para acercarse a este medio siglo de cine de animación francés desde sus más diversos aspectos.

CAROLINE FOURNIER

DELEUZE, CINEMA AND NATIONAL IDENTITY. NARRATIVE TIME IN NATIONAL CONTEXTS

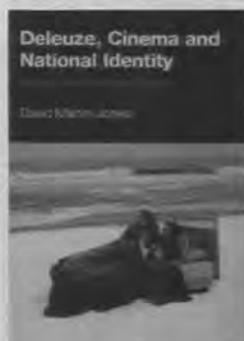
David Martin-Jones

Edimburgo

Edinburgh University Press, 2008

244 páginas

28,15 €



Este libro es una prueba de la eficacia de la filosofía de Gilles Deleuze a la hora de valerse del cine para avanzar sobre diferentes problemas. Nación, identidad y narración son cuestiones que, si bien no están ausentes en los estudios deleuzianos sobre cine, nunca adquieren la densidad de conceptos como movimiento, memoria o cuerpo. Sin embargo, para Martin-Jones se trata de problemas centrales. El cine sería un lenguaje privilegiado que narra, disemina, reterritorializa o desterritorializa las identidades nacionales y de género. Con lógica deleuziana aborda entonces el rol de la memoria en las estructuras narrativas y, a partir de los aportes de Homi K. Bhabha, Judith Butler y Benedict Anderson, indaga sobre las cuestiones de identidad y nación. Martin-Jones trabaja con estos problemas sin definir los límites de un cine nacional, y abordando cinematografías de distintos países. ¿Cómo se constituye entonces este libro?

El proyecto de Deleuze no era historiográfico; lo que hizo fue inventar una filosofía del cine. En *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1986), afirma que con la aparición del cine moderno —que identifica con la *Nouvelle vague*, el Neorrealismo, el Nuevo Cine Americano y algunas otras filmografías de autores como Yasujiro Ozu— el principal elemento de articulación narrativa entre las imágenes no es sólo el movimiento y los esquemas

que lo realizan, sino la memoria. Antes que un nuevo canon o una progresión en la historia del cine, esto supone un profundo cambio en los elementos que articulan la narración: ruptura de esquemas senso-motrices; aparición de tópicos visuales –imágenes de la publicidad o de la televisión–; personajes imposibles de clasificar como buenos o malos –se muestran falsarios, dobles; tampoco se consideran sólo actantes sino también videntes y errantes–; en cuanto al montaje, surgen falsos *raccords*, y el tiempo y el espacio de las imágenes son alterados. La transformación se debe a una ruptura que no sólo tiene que ver con una cuestión formal del lenguaje del cine, sino con los contextos de guerra, de posguerra, y de crisis sociales y económicas.

Martin-Jones comienza su libro delimitando las diferencias entre los dos regímenes de imágenes propuestos por Deleuze. Los analiza como estructuras narrativas que poseen características específicas y que se articulan como narración/diseñación de identidades nacionales. Siguiendo a Bhabha, Martin-Jones entiende esta identidad desde una perspectiva que postula la nación como un Jano moderno, ideológicamente ambivalente en cuanto que el desarrollo desigual del capitalismo tiende tanto a una progresión como a una regresión. Si la construcción de una identidad es una contienda de fuerzas entre impulsos contrarios de «des-re» y/o «territorialización», para Martin-Jones la imagen movimiento, la imagen-tiempo, o un híbrido entre ambos tipos de imágenes, determinan modos diferentes en que el cine narra el pasado y constituye esa identidad.

El segundo capítulo está dedicado a explorar el devenir de la memoria en la transformación de la imagen-movimiento en la imagen-tiempo. Para indagar la temporalidad narrativa de las imágenes, Martin-Jones apela a los tres modos de sintetizar el tiempo que Deleuze despliega, no sólo en sus estudios sobre cine, sino también en su libro *Diferencia y repetición* (1968). La primera responde al funcionamiento lineal de la percepción, donde el reconocimiento habitual se prolonga en acción. Son los hábitos repetitivos que permiten vivir cotidianamente. En este caso, el hábito sería una forma empírica del recuerdo que está basada en la lógica de los esquemas senso-motrices. Por otro lado, se encontraría el reconocimiento atento, donde el pasado se vuelve actual en la forma del recuerdo. Así, el reconocimiento atento

o el recuerdo serían la emergencia del pasado en el intervalo entre percepción y acción. Esto supone que el esquema de acción-reacción que caracteriza el modo de la imagen-movimiento se encuentra en este caso suspendido. El personaje no reacciona, recuerda, pero también puede llegar a fracasar en ese recuerdo y entonces soñar, imaginar, alucinar. La memoria, y esto es crucial en la lectura deleuziana de Bergson, no es totalmente controlable ni manipulable, no está disponible en un cajón para ser utilizada en cualquier momento. Hay, por último, una tercera instancia en la cual la discernibilidad de las imágenes del pasado, del presente o del futuro se vuelve imposible, así como la diferenciación entre lo imaginario y lo real. La memoria ya no estaría en un personaje, sino que habría una memoria-mundo en donde se moverían los personajes.

Para Martin-Jones estas tres dimensiones mnemónicas configuran modos narrativos diferentes: lineales, si se estructuran a partir del reconocimiento habitual, o laberínticos, si se constituyen mediante los otros dos tipos de memoria. Sin embargo, estos modos narrativos no son excluyentes. Una de las tesis principales del libro es que algunas películas realizadas a fines de los noventa y a comienzos del nuevo milenio poseen modos híbridos de narración. Deleuze también había identificado este tipo de imágenes en sus estudios, pero no hacía el hincapié que hace Martin-Jones en la dimensión política y de juego de fuerzas divergentes que posee el estatuto híbrido que las caracteriza.

Una vez elaboradas las herramientas teóricas, la segunda parte del libro está dedicada a analizar películas que comparten un cierto manejo del tiempo narrativo/nacional. Esta segunda parte se titula “Imágenes-tiempo/movimiento”, ya que alude a las imágenes híbridas antes definidas. Los capítulos 4 y 5 son relevantes a la hora de analizar el cine como narración identitaria en el contexto de producción de la industria norteamericana. Así, en el capítulo 4, “Triunfalismo americano y la Primera Guerra del Golfo”, el autor aborda la construcción lineal de una identidad nacional que, desde *The Birth of a Nation* (El nacimiento de una nación, David W. Griffith, 1915), se sustenta en un triunfalismo mítico para encubrir la opresión colonial. Analiza entonces la película *Memento* (Christopher Nolan, 2000) como una imagen-tiempo captada “en el acto” de convertirse en imagen-movimiento. La consideración es-

pontánea de este film como imagen-tiempo se rompe para Martin-Jones en tanto que la memoria sólo tiene sentido como recuperación de un falso origen para seguir perpetrando la venganza. Contrapone esta película a *Saving Private Ryan* (Salvar al soldado Ryan, Steven Spielberg, 1998), porque ofrecería una perspectiva crítica que desterritorializa esta narrativa triunfalista típica de la imagen-movimiento norteamericana, articulada en torno a una trama en la que la búsqueda de venganza es central.

El capítulo 5 se titula "Renegociando el pasado nacional después del 11/9" y se dedica al análisis de *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (¡Olvídate de mí!, Michel Gondry, 2004), en este caso, considerada también como una imagen-tiempo captada "en el acto" de devenir imagen-movimiento. Para el autor, la aparición en la película del dispositivo fantástico, la empresa con el nombre de Laguna que puede borrar la memoria de los personajes, implica la posibilidad de una retórica amnésica que crearía una situación en la que una parte del pasado puede ser omitido, como ocurrió en muchas ocasiones en la construcción de la memoria colectiva sobre los hechos del 11/9. Así, esta realización, al igual que *Memento*, podría ubicarse en esa categoría de películas que no tienen un contenido político, pero que se vuelven políticas a través de la forma narrativa que las constituye.

El último capítulo del libro se titula "Cuenca del Pacífico" y está dedicado a algunas producciones del cine asiático. Aborda entonces *Yi ge zi tou de dan sheng* (Too Many Ways to be Number One, Hong Kong, Ka-Fai Wai, 1997), *Kaosu* (Caos, Japón, Hideo Nakata, 1999) y *Bakha satang* (Caramelo de menta, Corea del Sur, Chang-dong Lee, 2000). Martin-Jones se dedica especialmente a esta última película en el contexto del llamado Nuevo Cine Coreano, ya que expresaría el conflicto del choque entre la tradición y el capitalismo global en la crisis asiática de fines de los noventa, y su reenvío a las políticas represivas de fines de los setenta.

El libro de Martin-Jones contiene algunas líneas muy sugerentes para el tratamiento de la cuestión de la identidad nacional en el cine. Logra construir un dispositivo teórico que admite plantear múltiples perspectivas a la hora de problematizar identidad, narratividad y nacionalidad como dimensiones interconectadas y no externas unas a otras. La filosofía de Deleuze le ha permitido delimitar el rol determinante de la memoria como lenguaje del cine

en estas articulaciones narrativas. Por otro lado, la identificación de una serie de películas de carácter híbrido cuestiona la usual clasificación del cine europeo como cine de imagen-tiempo, frente a la cinematografía de imagen-movimiento norteamericana. La importancia que da a la forma narrativa como instancia crítica no es nueva, pero está recreada de modo que potencia los recursos de interpretación de las películas abordadas.

Sin embargo, algunos de los planteamientos teóricos resultan, debido a la delimitación de la memoria al pasado o por su eficacia globalizada, un poco banales al aplicarse a cinematografías tan diversas, sobre todo en lo que respecta a la relación entre memoria e identidad y a las diferencias entre los momentos de crisis que atraviesan cada una de las narrativas/naciones que analiza.

MARÍA BELÉN CIANCIO

DESACUERDOS 4. SOBRE ARTE, POLÍTICAS Y ESFERA PÚBLICA EN EL ESTADO ESPAÑOL

(contiene DVD: "Devenir vídeo [adiós a todo eso]")

Jesús Carrillo, Ignacio Estella Noriega y Lydia García-Merás (eds.)

Granada

Arteleku / Diputación de Granada / MACBA / UNIA, 2007

220 páginas

25 €



Consecuencia de un proyecto de investigación subvencionado por las instituciones que figuran como

editoras, *Desacuerdos* publica su cuarto número, en el que continúa haciendo evidente su propósito de ocuparse de esa «pluralidad de prácticas, modelos, contramodelos culturales que no responden al tipo de estructuras, políticas y prácticas dominantes» que se sitúan frente (y contra) un modelo hegemónico que acabaría por instalarse en los años ochenta, momento considerado por los editores de «tránsito histórico en la pretendida modernización de nuestro país» (“Introducción”, *Desacuerdos 1*, p. 12). Los números anteriores de este proyecto son confirmaciones de la multiplicidad de voces a que dan lugar las cuestiones relacionadas con la cultura (audio) visual desde 1969 —que tienden a encontrarse polarizadas en los estudios académicos—, al ocuparse, por ejemplo, del análisis de los Encuentros de Pamplona celebrados en 1972, donde se cuestionaba el arte de vanguardia en España (*Desacuerdos 1*); al cuestionar la supuesta linealidad que caracteriza a las manifestaciones culturales enmarcadas en la conocida Transición a la democracia acaecida en el país durante los años setenta (*Desacuerdos 2*); o al mostrar algunos de los ejercicios artísticos y expresivos claramente situados en los márgenes del discurso hegemónico (de la que es buena muestra *Desacuerdos 3*). Este nuevo número de *Desacuerdos* se plantea, siguiendo la estela de los anteriores, como un acercamiento a otros espacios que, quizá por encontrarse en ámbitos difusos, no han gozado de la atención que debieran por parte de los estudiosos de nuestro país.

Tras los seminarios y las mesas redondas organizadas por Arteleku y por el MACBA durante 2003, y las exposiciones celebradas en Granada y Barcelona, que abarcaron aspectos relativos al concepto de vanguardia, a la naturaleza de la contrainformación audiovisual y, junto a ello (quizá más bien como causa que hizo posible todo aquello), a la aparición de nuevas tecnologías que permitían iniciar nuevos caminos, los responsables del proyecto, entre los que se encuentran Jesús Carrillo y los autores de los textos de la publicación, han considerado necesario someter a examen dos de los temas que acababan apareciendo de una manera u otra durante sus labores de investigación: el cine militante y el videoarte.

Así, en una primera parte, Lydia García-Merás emprende un acercamiento a las distintas manifestaciones audiovisuales realizadas entre 1967 y 1981 que, desde los márgenes de la industria, pretendían constituir un alegato contra el franquismo. Ya des-

de su planteamiento, García-Merás rompe con la tendencia a enmarcar dicha actividad entre mediados de los años sesenta y mediados de los setenta, marco temporal que han tendido a adoptar los estudiosos que se han aventurado a enfrentarse a este asunto. Pues, pese a que, tal y como afirma la autora, la mayor incidencia de este tipo de cine se encuentra entre los años 1969 y 1977, pueden hallarse aún rastros de esta práctica desde finales de la década de los setenta hasta comienzos de la década siguiente, poco antes del triunfo de los socialistas en las elecciones de octubre de 1982. Como explica la autora, para comprender el surgimiento y la desaparición de este modo de entender la realización cinematográfica resulta necesario tener en cuenta la principal razón de su existencia: el deseo de desacreditar la versión oficial que el Régimen ofrecía a través de los medios habituales. Algo en lo que había fracasado años antes el Nuevo Cine Español, surgido por el impulso de un aliento renovador que finalmente fue fagocitado por el Régimen. En cierto modo, precisamente contra éste surgió el cine militante, heredero de la radicalidad de las Jornadas de Escuelas de Cine de Sitges en 1967, que entendieron que la militancia sólo era posible en la práctica cinematográfica realizada al margen de la industria.

Tras la exposición de las que fueron las diversas razones y condiciones de la aparición del cine militante en España, García-Merás procede a exponer las diferencias existentes entre los términos que guardan relación con la expresión “cine militante” y, de este modo, quedan dispuestos los límites conceptuales que han de tenerse en cuenta a la hora de hablar de este cine. A través de los diversos encuentros y escritos clave del que fue el cine menos popular del momento, la autora hace un repaso por los distintos tipos de propuestas (cine amateur, alternativo, independiente) que en ocasiones acababan adhiriéndose a una causa fundada en la reivindicación de la singularidad regional o en la concepción colectiva de un sistema de trabajo que no sólo comprendía la producción, sino también la distribución y exhibición (como en el caso del Colectivo de Cine de Madrid, el Colectivo de Cine de Clase, la Central del Curt y la Cooperativa de Cine Alternatiu, por ejemplo). Si no está de más este repaso por los distintos colectivos e individuos involucrados en este tipo de prácticas que conforman un *maremágnum* bastante significativo, la autora ha considerado importante

exponer, aunque sea brevemente, las condiciones que se imponían a la exhibición (y, por tanto, proyección) de dichas películas, así como también se menciona la función cumplida por esa parte de la crítica que adoptó la tarea de publicitar estos productos. Pese a lo reducido de su presencia, se agradece la mención a estas dos cuestiones que durante tanto tiempo estuvieron tan poco cotizadas en los textos sobre cine español y que, desafortunadamente, siguen ausentes, en la mayoría de los casos, en los estudios sobre cine militante.

En cuanto a los dos textos encargados de develar los difusos trayectos del videoarte -una práctica que, como juzga el autor encargado de iniciar el análisis, ha sido fagocitada por multitud de disciplinas que se han apropiado de ésta para sus propios y muchas veces rentables propósitos-, ofrecen una mirada concisa pero sustanciosa sobre este dominio. Ignacio Estella aporta el contexto conceptual necesario para abordar la cuestión con garantías; haciendo un repaso por los distintos acercamientos que estudiosos como Michael Rush o Raymond Williams han llevado a cabo, aporta las razones del desdén que, pese a ese uso heterogéneo del que hablábamos antes, las instituciones han mostrado hacia este tipo de prácticas desde finales de los años setenta hasta comienzos de los noventa. Precisamente por ello, el autor considera necesario hacer un elogio de aquellos momentos relevantes que, pese a sus defectos, contribuyeron a convertir el videoarte en materia de reflexión en España: así, por ejemplo, la mesa redonda celebrada en 1974 sobre *El vídeo como medio de expresión, comunicación e información* resulta trascendental en este sentido, como también lo es la publicación en 1980 de *En torno al vídeo*, de Bonet, Muntadas, Dols y Mercader, antecedente de la explosión de festivales dedicados a este fenómeno que propiciarán su visibilidad.

En constante contacto con el medio televisivo, el videoarte alcanza los visos de un reconocimiento popular a través de la amplia cobertura mediática que recibió el audiovisual en la Expo de Sevilla de 1992 y que seguramente no contemplaba la ruptura que esta expresión emprendería poco después con la institución museística, que no volvería a adoptar al vídeo más que como una herramienta a sumar «dentro del utillaje propio del taller» (p. 108), y que quizá por ello desde entonces apenas ha dado lugar a acercamientos rigurosos y exclusivos a su naturaleza.

Por su parte, Susana Blas opta por relacionar dos cuestiones que, ni por separado, y menos aún juntas, han gozado de mínima atención: vídeo y feminismo en el Estado español. Tras señalar el “terreno de nadie” en el que se sitúa esta práctica (y su estudio), emprende un análisis de la obra de diversas artistas para ofrecer una definición satisfactoria de lo que podría considerarse como vídeo con intenciones feministas (caracterizado, según la autora, por «una toma de conciencia que “se incorpora” al resto de valores de la obra que siempre es polisémica y política» [p. 111]). Si en los años setenta el vídeo comienza a ser utilizado por ciertas artistas conceptuales españolas para documentar sus acciones (tal es el caso de Eugènia Balcells, por ejemplo), no es hasta mediados de los noventa cuando aparece un grupo significativo de mujeres que trabajan con el vídeo de manera específica para cuestionar conceptos como el de la identidad, el cuerpo como espacio sexual y los espacios público (proclive al espectáculo) y privado. Ana Laura Aláez, Sally Gutiérrez, Cecilia Barriga y Laura Torrado emprendieron desde hace relativamente pocos años una introspección en su propia sexualidad a través del uso del vídeo, donde no sólo se contempla el análisis de la posición de la mujer en la sociedad actual, sino también el papel del hombre en un contexto que aún privilegia lo que la autora denomina «los gestos de la masculinidad heterosexual normativa» (p. 121). Una aparición tardía, pero que tras la lectura del artículo se intuye verdaderamente interesante.

Acompañando a estos artículos que han sido escritos específicamente para la publicación, se halla una recopilación de textos que aparecieron en diversas publicaciones del momento y que abordaban la cuestión del cine militante y del videoarte en España. Es así como el lector logra tener acceso a un grupo de documentos que no han visto la luz desde entonces y que sirven para trasladarle a los comienzos y a la maduración de ambas prácticas. Ello proporciona el contexto adecuado para valorar en su medida estas propuestas y para entender los porqués de su aparición, así como las razones de un desarrollo caracterizado por llevarse a cabo en terrenos movedizos. Artículos como “Cine militante”, aparecido en *El viejo topo* en abril de 1977, y “Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán”, publicado un año después

en la revista emblema del "cine marginal", *Cinema 2002*, aportan muchas de las claves que sirven para entender en qué consistía la militancia en cine pero también para evaluar la cantidad de puntos de vista que hicieron de esta práctica un ejercicio heterogéneo y dispar. La difícil y compleja situación de los comienzos del videoarte en España puede encontrarse en la transcripción realizada por Eugeni Bonet de la mesa redonda en torno a "El vídeo como medio de expresión, comunicación e información", celebrada en la Galería Vandrés el 17 de diciembre de 1974. Las tensiones entre esta práctica y las instituciones artísticas —que devendrán en una ruptura entre ambas partes— puede apreciarse en "Usos de la imagen, límites de la imagen: plusvalías de la imagen" (Marcelo Expósito y Gabriel Villota, Sala Rekalde, 1993).

Para completar esta mirada sobre el vídeo, el volumen contiene un DVD en el que Gabriel Villota Toyos explora, por medio del uso de imágenes de diversa procedencia y de la entrevista a figuras relevantes del panorama artístico y creativo, lo que el autor denomina el proceso de "audiovisualización" sufrido por el arte en los últimos años, en el que toda obra ha pasado a convertirse en espectáculo audiovisual, lo que en parte ha hecho que las singularidades del videoarte pasen desapercibidas al encontrarse integradas en todo un magma de imágenes.

A lo largo de sus páginas, *Desacuerdos 4* aporta diversos motivos para continuar con el análisis concienzudo, iniciado en el volumen, de dos de los ámbitos que, pese a su poca repercusión popular, han conseguido mantener un diálogo con anteriores y posteriores prácticas culturales y que se configuran como lugares idóneos para evidenciar la complejidad y las ambigüedades que caracterizan a toda obra conscientemente situada al margen de la tendencia mayoritaria, pero por ello mismo conveniente en un paisaje que parece dejar poco espacio para las revueltas y los recovecos.

LAURA GÓMEZ VAQUERO

LA FORMA QUE PIENSA. TENTATIVAS SOBRE EL CINE ENSAYO

Antonio Weinrichter (ed.)

Pamplona

Gobierno de Navarra / Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista, 2007

201 páginas

15 €



Son pocas las ocasiones en las que el título de un volumen colectivo expresa tan acertadamente el común denominador de los textos que lo integran como el que reseñamos. Porque, si la historia del cine ensayo está aún por escribir, como señala Josep Maria Català en su contribución al libro, y la reflexión teórica sobre el mismo parecería aún en una fase cartográfica, que presenta líneas centrifugas para trazar sus contornos, la fuerza centrípeta que hasta el momento ha concitado el acuerdo en el estudio del cine ensayo (esto es, el punto de confluencia en el que coinciden la práctica totalidad de los autores convocados a su análisis en éste y otros libros) apunta a Chris Marker como el ensayista fílmico por excelencia y a las *Histoire(s) du cinéma*, de Jean Luc-Godard, como su máxima expresión cinematográfica, a cuyo capítulo A3 corresponde la expresión que el título recoge ("Un pensar que forma la forma que piensa") y que se asume, aún en su indefinición, como la mejor definición para el mismo.

El texto a cargo del editor del volumen, Antonio Weinrichter, "Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo", constituye sin duda la mejor introducción al estado de la cuestión, tanto del objeto y su visibilidad contemporánea como de la bibliografía generada en los últimos años sobre el mismo

a nivel internacional. En él se reconstruye una triple cartografía. Por una parte, la genealogía de las prácticas filmicas y audiovisuales que han tendido hacia formas ensayísticas desde diferentes tradiciones (el documental, la ficción, el cine experimental o la institución artística) para confluir en la voluntad exhibida en ciertas parcelas del cine (y el pos-cine) de pensar desde la materialidad de sus elementos constitutivos (imagen, sonido, palabra), y ejerciendo la inscripción del sujeto no como un yo retratado sino como pensante. El autor convierte, además, este recorrido en dispositivo argumental para realizar la demarcación del territorio y los elementos definitorios del cine ensayo desde una constelación de principios que se desgranar a lo largo del tiempo (la dialéctica de los materiales, el punto de vista documentado, el paradigma del *montage* y la específica modulación del yo). Por otra, reconstruye la genealogía de la teoría generada sobre el cine ensayo y el creciente interés que, sobre todo a partir de la década de los noventa, muestran por él tanto la academia como otros espacios (festivales, museos, exposiciones). Junto a estas genealogías, el texto cartografía también el concepto y las aproximaciones de las que ha sido objeto para dar cuenta con él de un cine que inventa al mismo tiempo el tema, la forma y el referente (Alain Bergala) y para el que se conjugan diferentes valencias en el peso de la imagen, la palabra y el montaje. Weinrichter presenta el concepto como “problemático” (al tratarse de un anti-género, tanto a nivel institucional como porque su especificidad radica precisamente en evitar normas y parámetros fijados) y como “atractivo”, un adjetivo magníficamente elegido dado que, además de su sentido habitual, concita el de una atracción entendida como horizonte al que el cine habría tendido desde siempre como ideal, aunque frustrado e inconcluso. Esta última idea, que planea por diferentes contribuciones al volumen, articulará de forma central el texto de Domènec Font, “Un epílogo que podría ser un prólogo: en el maremágnum de la no ficción”, que reconstruye la genealogía de dicho deseo a través tanto de textos (Astruc, Eisenstein, Bazin) como de prácticas filmicas.

Si el artículo comentado de Antonio Weinrichter aclara los contornos del objeto y de su estudio, poniendo en perspectiva conceptos y prácticas, y abriendo el espacio de reflexión sin cerrar la discusión que continúa en las páginas siguientes, no lo

hará tanto la presentación del volumen en relación con lo que éste depara, dado que el editor parece dejar al lector la tarea de encajar y dar sentido a las piezas, a los textos que lo integran. Quizás no seamos capaces en estas líneas de hacerlo en su justa medida, pero intentaremos ofrecer al menos algunas de las claves para ello.

La forma que piensa reedita en sus páginas, además de un documento histórico —el firmado por Hans Richter en 1940, buena muestra de la expresión de ese deseo latente que se indicaba a lo largo de la historia del cine—, dos de los artículos fundacionales de la nueva teoría sobre el cine ensayo: “Leer entre imágenes” (1992), de Christa Blüminger, y “A la búsqueda del centauro” (1996), de Phillip Lopate. El carácter seminal y tentativo de los dos textos se refleja claramente en los viajes de ida y vuelta entre el ensayo literario y las formas filmicas para definir las señas de identidad del cine ensayo, estrategia que caracterizó buena parte de los esbozos teóricos iniciales, convirtiendo la figura y las palabras de Montaigne en constante recurrente. Pero si Lopate se mostraba restrictivo, y diríamos prescriptivo, al determinar, a partir del ensayo literario, los rasgos que debería cumplir un film para alcanzar la categoría de ensayo (y la expresión de “alcanzar” que utilizamos vulnera en cierta medida la posición de Lopate, quien señala acertadamente cómo el concepto ha sido utilizado demasiado a menudo a título honorífico para encumbrar la calidad de un film), y son estas restricciones las que lo fuerzan a deshacerse en su itinerario de numerosos films a menudo considerados tales (y abogando por la palabra como instancia privilegiada), Blüminger definiría un territorio mucho más abierto y comprensivo (y más consciente del poder de las imágenes). La autora analiza las diversas operaciones posibles a partir de las balizas del campo de juego ensayístico: la yuxtaposición de sonido e imagen, como vías autónomas, para generar figuras de pensamiento, haciéndose uno el lenguaje y el pensar; la disolución y el condicionamiento recíproco entre el yo escribiente y el yo escrito, pensándose en la misma forma el modo de enunciación; los circuitos de imágenes que logran coherencia a partir de la alusión, la oposición y la correspondencia frente a la cronología o la continuidad, y la creación de imágenes mentales a partir del reordenamiento de las físicas; la contribución del cine moderno a una nueva legibilidad de

la imagen, vista y leída al mismo tiempo, y donde la voz/el sonido se confrontan con ella poniendo de manifiesto el intersticio que los separa; y los dobles y re-encadenamientos que operan sobre textos e imágenes (sobre todo el archivo) rompen las lógicas de la enunciación tradicional. Un territorio tan abierto y dependiente de los desgarros modernistas que lo convierten en un débil cedazo para enfrentar los desafíos que imponen las prácticas reales de los últimos años.

La contribución al volumen de Josep Maria Català, "Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa", invita a una lectura como prolongación de sus estudios anteriores sobre la cuestión, siendo a la sazón quien, junto al editor del libro, más atención ha dedicado al cine ensayo en nuestro país. Su reflexión sigue explorando la ontología de las imágenes en el mundo contemporáneo como materia primordial de la "forma que piensa" en el ensayo fílmico, el locus en el que acontece la indeterminación entre el pensamiento y el habla característica del film-ensayo y en la que se inscribe un nuevo sujeto instituido por el propio acto del habla, del pensamiento visual. De ahí que su genealogía comience con el acto fotográfico, que inaugura el pensamiento visual al convertir por su reduplicación la realidad en símbolo, forzando así la relectura de todas las imágenes y a pensar el mundo como un archivo. El concepto de archivo en el pensamiento contemporáneo (epitomizado por el "mal de archivo" que Derrida formulara en 1994) y sus concomitancias con la hegemonía que el archivo cobra en el ensayo contemporáneo son el eje de reflexión central del artículo. Català traza un itinerario reflexivo focalizado en la intersección entre la posibilidad del pensamiento visual y la realidad convertida en archivo, intersección que se fecunda en un nuevo cruce: Pasolini (*La Rabbia*, 1963) como encrucijada paradigmática de esa nueva relación de la imagen con la realidad y el sujeto. El film-ensayo contemporáneo (especialmente aquél que utiliza material encontrado), situándose en los intersticios identificados por el visionario Pasolini, asumiría en su seno tanto la oralidad visual por su textura como la actividad reflexiva, presentándose así no sólo como proceso de pensamiento, sino como pensamiento del pensamiento, como filosofía de lo real, a través de la realidad convertida en imágenes.

Pasolini será el punto de arranque de Luis Miranda en su reflexión sobre el cine ensayo como

"historia experimental de las imágenes", texto que ilumina otra de las constantes en el libro: el lugar de la modernidad cinematográfica en la eclosión del ensayo como práctica reconocible. Para Miranda, en la modernidad tardía surgirían películas que, desde estrategias similares al documental, examinan las imágenes a partir de dos líneas a menudo entrecruzadas: la historicidad del uso otorgado a los materiales que se examinan y las posibilidades de un uso alternativo. Ofrecerá a partir de ello un brillante recorrido no por las condiciones del cine ensayo, sino por las operaciones características que practica: el "agenciamiento" de imágenes (de nuevo, imágenes "encontradas" y trabajadas como representaciones de segundo nivel), la inscripción de la voz subjetiva que busca su lugar entre ellas y el trabajo especulativo del montaje proposicional. Un recorrido cuyos puntos de atención vienen determinados por dos hipótesis: 1º, el ensayista adoptaría como postura necesaria una ironía estetizante y produciría imágenes falsificantes; 2º, en la expresión "cine ensayo" puede más el cine que el ensayo. En una suerte de itinerario paralelo y complementario, Miguel Fernández Labayen desgrana las maneras de experimentar el cine desde la vanguardia, cómo se han modulado y desarrollado ciertas propiedades del modelo vanguardista (la dialéctica entre la subjetividad y la realidad; la tensión entre el individuo y la realización de un proyecto social utópico) desde los años sesenta hasta nuestros días, dando lugar a sucesivas operaciones y estrategias concomitantes a las practicadas por el cine ensayo para «pintar a ese ser en tránsito buscado por Montaigne» (p. 158). Aunque deberíamos señalar que la tradición parecería circunscribirse únicamente a los Estados Unidos, sensación reforzada por la descripción de los espacios de institucionalización y revitalización de la vanguardia. Esta apreciación no debe entenderse como crítica, sino en vinculación con la siguiente reflexión.

En los artículos hasta aquí reseñados son numerosas las constantes, los puntos de confluencia en la reflexión, pero también lo es una ausencia: parecería que el cine ensayo fuera una suerte de práctica universal "globalizada" desde su esencia, con un horizonte de preocupaciones comunes (o deberíamos decir las marcadas por la "gran historia del cine" o la visibilidad que los "centros" de poder ejercen sobre autores y obras), sin dependencia alguna en sus

manifestaciones y formas de escritura respecto de los nichos culturales (nacionales o de otro tipo) de las que nacen. Lo que detectamos como ausencia es que no aparezca problematización alguna sobre este punto, cuando los “estilos de pensamiento” y las formas en que éstos se encarnan en la escritura poseen fuertes anclajes en las tradiciones culturales “locales”. De hecho, en el texto de Christa Blüminger hay una clara conciencia y discusión de los diferentes ritmos de desarrollo del ensayo literario en las tradiciones de pensamiento francesa y alemana, y a lo largo del libro puntualmente se vinculan las características del ensayo filmico de ciertos autores, como Farocki, a su sustrato nacional y se alude al “tratado” alemán como referente. De forma muy significativa, también, se deslizan en algunas páginas títulos que cierta literatura anglosajona ha incluido en la borrosa categoría del cine ensayo—*Roger & Me*, de Michael Moore (1989); *Portrait of Gina*, de Orson Welles (1958)—que chirrían en los marcos teóricos consensuados y señalados anteriormente, pero que adquieren plena coherencia en vinculación con la tradición del “ensayo periodístico” escrito de clara raigambre norteamericana. En ese contexto adquiere todo su sentido la frase citada de Welles sobre su retrato de la Lollobrigida: «No es en absoluto un documental; es un ensayo personal. *Está dentro de la línea periodística*» (p. 36, las cursivas enfáticas son nuestras); y también la reivindicación que algunos autores hacen de Moore como ensayista, discutida tan a menudo desde esta orilla del Atlántico.

Quizás los lugares donde podríamos encontrar de forma más explícita dicha preocupación por identificar diferencias en las formas del ensayo filmico en relación con las tradiciones de pensamiento y escritura “nacionales” fueran el texto de Ángel Quintana, “Al principio fue el verbo. Notas sobre el ciné-essai” —un recorrido canónico por la presencia del cine ensayo en el cine francés y los ejes de institucionalización del concepto—, y el firmado por José Luis Castro de Paz y Jostetxo Cerdán sobre el caso español. El primero arranca, a la sazón, citando a Godard y Miéville, y su afirmación de que para comprender el cine francés no es preciso partir de los hermanos Lumière, sino del *Ensayo sobre la ceguera* de Diderot; algo que parecería anticipar un abordaje directo de la cuestión que no termina de formularse. El segundo, “Tra(d)iciones y traslaciones del ensayo filmico en España”, se sitúa, quizás

significativamente, a contracorriente de las reflexiones confluyentes del resto del libro: primero, por el intento de acotación en términos de “género”, cuando el estatus “anti-genérico” del cine ensayo permea los acuerdos teóricos contemporáneos; segundo, renunciando de partida a una genealogía del cine ensayo español («formaría más parte de un ejercicio de historia-ficción» [p. 111]). El texto recorre la historia del cine español buscando “semilleros” ensayísticos (en las endeble tradiciones locales del documental y del cine experimental) a partir de dos parámetros, la reflexividad y la autoconciencia —que, como tales, son improntas concomitantes pero no identificadoras del ensayo filmico conforme a los marcos de reflexión consensuados—, para arribar a ciertas prácticas contemporáneas (y futuras) homologables al cine ensayístico internacional. Castro de Paz y Cerdán apuntan inteligente, pero fugazmente, líneas de reflexión en vinculación con la tradición española de pensamiento visual (Goya, Solana), pero desde el propio título del trabajo (“tra(d)iciones”, “traslaciones”) la reflexión no puede sino estar lastrada por un ejercicio de identificación que toma como foco de comparación los rasgos, características y teorías fijadas para prácticas filmicas y audiovisuales gestadas en otras latitudes.

Nuestra reflexión no supone en medida alguna la puesta en cuestión del valor de enfoque general del volumen o de sus contribuciones individuales, porque hablamos de un libro necesario y que será referente ineludible para el estudio del ensayo filmico en nuestro país. Pero nuestra lectura, sesgada, nos fuerza a preguntarnos por qué autoproclamados ensayos cinematográficos—*La bora de los bornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968) sería un caso paradigmático—, corrientes de pensamiento periférico (en el doble sentido, geográfico y académico-crítico) o del centro (la tradición norteamericana señalada) quedan invisibilizados por los enfoques contemporáneos hegemónicos. Quizás, como se señalaba al inicio, la historia o las historias del cine-ensayo estén por escribir, y por pensar las inscripciones o modulaciones del propio concepto en diversas tradiciones culturales, en distintas geografías y tiempos.

MARÍA LUISA ORTEGA

THE POLITICS OF DOCUMENTARY

Michael Chanan

Londres
British Film Institute, 2007
280 páginas
16,99 £



Una mirada de documentales ha ido inundando las pantallas del cine y la televisión en los últimos años. Cada vez más festivales internacionales le están otorgando un espacio preponderante e incluso exclusivo —como lo demuestran, entre otras, las recientes ediciones de Documenta Madrid (Festival Internacional de Documentales de Madrid). Lentamente van surgiendo con este fenómeno más libros dedicados a la materia, pero son pocos los que han explorado el género desde una perspectiva esencialmente política. Autores clásicos como Bill Nichols o Stella Bruzzi han trabajado algunos aspectos concretos, como la ética y metodología de la representación de la realidad o el advenimiento de los *realities* y los docudramas. Asimismo, recientemente, Michael Renov ha analizado el sujeto del documental, tanto dentro como fuera de la pantalla, con un distintivo enfoque político al respecto. Sin embargo, con Michael Chanan y su libro *The Politics of Documentary* podemos reunir la multiplicidad de análisis y perspectivas que el cine documental ha ido generando desde sus orígenes a nuestros días.

El libro se encuentra dividido en tres partes. La primera, como bien nos indica su título, se ocupa de trazar un “mapa” del campo de estudio. La proble-

mática que rodea los tres capítulos de esta sección es primordialmente de orden etimológico: origen y alcance del término “género documental”, y caída de los viejos cánones. Trata de responder o dar cuenta de las grandes preguntas ontológicas a las que se enfrenta constantemente este tipo de cine: cuestiones tales como la objetividad o veracidad de las imágenes; el espacio de proyección y la relación con el espectador como factor de cambio de la representación simbólica (p. 28); y la capacidad de estar continuamente reinventándose (ya sea por los avances tecnológicos o los cambios de tendencias) (p. 25). Evitando caer en un relativismo epistemológico, plantea que la imagen es objetiva en relación con lo que el visor abarca, pero al mismo tiempo subjetiva, al corresponderse con el punto de vista particular del director (p. 55).

Este argumento nos introduce en la segunda parte, donde se trata de rastrear los orígenes del documental antes de que fuera oficialmente reconocido como tal. Presenta un carácter más historiográfico, haciendo un recorrido desde sus albores hasta su época de apogeo durante los años sesenta y setenta con los debates entre *cinema vérité* y *direct cinema*. Nos transporta a través del tiempo desde los hermanos Lumière hasta el *Nanook* de Flaherty (1922) y las producciones de Kino-pravda. Recorremos los distintos cambios que va experimentando el lenguaje filmico en su afán por documentar distintos puntos de vista. Cambios en el montaje y la edición, cambios en el tratamiento del tiempo y el espacio. Pero el más importante que analiza es el del sonido. Especie de homenaje a su primer libro, dedica un capítulo entero a la importancia del *soundtrack*, no como suplemento de la imagen, sino como una realidad en sí misma que debe ser valorada y mejor estudiada (p. 127). Luego nos introduce en el mundo del documental como herramienta publicitaria, pasando por las primeras producciones de la empresa Ford hasta llegar al modelo propuesto por Grierson, donde se empieza a vislumbrar el destino de estas filmaciones como método de “educación pública” (p. 137). Otros cineastas nos fueron acompañando durante este viaje, de los cuales Chanan hace especial hincapié en Vertov, Vigo, Renoir, Resnais, Marker, Ivens o Lanzmann, entre otros; faltando a la cita algunos clásicos como Moore y Broomfield.

Finalmente, la tercera parte responde a criterios conceptuales. El autor intenta alejarse de la mirada occidental y dirige su enfoque a un cine de menor divulgación a nivel internacional. Explora las diferentes posiciones del sujeto documental —con las consecuentes preguntas sobre los límites de la representación— y la relación de los archivos audiovisuales con la memoria histórica —demostrando que el documental es el espacio de interacción vital entre la historia pública y la memoria privada (p. 257). Los cinco capítulos que conforman esta parte son de sumo interés y gran originalidad. Los análisis que realiza de los nuevos documentalistas japoneses e iraníes indagan brevemente en espacios prácticamente desconocidos en el mundo hispanohablante. Cineastas como Iwasaki y Fumio sirven de base para interpolar reflexiones sobre el alcance de la censura y las devastadoras consecuencias que determinadas leyes gubernamentales tienen sobre este tipo de producciones. Por otro lado, nos ofrece un pulido resumen del largo trayecto que el autor recorrió durante estos años por el cine latinoamericano, cuyo espacio cultural único proporciona el lugar de encuentro propicio para una interacción dialéctica con el público. De esta manera, vuelve a orientarnos hacia una de las principales cuestiones del libro, que introduce la cita de Morgan Spurlock en el epígrafe final, a saber, que vivimos en un mundo donde los documentales se han ido convirtiendo en los últimos bastiones de la libertad de opinión.

Autor de innumerables artículos y de dos libros ejemplares en su campo —*The Cuban Image:*

Cinema and Cultural Politics in Cuba (1986) y *Repeated takes: a Short History of Recording and its Effects on Music* (1997)—, es interesante apuntar que, hasta ahora, no había dedicado un libro por entero al cine documental, a pesar de que esta área ha sido su gran devoción a lo largo de su carrera, no sólo como profesor y escritor, sino también como documentalista. Probablemente, Chanan ha llegado, con la publicación de este libro, a una etapa de autorreflexión en su recorrido profesional, intercaldando con suma destreza sus experiencias y gustos personales como realizador, y sus extensos conocimientos como crítico e investigador. Sin embargo, su ansia por cubrir en un solo volumen tan amplio espectro resulta por momentos un reto demasiado ambicioso, dejando de lado temas tan importantes como los *fake-documentaries* y causando en el libro ciertas irregularidades estructurales dentro de la argumentación. En teoría, el espectro de una idea recorre el texto: cómo los documentales son piezas fundamentales del engranaje que conforma la esfera pública en la gran maquinaria del cambio social. Pero este hilo conductor no siempre es tangible y pronto nos preguntamos por la conexión entre cada una de las partes. Si bien *The Politics of Documentary* parece así carecer de cierto rigor metodológico —como ha confesado el propio autor—, esto no desmerece en lo más mínimo la importancia que posee no sólo como texto de referencia para un público no especializado, sino también como punto de encuentro y debate para investigadores y especialistas.

CLARA GARAVELLI