

Libros

Scenes of Instruction. The Beginnings of the U.S. Study of Film

Dana Poland

China siglo XXI: desafíos y dilemas de un nuevo cine independiente (1992-2007)

Luis Miranda (ed.)

Cuba. Cinéma et Révolution

Julie Amiot y Nancy Berthier (eds.)

Cine cubano. Nación, diáspora e identidad

Juan Antonio García Borrero (ed.)

Ricardo Urgoiti. Los trabajos y los días

Luis Fernández Colorado y Josetxo Cerdán

Carlos Serrano de Osma: Historia de una obsesión

Asier Aranzubia Cob

La hipótesis del cine: Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella

Alain Bergala

Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto

María Luisa Ortega y Noemí García (eds.)

Cineastas frente al espejo

Gregorio Martín Gutiérrez (ed.)

SCENES OF INSTRUCTION. THE BEGINNINGS OF THE U.S. STUDY OF FILM

Dana Polan

Berkeley/Los Angeles/Londres
University of California Press, 2007
406 páginas
16,94 €



En este libro Dana Polan se impone un objetivo novedoso en el campo de los estudios sobre cine: trazar la Historia (podríamos decir, incluso, la Prehistoria) de las primeras tentativas de construcción del cine como objeto de saber académico. El autor realiza así un doble ejercicio de autorreflexividad. Por una parte, e inspirándose en iniciativas emprendidas desde otros campos de las Humanidades a partir de la década de 1980 (cuando comenzaron a difundirse monografías producidas desde las disciplinas que centraban la atención en sí mismas), lleva a cabo un estudio disciplinar sobre la pedagogía del cine con el objeto de establecer sus premisas y prácticas habituales. Con este gesto, y aquí encontramos el segundo movimiento de autorreflexividad, el autor traza una genealogía de su propia actividad como profesor universitario, inscribiéndose en una determinada tradición y construyendo, en última instancia, un discurso de legitimación de la enseñanza universitaria como fuente de conocimiento científico.

Pero, ¿por qué retrotraerse a los primeros tiempos de la pedagogía del cine (aproximadamente entre 1915 y 1940), cuando ni siquiera existían itinerarios curriculares específicos en la materia y, si los había, ocupaban un lugar marginal en el ámbito del saber académico? Como asevera Polan, la emergencia de los estudios sobre cine como disciplina se

produce sólo en la década de 1960, pero su verdadero alcance, es decir, su consolidación, ha sido relatada en términos tan épicos que los primeros esfuerzos en la enseñanza del cine han sido desprovistos de importancia, mientras que los escritos académicos han tendido, como si fuera una necesidad de autojustificación, a considerar decisivas las contribuciones del pasado derivadas de ámbitos distintos al de la academia o la universidad.

A lo largo de las cuatrocientas páginas que componen este volumen, Polan lleva a cabo una verdadera labor arqueológica de recuperación de documentos enterrados en los archivos de prestigiosos centros de enseñanza estadounidenses como Harvard University, University of Southern California, New York University o la New School for Social Research, para establecer quiénes y de qué manera abordaron la pedagogía del cine en su momento fundacional. El resultado es, en gran medida, de carácter empírico y, en este sentido, la obra interesará especialmente al amante del dato o a quien desee ahondar en esa línea de investigación específica. Sin embargo, la aportación más interesante e importante de este libro es, a nuestro modo de ver, aquélla que trasciende el contexto específico de la pedagogía del cine en Estados Unidos para llegar a una reflexión general sobre la forma en la que se construye el saber académico y, concretamente, sobre la forma en que se ha definido el cine como objeto de saber en el país con la industria cinematográfica más influyente de Occidente.

El afán de trascender el prurito archivístico en pro de una Historia intelectual de los orígenes de los estudios sobre cine lleva al autor a plantearse la pregunta sobre las condiciones de posibilidad de emergencia del cine como objeto de conocimiento académico y las formas posibles de abordar su estudio desde la universidad, atendiendo a las fuerzas contextuales más generales en la educación superior y en la sociedad estadounidense que, en un momento dado, permitieron a las instituciones académicas empezar a tener en cuenta un producto de la cultura masiva como era el cine. Desde esta óptica, el autor llega a conclusiones reveladoras, como aquélla que apunta a la necesidad, desde el comienzo del siglo xx, de proveer al público (con acceso a la enseñanza superior, debemos decir) con claves de interpretación para contrarrestar la sobreestimulación cultural que llegó con la cultura masiva y que

llevó a las universidades más prestigiosas a incluir cursos de "Apreciación del medio cinematográfico" en sus itinerarios curriculares.

A través del estudio de la forma en que las universidades estadounidenses abordaron el cine en el primer tercio del siglo xx, el autor nos habla, asimismo, de las intrincadas circunstancias en las que el cine pasó de ser concebido como un entretenimiento para las masas producido con fines comerciales (y, como tal, condenado desde diversos sectores de la esfera pública) a ser considerado como un arte y un medio de conocimiento en sí mismo. Después de leer este libro, parece incuestionable el hecho de que, en un momento dado, el encuentro entre la industria y la academia era inevitable: para la primera, que el cine entrara en la universidad era una forma de legitimar una práctica a menudo denostada en los discursos públicos por su carácter amoral; para las universidades patricias el cine aparecía como un sector en expansión que reclamaba de manera acuciante la formación de profesionales cualificados en las técnicas más diversas: escritura, diseño, puesta en escena, etc. La organización de planes de estudios sobre cine que combinaban cursos de apreciación del medio entendido como forma de expresión artística y el adiestramiento de profesionales respondía en gran medida a esa concepción. Desde este punto de vista, dos personajes descuellan en el relato de Polan por su acción catalizadora. Curiosamente, se trata de un censor y de un crítico cinematográfico: Will Hays y Harry Alan Potamkin.

Más conocido como controlador oficial de la producción cinematográfica desde la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) a lo largo de la década de 1920, Will Hays fue algo más que un censor en el sentido convencional del término, y ésta es una idea muy presente en el libro que aquí comentamos. Si bien Hays estableció desde su oficina un "código de producción cinematográfica" en función de los valores de la moral bienpensante, Polan, más que censurar al censor, realiza los aspectos de su trayectoria profesional que contribuyen a entender las razones sociohistóricas de la aparición del Código de Producción de la MPPDA, precisamente desde la intervención de Hays en el contexto universitario.

Will Hays fue la persona que puso en contacto a los administradores de Columbia University, la primera universidad que diseñó un programa de cine

en Estados Unidos, con algunas figuras importantes de la industria como Carl Laemmle. Durante el periodo de la transición al sonido y de la creciente racionalización de la industria cinematográfica, Hays abogó sistemáticamente por planes de estudios especializados que proporcionaran formación práctica orientada a los futuros profesionales de la industria. En Harvard, donde los estudios de cine fueron incluidos en el programa de la Escuela de Empresariales (Harvard School of Business), trabajó codo con codo con Joseph P. Kennedy con la perspectiva de promover la formación de hombres de negocios que pudieran trabajar en la industria y, en University of Southern California, fue Hays el principal impulsor del plan de estudios sobre cine con tres especialidades, prácticamente calcado del de Columbia. En cualquier caso, el estudio de Polan presenta a Will Hays como una pieza clave en numerosos movimientos para animar a las instituciones académicas a ofrecer instrucción profesional en el cine, perspectiva que termina arrojando cierta luz sobre su trabajo para la MPPDA.

Y si Will Hays promovió la introducción de módulos prácticos en la enseñanza del cine, Harry Alan Potamkin destaca entre los primeros profesionales de la docencia en esta materia por haber aportado toda una teoría de la pedagogía del cine en su corta carrera profesional. Con un amplio conocimiento de las corrientes cosmopolitas de experimentación vanguardista en el contexto europeo y estadounidense, Potamkin revolucionó, desde el marxismo, la estética y la crítica cinematográfica a finales de la década de 1920 y principios de los treinta. Su proyecto docente se convirtió entonces en buque insignia de la New School for Social Research, centro que por entonces abandonaba el sistema de conferencias impartidas por críticos-estrella como Terry Ramsaye para convertirse en refugio intelectual de emigrados europeos que huían del fascismo. Aunque el proyecto de Potamkin se vio interrumpido poco tiempo después debido a su muerte temprana, Jay Leyda aún citaba en 1940 el curso de Potamkin como un ejemplo virtual de la mejor formación en materia de cine en el contexto estadounidense.

Coherentemente con su militancia en el Frente Cultural estadounidense (el brazo cultural del Frente Popular), Potamkin concibió la pedagogía como una forma de activismo político. En este sentido, el interlocutor privilegiado para Potamkin no eran los

hijos del patriciado estadounidense, sino la clase trabajadora que, en un proceso de creciente politización, se perfilaba como un nuevo público que buscaba un cine también nuevo. Partiendo de un modelo de pensamiento brechtiano, Potamkin concibió una pedagogía del cine basada en el distanciamiento que estaba destinada tanto a los cineastas (a través de un entrenamiento en técnicas cinematográficas que partía del análisis de sus efectos de sentido) como a los espectadores, la base de cuyo aprendizaje consistía en detectar los mecanismos de producción de sentido y de manipulación de la mente del espectador en el relato cinematográfico.

Pero, contra la irresistible fascinación que despiertan las trayectorias de personajes como Hays o Potamkin en el lector, Polan insiste en la determinación de invocar a la modestia en su libro sobre los comienzos de los estudios sobre cine en Estados Unidos. Para el autor, «los primeros profesores de cine no fueron revolucionarios o pioneros, sino únicamente profesionales tratando de hacer su trabajo» (p. 30). También desde esta óptica, el trabajo de Polan ofrece una perspectiva novedosa al estudio de las teorías cinematográficas, pues se aleja de la épica que rodea a la historia de las teorías formativas del primer tercio del siglo xx para descubrir una poética de la cotidianidad en la docencia del cine que, no por modesta, resulta menos reveladora.

SONIA GARCÍA LÓPEZ

CHINA SIGLO XXI: DESAFÍOS Y DILEMAS DE UN NUEVO CINE INDEPENDIENTE (1992-2007)

Luis Miranda (ed.)

Granada

Festival de Granada Cines del Sur / Junta de Andalucía, 2007

453 páginas

25 €



Una perfecta combinación de miradas se dan cita en esta obra que, coordinada por Luis Miranda —crítico e historiador del cine—, nos introduce en todos aquellos interrogantes que el lector, especialista o no, se puede plantear en torno a una de las cinematografías más diversificadas y experimentales: el nuevo cine chino independiente, conocido también como la Sexta generación.

Cuestiones como, ¿qué entendemos por Sexta generación?, ¿cuándo y por qué nace?, ¿cuáles son sus praxis?, ¿existe una línea brusca de separación entre la Quinta generación y la Sexta?, ¿hasta qué punto la Sexta es una “etiqueta” construida en Occidente?... matizan y desarrollan nuestra lectura en torno a una cinematografía que, en los años noventa, comenzó a plantearse una realidad mediatizada por su entorno y por el posicionamiento cultural de sus creadores; un cine que reflejaba una diversidad de imágenes en un cruce de caminos en el que las reformas aperturistas, la convivencia de la herencia comunista y el incipiente capitalismo, y —más específicamente— la coexistencia con la Quinta generación (mejor dicho, con los nuevos intereses de los directores afamados de la Quinta), produjeron una nueva vertiente llena de incertidumbres en su deseo de plasmar la realidad contemporánea sujeta a una incompleta modernidad.

La publicación está auspiciada por el Festival de Granada Cines del Sur en su primera edición y arroja la programación de un ciclo de películas representativas de este nuevo cine chino contemporáneo. Las distintas reflexiones nos presentan una compensada perspectiva de miradas que viran desde su epicentro: desde Dai Jinhua (catedrática de la Universidad de Beijing y una de las voces más influyentes de la actual crítica cultural china), Yingjin Zhang (director del programa de Estudios Chinos en la Universidad de California-San Diego), Ying Zhu (articulista sobre cine y televisión en China) y Cui Zi'en (director, guionista y productor), hasta el análisis de especialistas de nuestro país como Luis Miranda, Roberto Cueto y Alberto Elena (director de programación del Festival de Granada).

El primer artículo de Dai Jinhua, “Discursos experimentales”, es un interesante estudio en torno a las películas de la Sexta generación gestadas en un contexto de anhelos y carencias culturales que a modo de “fenómeno” nacieron en los márgenes de la sociedad y que en la actualidad están sufriendo

un desplazamiento hasta el centro del espacio público. El texto plantea una reflexión abierta sobre en qué medida los márgenes están realmente consolidándose en su viraje hacia el centro o están siendo absorbidos por las leyes de mercado.

Luis Miranda, con un título muy significativo, "Nosotros después de la Historia. De la Sexta generación a la Generación urbana", estudia este grupo de cineastas que toman el protagonismo en un contexto de crisis surgido por las transformaciones sociales y económicas de la China postsocialista. Con un cine basado en la experiencia testimonial y ausente de compromiso, sus películas se mueven entre unos personajes nómadas que vagabundean por la ciudad y una población trabajadora que intenta sobrevivir en una sociedad en continua transformación. Miranda incide además en el debate terminológico y recoge las distintas etiquetas que casan en algún punto con estos nuevos discursos ("Generación urbana", "Sexta generación", "cine *underground*", "cine clandestino") para terminar proponiendo la expresión "cine neorrealista sin épica" con la que designar la ruptura y transformación del cine chino contemporáneo más allá del debate terminológico.

Yingjin Zhang centra sus reflexiones en torno al cine y el espacio en la China postsocialista, y caracteriza la emergencia de la Sexta generación como un ejemplo de "liberación" del cine, posible gracias a dos contextos: por una parte, la reforma económica china, que mientras negaba su apoyo a cualquier atisbo de cine independiente generaba, sin embargo, una serie de fisuras que supo aprovechar la Sexta generación para consolidar su espacio; y, por otro lado, la atención desde el exterior al cine chino familiarizando su presencia en el nuevo espacio. No obstante, para Zhang, este flujo entre lo nacional y lo internacional no es tan simple, pues la realidad es que sus espacios de producción, exhibición y distribución están abiertos a las nuevas fuerzas y a las nuevas mutaciones del panorama social.

Por su parte, Roberto Cueto reflexiona sobre la Quinta generación y la imagen transnacional de su cinematografía. Más allá del debate terminológico, Cueto se plantea si realmente existió una Quinta generación, o si por el contrario fue una construcción de la crítica y los festivales occidentales al quedar "fascinados" con estas películas. Y el texto de Ying Zhu es magnífico complemento al trabajo

de Cueto, en la medida en que aborda la comercialización experimentada por el cine chino desde finales de los noventa gracias a sus nuevos canales de distribución y, sobre todo, a la reforma de aquellos años que consolidó y reorganizó el mercado mediante un pequeño conglomerado de medios que tenían el control sobre los mercados regionales.

El análisis del documental chino es abordado por Alberto Elena en un texto en el que establece un punto de inflexión a partir de los acontecimientos de Tiananmen, al surgir desde aquel momento una nueva manera de mirar bajo la consigna radical y provocadora de "mi cámara no miente". Elena analiza las prácticas documentales caracterizadas por un fuerte amateurismo y por su circulación en círculos clandestinos, en una nueva atmósfera cultural marcada por la desidia ante cualquier lucha utópica, en la que el consumismo se impone como eje social y la creación se mueve entre el hedonismo y el nihilismo.

Por último, el director, guionista y productor Cui Zi'en nos habla en primera persona de la videodigitalización como un fenómeno de la cultura audiovisual china contemporánea donde la accesibilidad tecnológica permite realizar películas personales con temas que tocan prácticamente todas las esferas. La popularización de los nuevos soportes, sin duda, ha permitido construir un nuevo orden de imágenes basadas en la experimentación personal, autónomo respecto a las estructuras gubernamentales.

El libro bucea a partir de los ejes enunciados sobre los interrogantes que planteábamos al principio, y lo hace con un estilo directo. Matiza las creencias heredadas y propone un enfoque que sitúa al nuevo cine independiente chino en una evolución que va desde la brutal y experimental modernidad de sus inicios hasta su consolidación en las posiciones de vanguardia, sin olvidar algunas de las últimas películas de los directores de la afamada Quinta generación que son habitualmente tachadas de conformistas y adscritas al mercado de los beneficios económicos.

Pero, ¿cuál es el concepto que nos proponen los autores sobre el término Sexta generación? Indudablemente la herencia terminológica de la historia del cine chino, dividido en generaciones, ha tenido un peso específico sobre estos nuevos directores, más aún por la impronta internacional de su antecesora Quinta generación. Pero lo cierto es que,

cuando en los años noventa Zhang Yuan sorprendió con su película *Mum* (1990), surgió un cine que –sin designar a un grupo específico de creadores con conciencia de tal– se hermanaba en una serie de ideales éticos, experimentales e ideológicos de ruptura con respecto a la generación anterior. Surgió una nueva ética de la mirada, denominada con multitud de etiquetas (“cine independiente”, “cine *underground*”, “cine de la diáspora”...), que se aglutinó bajo el término Sexta generación. Un elemento importante del debate terminológico reside en cómo se reflejan en él las percepciones externa e interna del fenómeno. Occidente, acostumbrado a las películas de la Quinta generación y huérfano en ese deseo de encumbrar al director-héroe que empleaba la metáfora visual contra el sistema, se vio en la necesidad de ensalzar las películas de Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai o Jia Zhenke, que fueron alabadas más por sus improntas políticas, en los términos de enfrentamiento con el sistema, que por sus logros cinematográficos. Se llegaba a omitir la realidad cultural de los cineastas así como sus motivaciones y sus intenciones, batiéndose éstos –como muy bien se refleja en la obra– entre la ideología dominante china y la interpretación cultural “neo-imperialista” de Occidente. Por el contrario, desde China, a este cine surgido tras la Quinta generación se lo denominó cine *underground*, cine clandestino, cine urbano... que, más que resaltar una nueva ola, era el resultado de una nueva cultura social que transformó los años noventa y que contó con este grupo de cineastas que, a modo de poetas posmodernos, narraron un presente sin contar con una visión clara del pasado ni del futuro. Entre urbes en ruinas y con la incertidumbre de la existencia resultante de lo que les ha sido impuesto, el nuevo “bastardo” ambicionaba romper el discurso cultural dominante.

El otro eje fundamental abordado por el libro es la necesidad de dilucidar el papel de la Quinta generación al hablar de los desafíos y los dilemas del nuevo cine independiente; de ahí el interesantísimo apartado en torno a este grupo de directores encabezado por Zhan Yimou, Cheng Kaige o Tian Zhuangzhuang, donde de nuevo se plantea la ambivalencia de miradas. Efectivamente, la Quinta generación inauguró un camino efectista que, desde la crítica y los festivales occidentales, provocó que sus directores fueran tachados de “vendidos” a una po-

lítica de mercado debido a sus últimas obras, en las que el entretenimiento se alza por encima del cine realista y metafórico de sus comienzos. Y el énfasis occidental en la Sexta generación ha olvidado la convivencia de ambas generaciones, como si hubieran desaparecido las filmografías de Zhang Yimou o Chen Kaige. Roberto Cueto analiza pormenorizadamente esta situación y expone una serie de reflexiones bastante razonables (aunque también es cierto que el lector puede estar en desacuerdo con ellas) en torno a la libertad creativa de esta “última fase” de la Quinta generación: ¿por qué no ver en las últimas películas de Zhang Yimou lo que ha sido constante en su obra, la experimentación continua en paralelo al entretenimiento?; ¿por qué no pensar que lo que para estos críticos es un exotismo desmedido y artificioso en su última película *La maldición de la flor dorada* (2006), en realidad es un auténtico *wuxia* (film perteneciente al género de artes marciales) de calidad para el público chino?; ¿por qué no pensar que Yimou nos está devolviendo precisamente la imagen de China que llenó Occidente de un orientalismo exótico y que ahora, por medio de sus películas, volvemos a contemplar hipnóticos y rendidos a sus pies?; ¿por qué desterramos la metáfora visual en sus nuevas creaciones? Pues, como señala Cueto, quizá la cruenta batalla final de *La maldición de la flor dorada* no sea más que un recordatorio de lo ocurrido en Tiannamen.

Quinta y Sexta generación conviven en un espacio en el que el discurso audiovisual se mueve entre lo oficial y lo clandestino con todos los matices que llevan consigo las etiquetas en el marco de una cultura audiovisual que en la actualidad está viviendo el fenómeno de la videodigitalización, en el que la autonomía y la accesibilidad se combinan para visualizar las nuevas creaciones, tanto dentro de sus fronteras como en el exterior, enriqueciendo aún más las propuestas de la cinematografía china.

En suma, *China siglo XXI: desafíos y dilemas de un nuevo cine independiente (1992-2007)* llena un vacío en el estudio y las reflexiones sobre su “nuevo” cine, y aborda una realidad en la que conviven praxis y directores diversos. De ahí el propio título de la publicación, *China siglo XXI*, muestra de que sus desafíos y sus dilemas van más allá de etiquetas impuestas desde el exterior en el intento del cine chino de marchar hacia una modernidad, a pesar de encontrarse en una encrucijada histórica llena de

ausencias y de incertidumbres. Por último, destacamos la edición bilingüe de la obra (en castellano y en inglés), que ojalá permita una mayor difusión de la misma.

NURIA ÁLVAREZ MACÍAS

CUBA. CINÉMA ET RÉVOLUTION

Julie Amiot y Nancy Berthier (eds.)

Lyon

Le Grimh-ICE-GRIMIA, 2006

280 páginas

20 €



CINE CUBANO. NACIÓN, DIÁSPORA E IDENTIDAD

Juan Antonio García Borrero (ed.)

Benalmádena

Ayuntamiento de Benalmádena / Festival Internacional de Cortometraje y de Cine Alternativo de Benalmádena / Filmoteca de Cantabria, 2006

169 páginas

11 €



Quizás no sea demasiado osado decir que el cine latinoamericano no se puede pensar sin el protagonismo del cine cubano, esencialmente el producido a partir del triunfo de la Revolución en los primeros días de 1959. Y si los “periodos especiales” también lo han sido para la continuidad según su contexto productivo tan particular, la capacidad creativa del cine cubano no ha dejado de estar presente en los foros más contemporáneos como una baza de renovación. Sirva de ejemplo para ello la inauguración de la 51ª edición del Festival Internacional de San Sebastián-Donostia con *Suite Habana* (Fernando Pérez, 2003), como una apuesta por presentar ese “otro” cine, siempre posible. Su compromiso frontal con la historia nacional, en sentido moderno, asienta el ejemplo del buen ejercicio organizativo de un cine de enorme vocación cultural, como corresponde a un proyecto institucional de estas características. Una respetable nómina de cineastas ha logrado fomentar una imagen sólida y dialéctica de una cinematografía dispuesta para el cambio de narrativas y para la búsqueda de otras historias fundadas en la epistemología que acarreaban los *nuevos cines*. Y ésta nunca había sido tan transnacional, pues conformó el Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano que activó un proyecto de pretensiones continentales. Si formalmente su esquema de producción y la construcción de redes respondieron a esta tarea internacional, el cine cubano asumió el envite forjando varias instituciones cruciales. Pero sin dejar de atender a su propia sociedad en la búsqueda de contestar a la pregunta sobre qué se quería decir a los cubanos acerca de su propia sociedad, pretensión ésta de visos eminentemente políticos. El tiempo modificará esta pregunta hacia otra perfilada en el cine cubano internacional de la década de los noventa, que responde al valor del cine de cara a la construcción del imaginario cubano y en su protagonismo para difundirlo: «¿Qué queremos decir sobre la sociedad cubana al resto del mundo?» (idea de Diane Soles tomada por Kathleen M. Vernon en “Imperio, identidad y nostalgia. Cuba recuperada en el reciente cine español”, en Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin (eds.), *Cine, nación y nacionalidades en España* [Madrid, Casa de Velázquez, 2007], p. 188). El tránsito de una pregunta a otra evidencia la confesión imprescindible de un medio con voz propia en la historia de un país tan singular como es Cuba en el pasado siglo XX, su primer siglo de vida como país.

Este largo preámbulo pretende dar un lugar de coherencia a una cinematografía que, aun dentro de un proyecto estatal, generó un espíritu de autocritica constante y exigió a aquellos cineastas que salieron del territorio cubano y de sus instituciones mantener el nivel de la docencia aprendida y responder con la expresión cinematográfica para continuar con la línea de escritura sobre la cultura cubana, abierta desde las dos orillas. La edición de estas dos nuevas aproximaciones a su significado como cine nacional y transnacional evidencia este sentido. Los dos libros que aquí se reseñan atienden a este marco complejo, estableciendo un *corpus* coherente como cine nacional, en el caso del coordinado por Julie Amiot y Nancy Berthier, y abriendo su espacio hacia el cine cubano realizado fuera de la isla, en el caso del editado por Juan Antonio García Borrero. Ambos libros procuran establecer el espacio conceptual, ya vertebrado en una primera instancia por la historiografía dedicada al cine cubano, sobre todo gracias a las obras de Paulo A. Paranagua, Michael Chanan y el propio García Borrero, con el fin de enriquecer su foro de consideración donde incorporar elementos claramente transnacionales que respondan a nuevos criterios teóricos. Las nuevas contribuciones que aportan ambos son completamente pertinentes para un país que ha sufrido un duro exilio político y económico, como resultado, también, del propio proceso revolucionario, y que ha visto modificar sus presupuestos creativos por el propio paso del tiempo y por la reconfiguración geopolítica e internacional del cine latinoamericano en estos últimos años. Y, en este sentido, no debe sorprender el hecho de que los dos libros quieran ser manuales, pues su intención es abarcar el fenómeno que tienen como encabezamiento, siguiendo el ya habitual esquema de nuestros días de generar un espacio de convivencia de textos a través de un libro de edición, donde las múltiples voces auspician una textura plural. En el caso del nuevo libro del equipo de investigación lionés Grimh, asistimos a la vertebración de un catálogo de películas escrito sobre todo en francés —aunque los colaboradores cubanos y españoles utilizan el castellano—, que busca ofrecer un diccionario de títulos a estudiosos de la cultura en español. El libro de García Borrero aspira a establecer un territorio para *lo otro cubano*, principalmente las películas realizadas por el exilio político y también por las nuevas generacio-

nes de cineastas cubanos que han nacido y vivido fuera de Cuba, pero que siguen considerando su cultura de origen como un foro propio e ineludible de identidad.

Cuba. Cinéma et Révolution tampoco desestima este espacio, y en la relación de películas reseñadas se incluyen algunos casos que pueden resultar exógenos y que salen de la ruta atribuida de manera demasiado rotunda a la obra del ICAIC, el instituto de cine cubano. Y en ello no debe resultar extraña la presencia del análisis de una película española como *Balseros* (Carles Bosch y Josep M. Domènech, 2002) o un cortometraje documental producido por la Escuela de San Antonio de los Baños y dirigido por el colombiano Andrés F. Burgos, *Un héroe se hace a patadas* (1995). Tampoco se prescinde de las películas del exilio, y lógicamente no se puede eludir el documental *Mauvaise Conduite/Conducta impropia* (Néstor Alemendros y Orlando Jiménez Leal, 1984). La relación de títulos recorre, sin embargo, una cinematografía nacional apegada a la crítica y la autocritica como forma de expresión, con las señales dejadas por la censura o la incompreensión estatal de los casos de *P.M.* (Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, 1961), *Coffea Arábica* (Nicolásito Guillén Landrián, 1968) o, más tardíamente, *Alicia en el pueblo de Maravillas* (Daniel Díaz Torres, 1990). Se trata de películas cuyos foros de reflexión no se pueden alejar de las obras nada complacientes de los dos grandes directores cubanos, Tomás Gutiérrez Alea y Humberto Solás, de cuya trayectoria se da cuenta a través de varias obras reflejadas, además de las primeras películas de Julio García Espinosa, imprescindible para entender la rama institucional heterodoxa. De las marcas del compromiso con lo experimental y de la presencia internacional en la década de los sesenta en la isla, se recogen obras como *Cuba sí* (Chris Marker, 1961) y *Soy Cuba* (Mikhail Kalatozov, 1964), para terminar en la pulsión por buscar un público popular y universal de la última obra de 'Titón', *Guantanamo* (1995), o en la de Juan Carlos Cremata y su *Viva Cuba* (2005), con la que se cierra el libro. Ahí están las marcas constantes del cine cubano por evidenciar la pertenencia nacional que se viene describiendo, fácilmente reconocible en buena parte de los títulos toponímicos que se reseñan de estos cuarenta y cinco años de historia.

La estructura de análisis es la misma en todas las voces, donde se presenta una muy sucinta ficha técnica y resumen, seguido de un compendio de la biofilmografía del director, un pequeño contexto, un comentario textual y culturalista de la película y, finalmente, se atiende a la recepción de la misma. En algunos casos se hace referencia a otras películas, como para procurar más ejemplos y animar a seguir la lectura y el visionado, pero el criterio de selección no es el autoral, y no siempre se comprende el sentido de su incorporación. En este seguimiento cronológico se disfruta sobremedida de las voces de los historiadores clásicos, visiblemente de Paranagua, Chanan y Alberto Elena, de los que van a ser clásicos pronto como la propia Berthier o María Luisa Ortega, y se descubre la versatilidad de los jóvenes cubanos incluidos, principalmente de Dean L. Reyes o Désirée Díaz. La pluralidad de voces enriquece el libro y sólo es un poco amarga la falta de datos de producción, probablemente por la imposibilidad de acceso a buena parte de la hemeorografía cubana de la primera época para los que no están en Cuba, aunque se agradecen las apariciones de sitios de Internet como www.cubacine.cu y www.cubanet.org, de muy distinto enfoque y posicionamiento. Algo también falla en la sección de recepción de la película, donde no se ha logrado uniformizar el criterio escolástico de recoger las lecturas principales que ha obtenido cada película. Hubiera sido muy útil y sólo lo contemplan algunas voces. Y, sobre todo, se hace extraña la falta de reflexión sobre la circulación internacional de los grandes hitos del cine cubano, especialmente decepcionantes en casos como *Memorias del subdesarrollo* (1968) y *Fresa y chocolate* (1993), por citar las dos obras de Gutiérrez Alea que han sido más estudiadas y de las que apenas sabemos qué recepción han tenido entre los estudiosos que se han dedicado a ellas. Pero, no en vano, el libro se lee con enorme agrado y las películas son atendidas como las piedras de este camino recorrido con tino y una sabiduría que bien evidencia el cariño apuntado en el prólogo de Ignacio Ramonet y de las propias editoras.

Todo el racionalismo organizativo que exhibe la edición francesa está ausente, quizás de manera propicia, en el libro editado por García Borrero. La compilación de artículos que reflexionan sobre el exilio cinematográfico cubano resulta desigual,

pero compone un cuadro que necesitaba ser evidenciado y que descubre al lector, de manera absolutamente coherente, las obras de cineastas como Orlando Jiménez Leal, Iván Acosta, Fausto Canel, Jorge Ulla y, sobre todo, León Ichaso, de la primera generación, y de los más jóvenes Miguel Coyula y Dinorah de Jesús Rodríguez, cuyas carreras ya han sido desarrolladas en Estados Unidos. Encabezados por la argumentación, a veces demasiado errante pero siempre legitimada de García Borrero, dos latinoamericanistas consagrados, como son Ana M. López y Jorge Ruffinelli, dan un marco privilegiado a esta apuesta por el protagonismo de estos otros cubanos. El artículo de López, que ya había sido publicado antes, recorre las tres generaciones que se pueden ya catalogar, y Ruffinelli presenta y analiza la obra de Ichaso, piedra angular del exilio, y de su sentido conciliador dentro de la crítica al castrismo.

Junto a estos dos artículos, resulta fundamental la crónica que se convierte en absoluta primera fuente de las reflexiones en primera persona de buena parte de estos cineastas, donde se revelan datos nuevos y donde se sitúa la mirada hacia la configuración de un mapa complejo de la cubanidad. Esta recopilación de testimonios resulta conmovedora, riquísima, y sólo se puede agradecer al buen hacer del editor, comprometido por responder a esa cultura transterrada, que muy bien asienta tras las citas de María Zambrano o la experiencia de la revista *Encuentro de la cultura cubana* del Jesús Díaz del exilio español, que reseña y legitima por su parte el crítico imprescindible de la cultura cubana, Ambrosio Fornet. García Borrero ha logrado erigirse en el mejor historiador del cine cubano, con una obra argumentada y continua que le ha valido el respeto de todos los cineastas cubanos y de los foros de distribución historiográfica como son las publicaciones editadas en Cuba, pero también los libros que ha publicado en España, como el recientísimo *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad* (2007) —primera edición de los Libros de Ultramar, línea de edición iniciada por el Festival Iberoamericano de Huelva y Ocho y Medio Libros de cine—, la monografía dedicada a Julio García Espinosa, también editada por Huelva, y artículos en revistas de historia del cine, como la misma *Secuencias* (uno de los cuáles está reproducido en este libro que se reseña, por tratar el imaginario

español en el cine cubano, y se encuentra en el número monográfico 22 de la revista). Aquí viene a completar este cuadro *Nación, diáspora e identidad*, cuya invisibilidad en el circuito de distribución comercial sólo se puede lamentar, pues este libro hace evidente una zona oscura de la producción cubana, sobre todo para el público y el lector de cine iberoamericano español. Sin duda, y fuera de los circuitos culturales, la única prueba directa del exilio cubano en Estados Unidos fue la coproducción hispano-norteamericana, estrenada convenientemente en España, *Cosas que olvidé recordar* (Enrique Oliver, 1998), por no hablar de la obra de dos cineastas exiliados en España, Roberto Fandiño y Fausto Canel, cuyas obras se pierden en el *ninguneo* que sufrieron por parte de nuestra administración española más próxima al castrismo que al exilio, al menos en los momentos en los que vivieron aquí. Completan el libro otros artículos que permiten cerrar el círculo: el seguimiento del cine inmediatamente anterior a 1959 de corte comercial, que prosiguió su línea de producción fuera de la isla aderezada de anticastrismo, y la obra documental *Habana Abierta* (2005), realizada por Arturo Sotto y el actor Jorge Perugorriá, sobre el grupo musical del mismo nombre, clave para ver los modos de superación de un posible exilio interior, que nos ponen a horcajadas del siglo XXI y apuntan a una nueva forma de pensar en la cubanía en la era posmoderna y postcapitalista también allá.

La coincidencia en la edición de estos dos libros da como resultado una nueva reelaboración de la historiografía del cine cubano, asentando sus principios en una concepción muy amplia de los límites necesarios para pensar las identidades nacionales y su relación con las instituciones que las construyen. Si en el libro de Grimh hay cierto esmero por dar lugar al protagonismo del ICAIC, de la EICTV o de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, presidida por Gabriel García Márquez, el libro de García Borrero nos acerca a la obra del Centro Cultural Cubano de Nueva York, fundado en 1972 y resultado de un proyecto optimista y progresivo en generar un espacio de referencia a los cubanos que viven en Estados Unidos, así como de las universidades norteamericanas que siguen vinculadas al estudio de la ubicua cultura cubana. La lectura de los dos libros permite establecer un espacio de convivencia

que no ha sido separado totalmente por la política y donde resulta conveniente citar, de nuevo, *Memorias del subdesarrollo*, de Edmundo Desnoes, exiliado interior y exterior, que ya consignó sus inquietudes en una película realizada dentro de la Revolución en la temprana fecha de 1968. Su línea de influencia sigue viva y llega hasta el otro lado del estrecho de Florida en una nueva revisitación, para usar el anglicismo aquí sumamente pertinente, en *Memorias del desarrollo* (2007), obra del joven Miguel Coyula cuya vinculación con la tradición compartida explica cómo se ha de atender la topografía de la inquietud para pensar a Cuba y a su imaginario vivo, esté donde esté.

MARINA DÍAZ LÓPEZ

RICARDO URGOITI. LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS

Luis Fernández Colorado y Josetxo Cerdán

Madrid

Cuadernos de la Filmoteca Española (número 9), 2007

232 páginas

12 €



Dice Román Gubern en su prólogo al libro que reseñamos que éste viene a llenar un agujero negro en el panorama de la historia de las empresas culturales españolas. Y, efectivamente, sorprende que hasta ésta no existiera ninguna monografía que se acercara a Ricardo Urgoiti Somovilla, cuyo papel en este campo es esencial en los años veinte y treinta. No abundan en la España del siglo XX figuras como la de Urgoiti, tan sólidas y modernizadoras en cam-

pos, en su momento, innovadores y punteros –igualmente lo será, a partir de los años cincuenta, su actividad en otros bien distintos de la ciencia y de la industria farmacéutica. Sin embargo, apenas había sido abordada salvo en escasos artículos –uno, precisamente, de uno de los autores del libro (L. Fernández Colorado, “Ricardo Urgoiti ¿emblanza de una época?”, *El País*, 14/09/2000) con motivo de su centenario.

Nacido en 1900 en el seno de una familia decisiva en el mundo de la industria cultural de la época, Urgoiti es un avanzado hombre de empresa de su tiempo, condición manifestada en su participación en diversas sociedades del sector de la comunicación: prensa, editoriales literarias y discográficas, radio y cine en su triple vertiente empresarial, producción, distribución y exhibición. A esa condición de hombre de empresa moderno se une la del intelectual que precisa conocer técnica e industrialmente aquello que controla o pretende controlar empresarialmente.

Con una sólida formación cultural (domina varios idiomas, sabe música, practica deportes, escribe artículos y ensayos de carácter científico, se interesó por la filosofía y fue amigo de varios de los grandes intelectuales de su tiempo), su brillante carrera profesional fue precoz: a los dieciséis años inició sus estudios de Ingeniería, que a los veintitrés le llevan a la sede de General Electric en Nueva York, formándose en lo más avanzado de la tecnología del sonido. A su regreso, pese a las reticencias de su padre, que veía en el mundo de la letra impresa el eje de su actividad empresarial familiar (la editorial Calpe, el diario *El Sol* o la agencia Febus son algunos ejemplos), Urgoiti pone su empeño en algo tan novedoso y de un impacto sociológico y cultural tan decisivo como la radio. La creación de Unión Radio le pone a la cabeza de la radiofonía española, en la que introduce los noticiarios, y aún lo más avanzado y lo popular, dando cabida en ella tanto a la música popular como a los conciertos de la vanguardia musical (el “grupo de los ocho”, con varios de los cuales, especialmente con Fernando Remacha, le unió gran amistad personal). Innovador incluso en las fórmulas de financiación –introduce en la radio la publicidad, de tanto peso en la configuración comunicativa del medio mismo–, emprende con Unión Radio una agresiva política empresarial de clara vocación monopolística.

Pero si decisiva fue la actividad de Urgoiti en el campo radiofónico y afines –un sello discográfico o la revista *Ondas*– no lo será menos en el cinematográfico, con la creación de Filmófono. Los negocios familiares ya se habían relacionado con el cine, concretamente con el sector de la exhibición, a través de su participación en la Gran Empresa Segarra, detentadora de varias salas madrileñas. Como no podía ser menos de una personalidad innovadora y con su conocimiento técnico y experiencia radiofónica, Urgoiti apostó por la introducción del sonido en nuestra cinematografía y por la actividad cinematográfica en todos sus aspectos. Constituida en 1931 con el apoyo financiero del Banco Urquijo y de Unión Radio, Filmófono nació con el objetivo de distribuir y producir películas, la venta de equipos sonoros, y trabajos de doblaje y de grabaciones discográficas. Esas actividades se complementaron con la creación de un cineclub (Estudio Proa Filmófono), en cierta forma heredero del Cineclub Español en el que Ricardo Urgoiti había colaborado junto a Ernesto Giménez Caballero, César Arconada y Luis Buñuel.

Filmófono representa un núcleo vital de la cultura de la República, no sólo, aunque sí prioritariamente, en su ámbito cinematográfico. La aparición en diciembre de 1931 de Estudio Proa Filmófono, bajo la dirección de Luis Buñuel, con la colaboración, asidua u ocasional, de Juan Piqueras, Nemesio Sobrevila, Manuel Villegas López, César Arconada, Fernando Remacha, Renau, y la creación de la emblemática revista *Nuestro Cinema*, dirigida desde París por Juan Piqueras, trascienden, obviamente, el plano empresarial y abren nuevas perspectivas en el panorama cultural. Proa Filmófono pretende realizar una función cultural con la proyección del cine más avanzado, pero sirve también de punta de lanza para la posterior distribución comercial de películas europeas, que lanza a Urgoiti a aventuras económicamente inciertas por el carácter minoritario de muchas de esas películas y que le producen serios quebrantos económicos, compensados en parte, al parecer, por el enorme éxito comercial de las *Silly Symphonies* de Disney, que también distribuye.

Bajo supervisión de Luis Buñuel como productor ejecutivo, Filmófono arranca su actividad de producción en 1935 con la realización de *Don Quintín el amargao*, dirigida por Luis Marquina, y *La hija de Juan Simón*, de Nemesio Sobreviva y

José Luis Sáenz de Heredia, que aúnan elementos populares, vinculados al sainete y al melodrama de tintes costumbristas con una factura moderna. Otras dos, *Quién me quiere a mí* (José Luis Sáenz de Heredia) y *iCentinela, alerta!* (J. Grémillon) completan, en 1936, la producción de Filmófono, interrumpida bruscamente por el estallido de la Guerra Civil.

“Un liberal entre dos fuegos”, título de uno de los epígrafes del libro, define a partir de julio de 1936 la situación de Urgoiti, que «venía generando tantas sospechas como adhesiones inquebrantables hacia su actuación: las opiniones de unos oscilaban entre considerarse un quintacolumnista infiltrado o un convencido defensor de la legalidad republicana; para otros era visto como un compañero de viaje de la sublevación militar o un marxista camuflado» (pp. 132-133). En 1937 sale de España, recalando en Argentina, donde intenta continuar la andadura de Filmófono; regresó en 1942, sufriendo al llegar un humillante proceso de depuración. Cuando percibe que jamás podrá reanudar el camino emprendido en el mundo de la comunicación, inicia una andadura por otros derroteros empresariales e industriales, bien alejados de lo que aquí se comenta: la industria farmacéutica, no como única actividad, aunque sí la más importante.

Un prefacio y un epílogo familiares debidos a la pluma de dos de los sobrinos de Urgoiti abren y cierran el texto, perfilando su semblanza más personal y familiar el primero, y su importante y trascendente trayectoria profesional a partir de los años cincuenta, el segundo. El prefacio de Soledad Carrasco Urgoiti pone una nota sobre la personalidad más íntima que los autores —con muy buen criterio— no se plantean en su trabajo, mientras que el epílogo de Nicolás Urgoiti viene a completar su trayectoria profesional: los más de veinte años dedicados a sus actividades en la industria farmacéutica, de resultados tan relevantes. Finalmente, un apéndice de extraordinario valor reproduce la correspondencia entre Urgoiti y Luis Buñuel entre 1937 y 1946.

Cabe decir que el libro está a la altura del personaje, sin duda fascinante. La actividad febril impulsada por Urgoiti en los años veinte y treinta es, en todos sus aspectos, hija de su tiempo, especialmente complejo, de cambios muy profundos y de enorme efervescencia política en el mundo. Es el tiempo del

desarrollo de la sociedad de masas y sus consiguientes nuevos medios y formas de comunicación, y también de la consolidación de planteamientos empresariales tendentes a la complejidad e integración tanto vertical como horizontal, que en el sector en el que se mueve Urgoiti derivará en una fascinante y fructífera sinergia cultural. Pero en el terreno político no es época menos crucial. La primera etapa profesional de Urgoiti, desde su formación universitaria hasta el fin de sus empresas culturales, transcurre en las décadas veinte/treinta, agitadas, extremas, plenas de cambios y rupturas, de esperanzas y apasionamientos, pero también de crispación e intolerancia, tanto en el panorama internacional como en el español: la Dictadura de Primo de Rivera, la Segunda República y la Guerra Civil son el marco en el que se desenvuelven Filmófono, el Cineclub, la distribución de películas soviéticas, la colaboración en Unión Radio de periodistas de distinto signo, la amistad con intelectuales de “las dos” generaciones del 27. La guerra hizo saltar por los aires la naturalidad de colaboraciones y amistades de distinto signo, con efectos irreparables; en este caso, con el cambio de signo o la desaparición de actividades ligadas a la comunicación y la cultura.

Hemos de felicitarnos por este libro, en suma, de gran interés, al que sólo cabe objetar que a veces resulta algo farragoso, sensación a la que contribuye probablemente el formato de la edición, y que las citas, afortunadamente abundantes, aparecen dentro del cuerpo del texto y sin diferenciación tipográfica. A estas cuestiones formales menores podrían añadirse la estructuración de la escritura en algunos capítulos, sobre todo en los de mayor complejidad —Guerra Civil y exilio—, y que en algún momento deseáramos una mayor vertebración con el contexto en el que los hechos se desenvuelven. Pero estas matizaciones no empañan un trabajo sólido. Estamos ante una obra importante que tiene todo el interés de un estudio serio y bien trabado, esencialmente, sobre fuentes primarias.

ALICIA SALVADOR

CARLOS SERRANO DE OSMÁ: HISTORIA DE UNA OBSESIÓN

Asier Aranzubia Cob

Madrid

Cuadernos de la Filmoteca Española (nº 11), 2007

368 páginas

18 €



Este libro narra la relación de Carlos Serrano de Osma con el cine, desde su temprana afición a la pantalla en el Madrid de los años veinte, que se afirma como vocación en tiempos de la República, hasta su muerte por infarto en 1984, cuando se preparaba para dirigir un cortometraje sobre Gaudí en Barcelona, después de quince años de forzosa inactividad en la profesión. Un año antes, los festivales de Sevilla y de Valladolid, el primero con la exhibición de *Embrujo* (1947), y el segundo con una retrospectiva de la obra del director organizada por Julio Pérez Perucha, habían recuperado la figura de un profesional *injustamente olvidado* cuya trayectoria estuvo marcada por las dificultades e impulsada por un entusiasmo que, en vista de aquéllas, Asier Aranzubia no duda en calificar de "obsesión".

El título del libro remite al del primer largometraje de Serrano de Osma: *Abel Sánchez. Historia de una pasión* (1946). Lo que podría parecer un juego de espejos con el que abrir una biografía se desvela a medida que avanza el libro como la condensación de un intento serio de hacer Historia a partir de las obras, en su doble carácter de *productos* y de *textos*. Todo este material se organiza sobre una base narrativa: la trayectoria profesional —plagada de trabas— de un *hombre de cine* cuya dedicación abarcó la crítica, la teoría, la dirección, la escritura de guiones "técnicos", el asesoramiento, la

producción y la enseñanza. Esta base narrativa lineal, centrada en una vida profesional, no sólo ayuda al lector a seguir intrigado por lo que va a ocurrir, sino que permite al autor profundizar en la circunstancia histórica en la que se desenvuelve cada uno de esos campos de acción como si se tratara de pequeñas incursiones o desvíos antes de volver al personaje principal y al argumento. Cada una de las obras, de las clases, de los artículos, de los proyectos, de las empresas, en definitiva, de Serrano de Osma aparecen, a este nivel narrativo, como actos, hechos, intentos, cuya finalidad es la de participar en la regeneración del cine español, desplegar una obra personal, y encontrar un lugar en el sistema productivo.

Trazada a grandes rasgos, esta es la estructura metodológica y literaria de la segunda monografía que se publica en España sobre el cine de Serrano de Osma —la primera es la que publicó Pérez Perucha para la retrospectiva del Festival de Valladolid de 1983— y una aportación más a ese movimiento, no ya sólo de reivindicación de autores y obras del cine español de unos años —los de la dictadura franquista— sobre los que se pasaba por encima y con prejuicios, sino de auténtica investigación histórica. La historiografía sobre el cine español ha ido pasando poco a poco de la búsqueda de excepciones a intentar comprender cuáles eran los mecanismos de la norma: más allá de achacar todas las carencias y defectos de aquel cine a la política del régimen y la anuencia de la industria, se busca ahora comprender el funcionamiento del sistema, su engarce en la estructura económica, política, social y cultural del país. Este libro se encuadra voluntaria y conscientemente en esa amplia corriente que nos permite salir de aquella situación que insinuaba Sorlin a mediados de los años ochenta, cuando, en el prólogo a *Cines europeos, sociedades europeas*, afirmaba, seguramente por la carencia de suficiente apoyo bibliográfico, que era mejor dejar el análisis de la Península Ibérica para otra ocasión.

De esta manera, el estudio de la trayectoria y la obra de Serrano de Osma, tal y como es presentada aquí, ilumina esa noche cada vez menos oscura, en este caso prestando atención a las condiciones de posibilidad de cada proyecto. El vertiginoso inicio tras su experiencia como cortometrajista, con tres largos realizados en poco más de un año, es posible en una circunstancia histórica muy precisa. *Abel*

Sánchez, Embrujo y La sirena negra (1947) nacen entre los rescoldos de un regeneracionismo cinematográfico que hunde sus raíces entre los críticos y teóricos de tiempos republicanos y que, en los primeros años del franquismo, encuentra valedores en ciertos sectores falangistas empeñados en sustituir la cultura popular reflejada en lo que desde su antirrepublicanismo denominan *españolada* por un cine de carácter nacionalista y culturalista. Serrano de Osma, vinculado a la revista *Cine Experimental* y al núcleo que gesta el futuro IIEC, puede parecer una promesa: su primer proyecto se aprueba sin problemas en censura y consigue después una buena clasificación. Guiones muy elaborados que adaptan de modo cuidadoso obras literarias de autores importantes, presupuestos reducidos y el apoyo del crédito sindical consiguen que las tres películas se hagan realidad.

El freno inmediato a lo que promete ser una carrera fácil va a venir de la respuesta de la crítica y el público, con el consiguiente temor de los productores y distribuidores ante esas primeras reacciones, que se concreta en retrasos en los estrenos. Aparte, hay que considerar que las juntas de clasificación, tras *Abel Sánchez*, no se muestran generosas, pareciendo compartir los gustos de crítica y público, complicando la amortización y la carrera comercial de las películas. Todo ello contribuye a crear mala fama a un autor que, a partir de *La sombra iluminada* (1948), va a trabajar entre continuas dificultades para encontrar financiación.

Aranzubia utiliza el análisis textual para desenmarañar en qué consiste lo telúrico en esas tres películas y qué queda de ello en el cine posterior de Serrano de Osma, teniendo muy en cuenta la idea de Castro de Paz de que se trata de una apuesta por la experimentación formal y el enfrentamiento semántico con los valores del régimen, así como la de Santos Zunzunegui acerca de la vía del mito como una de las vetas creativas del cine español que surgen de la impugnación del realismo. Se trata de la torsión de mitos sobre la naturaleza profunda de lo español, presentes en el pensamiento y la literatura —de Unamuno a Lorca, por poner dos hitos, claramente visibles en *Abel Sánchez y La rosa roja* (1961)— a través de una forma de mostrar que arraiga en las fórmulas visuales del cine de la segunda mitad de los años veinte, con contaminaciones simbolistas y expresionistas, así como de las propuestas

manieristas —Welles, Hitchcock— más recientes. La manera puede subrayar o contradecir el sentido del argumento, la abstracción que se persigue no tiene por qué estar reñida con la continuidad del plano o con la profundidad de campo: esa es la obsesión que genera la necesidad de hacer películas y de interrogarse por el medio.

Las posibilidades manieristas —término que, si no recuerdo mal, no se utiliza en el libro— guiarán las disquisiciones teóricas de Serrano de Osma, y serán el fundamento de sus lecciones en el IIEC, de cuya génesis y desarrollo —entre digresión y notas— el libro de Aranzubia aporta una síntesis más que interesante. Teoría y práctica se funden en *La sombra iluminada*, donde el director emprende la búsqueda del *plano infinito*, a partir de un guión ajeno para una película que debería seguir la moda psicológica, y que termina apareciendo como la obra de un “iluminado”. Mal clasificada y distribuida con enorme retraso, sus largos planos en movimiento, sus interiores, sus sombras, van a aparecer para críticos y teóricos, en los inicios de los años cincuenta, como condensación del tipo de cine que ya no se debía hacer.

Los dos últimos largometrajes dirigidos por Serrano de Osma, *Rostro al mar* (1951) y *La rosa roja* están separados por diez años. El primero, en el que el director opta por una puesta en forma convencional, alejada de sus anteriores experiencias, en busca de ese cine «más directo y humano» (p. 186) que se le exige, se resiente de un guión tosco y de una situación internacional que hace que no resulte conveniente mostrar de forma humanizada a un comunista que regresa del exilio. Durante esos diez años, Serrano de Osma intentará levantar una estructura de producción propia que le llevará a la bancarrota tras *Tirma* (1954), y trabajará como asesor —o director técnico— en diversas películas, como *Parsifal* (1951), de Daniel Mangrané, donde deja su huella en esta producción de carácter mítico y absolutamente antirrealista, en la que el tiempo quiere convertirse en espacio. *La rosa roja*, película que Aranzubia, tras un pertinente análisis califica como «la quintaesencia de su cine; tal vez, su filme más logrado» (p.287), se vio perjudicado de nuevo por las malas clasificaciones y un incomprensible retraso por parte de la distribución, que la condenó a una pésima fecha de estreno, en unos años, además, en los que la popularidad del género folclórico

había caído en picado. La carrera de Serrano de Osma, a partir de entonces, sólo va a encontrar salida en el cada vez más problemático ambiente de la Escuela Oficial de Cine, en la televisión, y en el cortometraje industrial hasta llegar a “los años sin cine”, desde que en 1969 abandona la EOC hasta que en 1979 la Filmoteca Nacional le encarga la dirección de su archivo.

La principal virtud del libro de Aranzubia está en el planteamiento *arqueológico* que sostiene el relato que acabo de resumir. Una documentación exhaustiva que abarca desde el proceso de elaboración de los guiones hasta la respuesta de crítica y público, una acertada en cada caso descripción del funcionamiento de las instituciones y las empresas, de las redes y lazos profesionales y de amistad, que detalla la evolución de los planteamientos críticos, convierten lo que habitualmente llamamos contexto en verdaderas *condiciones de posibilidad* para el desarrollo de una obra marginal. Es desde esas condiciones de posibilidad de los márgenes desde donde el libro contribuye a iluminar, como decíamos antes, una época.

FERNANDO GONZÁLEZ GARCÍA

LA HIPÓTESIS DEL CINE: PEQUEÑO TRATADO SOBRE LA TRANSMISIÓN DEL CINE EN LA ESCUELA Y FUERA DE ELLA

Alain Bergala

Barcelona
Laertes, 2007
206 páginas
16 €



¿Qué lugar ocupa ya el viejo artificio del cine —el amado celuloide de barrio— en las mentalidades y los comportamientos de una sociedad global y digital, dominada por el desaforado consumo de estandarizados productos, tan rápidamente digeribles como desechables? ¿Qué papel le cabe entonces a cierta idea de lo filmico —el gran arte del relato visual en una pantalla colectiva— en una cultura dominada por una red *biper-media* plagada de solitarios y ubicuos monitores, donde la fluida circulación de descargas de rápido disfrute domina sobre la densa apropiación de obras de reposado gozo?

Advierto ya que *La hipótesis del cine* no parte abiertamente de estos interrogantes ni trata directamente de su resolución. Su tema es, aparentemente, mucho más estrecho y manejable: “el cine en la escuela”. Pero esa interrogación general no cesa de latir, como un rumor de fondo, en las páginas del librito de Alain Bergala. Así —al hablar de la creación de un pequeño fondo escolar de obras maestras del cine en DVD— el autor plantea que el progresivo sometimiento a la regla del máximo beneficio en el menor plazo provoca «la marginación burlona de las películas “diferentes” y de las películas imprescindibles de la historia del cine en un ghetto cada vez más cerrado. La escuela tiene el deber de proponer otra cultura, que nunca ha querido ser alternativa pero que acabará por serlo, a pesar suyo, ante un cine impuesto de manera cada vez más masiva como “el todo” del cine. Quizás es la cultura en su totalidad, simplemente, lo que está a punto de convertirse en excepción ante los grandes cánones del bombardeo de los productos industriales» (p. 96). De un correcto balance sobre la situación económica y estética del cine actual se pasa a un apresurado juicio en cascada sobre los deberes de la escuela y los males de la sociedad, cayendo en la harto caduca crítica “anti-massmediática” de la “muerte de la cultura” de siempre a manos de los “nuevos medios” de cada época. Con la diferencia de que ahora el cine ya no es uno de los nuevos medios a condenar sino una de las nobles artes a salvar.

Es indudable la brillantez y justeza de Bergala en sus ideas sobre el sentido del cine; de su historia, su lenguaje, su praxis. E incluso, es destacable la originalidad e idoneidad de su planteamiento en esa siempre escasa y necesaria bibliografía general del cine apta para todos los públicos, del neófito al erudito. Pero ese insistente rumor de fondo, nunca

traído a primer plano ni tratado en detalle, exige aclarar que gran parte de su propuesta tiene menos que ver con un determinado objeto artístico (el amado cine de antaño y hogaño) que con una determinada relación estética: la que maestros y alumnos pueden mantener con las obras (cinematográficas, o no) que analizar y realizar en el aula.

Hecho este largo preliminar sobre el libro, cabe adentrarse en su contenido, aunque en un primer momento resulte difícil acotarlo dada la multiplicidad de formatos y temáticas que acoge: del análisis pedagógico (en torno a las relaciones "cine y educación") al informe didáctico (sobre los problemas de la introducción de la "práctica del cine en la escuela"), pasando por el memorándum administrativo (sobre un proyecto ministerial fracasado), el apunte biográfico (personal y generacional, de una época surgida por y para el cine) y, final y más ampliamente, el ensayo teórico sobre al menos tres grandes temas constantemente mezclados a lo largo del texto:

– en primer lugar, sobre el cine como arte plástica nacida de un contacto con lo real, allí donde se revela la especificidad de la creación y recepción cinematográfica, tanto en relación al resto de las artes como de la propia realidad de la que surge la representación fílmica. Sobre dicha especificidad, Bergala centra una teoría y un análisis del cine basado en el valor del *fragmento*, criticando frontalmente las corrientes *pedagogistas* que consideran exclusivamente la lectura del cine como hecho de "lenguaje" y/o de "ideología" (ya sea para desentrañar el "sentido" del texto o para desarrollar el "espíritu crítico" del espectador).

– en segundo lugar, sobre el arte como experiencia de aquello que necesariamente se nos resiste, aquello que, en palabras de Simone Weill, debe provocar un "consentimiento" del espectador, haciendo ceder en uno mismo una hostilidad inicial: «La obra que va a resultar importante en la vida de alguien es de entrada una obra que se resiste, que no se ofrece inmediatamente con todas las ventajas de seducción instantánea de las películas desechables que invaden las pantallas y los medios de comunicación el día de estrenos» (p. 72).

– en tercer lugar, sobre la educación como aquello que debe conducir a una iniciación: «la gran hipótesis de Jack Lang sobre la cuestión del arte en la escuela fue la del encuentro con la alteridad... que

se hiciera entrar el arte en la escuela como algo radicalmente otro... Esta hipótesis tuvo por ello el coraje de distinguir la educación artística de la enseñanza artística» (p. 33). Así, frente a la *enseñanza* como instrucción en contenidos (sobre la historia, la teoría o la técnica del cine), Bergala plantea –aunque el autor no empleó estos términos– una doble idea de la *educación* como transmisión de una experiencia estética y como iniciación en la experiencia artística. Apuesta arriesgada, sin duda; pero nada ingenua: «¿la escuela puede hacerse cargo del arte (y del cine) como un bloque de alteridad?... Una respuesta se impone: la escuela, tal como funciona, no está hecha para este trabajo, pero al mismo tiempo, hoy en día es, para la gran mayoría de los niños, el único lugar donde este encuentro con el arte puede producirse. Así pues, está obligado a hacerlo, aun a riesgo de que se tambaleen un poco sus hábitos y su mentalidad» (p. 36).

Sin duda, cada uno de estos tres campos es lo suficientemente amplio y complejo como para exigir un mayor tratamiento que el dedicado por el autor. Pero el truco es que, en realidad, ninguno de ellos es el objetivo real de *La hipótesis del cine*. Sólo son los postulados desde los que se parte (sobre lo fílmico, lo artístico, lo pedagógico) para acceder a un determinado y particular objeto: la introducción de la práctica del cine en la escuela. Toda la reflexión del autor conduce única y exclusivamente ahí. Por eso, los tres capítulos finales adquieren de repente una linealidad totalmente ausente en toda la primera parte del libro. Así, en "Por una pedagogía de los fragmentos puestos en relación", se sientan magistralmente las bases de un análisis fílmico que pone en estrecha relación dos objetos aparentemente inconexos: el "plano" como lo dado en la creación y el "fragmento" como lo escogido en la recepción. Así, en "Por un análisis de la creación", intenta dar una visión exacta, sujeta a todos los condicionamientos reales y materiales, del tanta veces mitificado proceso de la creación cinematográfica. Y finalmente, en el último capítulo, "Crear en clase: el pasaje al acto" –que debería ser una lectura obligatoria en todas las escuelas, incluidas las de nivel universitario–, el autor analiza cada uno de los peligros que amenazan la experiencia de introducir las cámaras en las aulas, desde la decisión de hacer un corto hasta la exhibición de los productos realizados ante los familiares de los alumnos.

Es ahí donde Alain Bergala espera reencontrar, hacer encontrar al niño y al joven, una experiencia verdadera: «El cine siempre es joven cuando vuelve a partir de verdad del gesto que lo fundó, de sus orígenes. Cuando alguien se sitúa frente a lo real con una cámara durante un minuto, con un encuadre fijo, en estado de extrema atención a todo lo que va a ocurrir, reteniendo el aliento ante lo que hay de sagrado e irremediable en el hecho de que una cámara capte la fragilidad de un instante, con el sentimiento grave de que ese minuto es único y no se volverá a producir nunca más, el cine renace para él como el primer día en que una cámara rodó» (p. 201).

LUIS ALONSO GARCÍA

CINE DIRECTO. REFLEXIONES EN TORNO A UN CONCEPTO

María Luisa Ortega y Noemí García (eds.)

Madrid

T&B Editores / Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, 2007

270 páginas

18 €



Un año después del estreno en Estados Unidos de la película *Salesman* (1968), sus directores, Albert y David Maysles, concedieron una entrevista al crítico de la revista *Newsweek*, Jack Kroll, que formaría parte del programa Cámara Tres, del canal de televisión CBS de Nueva York. En este programa se emitió la película seguida del coloquio, uno de los pocos que quedan registrados de los hermanos, ya que David falleció en 1987 tras sufrir un derrame cerebral. Cuando les preguntan en la entrevista qué es

para ellos el cine directo, es decir, la corriente de la que son pioneros, Albert habla de la inmediatez de los rodajes, de la continuidad entre mente y lente, para concluir que él, en realidad, prefiere hablar de «cine, directamente». Con independencia del nombre que reciba, es indudable que la observación, la improvisación y las técnicas del momento abrieron nuevos caminos de experimentación que, ahora, las especialistas María Luisa Ortega y Noemí García nos ofrecen con sus análisis, reflexiones y enriquecedores puntos de vista en la publicación que coordinan bajo el título de *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*.

El *direct cinema* nace en la Norteamérica de los años sesenta, pero no por ello queda circunscrito a un espacio ni un tiempo determinados o caducos. Sin ir más lejos, en la última edición del Festival de Cine de Tribeca (Nueva York), se presentó a concurso la película documental *A President to Remember: In the Company of John F. Kennedy* (2008), dirigida y producida por Robert Drew, con buena parte del metraje que utilizó en *Primary* (1960), la película sobre la campaña de J. F. Kennedy que se convirtió en un referente de la renovación del género documental y que, en el año 2008, vuelve con una voz en *off* que quiere dar a conocer a las nuevas generaciones unas formas de hacer política y comunicación muy distintas de las actuales. Como el futuro lector podrá constatar, la existencia de un libro que hable, al fin, de esta forma de hacer cine es más que pertinente.

La situación era así: una cámara más ligera, equipos de grabación de sonido sincronizado, la necesidad de ir más allá de las prisas de la televisión (lo analiza ampliamente Rafael R. Tranche en su capítulo de "Contextos", en el que además detalla la evolución tecnológica que cambió por completo los usos y abusos del momento), y las ganas de hacer cosas nuevas aunque no se tuviera mucho dinero para ello, formaron el contexto circunstancial de esta avanzadilla. La inmediatez también se trasladó al hecho de no pensárselo mucho antes de salir a la calle con una cámara. Y el caso de los hermanos Maysles sirve de claro ejemplo: uno, Albert, llevaba la cámara, y el otro, David, grababa el sonido. No hay más. Ése era todo el entramado con el que realizaron películas como *Salesman*, que citamos al principio, sobre los vendedores ambulantes de Biblias, homenaje a lo más profundo de la cultura

norteamericana (puntuado por frases como: «*The only thing we're sure of is death and taxes*»—«de lo único de lo que podemos estar seguros es de la muerte y los impuestos», como afirmó Benjamin Franklin—; «*where there's a will, there's a way*»,—«donde hay una voluntad, hay un camino»—; «*many are called, but few are chosen*»—«muchos son los llamados, pero pocos los elegidos»)y, por extensión, al Henry Miller de *Muerte de un viajante* (1949). El cine directo es una actitud ante la vida, aquella «pasividad vigilante» que cita el cineasta e historiador James Blue (p. 41) y que entrecomilla Jonathan B. Vogels en el capítulo que dedica en el libro a los hermanos Maysles, recuperado aquí por ser, a día de hoy, el único estudio monográfico sobre ellos. Además, la confianza plena en la realidad como militancia es algo que nos lleva hasta nuestros días: Albert Maysles es el «cámara invitado» en la película que Martin Scorsese ha rodado sobre el concierto de los Rolling Stones celebrado en el año 2006 en el Teatro Beacon de Nueva York, en lo que supone una triple pirueta espacio-tempo-sentimental (Maysles—*Gimme Shelter*, 1970—, Godard—*Sympathy for the Devil*, 1968—, Scorsese—*Shine a Light*, 2008—). Y en la productora Maysles Films se prepara con mimo estos días un libro sobre el film *Grey Gardens* (Ellen Hovde y Albert Maysles, 1975) con la transcripción de todas las cintas del rodaje, incluido el material inédito de la película. Y lo que apuntamos del «mimo» no es gratuito, ya que al provocador provocado del cine directo, lejos de situarse en una posición de debilidad, como ocurre con el cine que ridiculiza a sus protagonistas, siempre se le trata con una infinita consideración. No en vano, la portada de *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto* retrata a un hombre con una cámara al hombro en la que reza «*B Love*» («Sé amor»). Una actitud que también se desprende de algún autor español, como la del desaparecido Manuel Summers en su brillante *Juguetes rotos* (1966), o que recurre al golpe directo de la pregunta utilizada también en *Chronique d'un été*, de Edgar Morin y Jean Rouch (1960): «¿Es usted feliz?». Y es que esta publicación también se hace eco del «otro cine directo», el que se desarrollaba en los mismos años en Francia y Canadá, con Jean Rouch, Chris Marker y Michel Brault a la cabeza, un cine intervencionista que recibía y recibe el nombre de *cinéma vérité*.

Tras una introducción, este libro, que supone un primer intento (nunca es tarde si la dicha es buena) de publicar en español el principio de un reconocimiento y de un estudio sobre las formas que abrieron nuevas vías para el desarrollo del cine, comienza por presentar a los nombres propios, los protagonistas: la figura de D. A. Pennebaker y su cine (la cámara como diálogo entre estrella y público) es analizada por Pedro Gutiérrez Recacha en «Más allá de la mirada adolescente», mientras que Fran Araujo se acerca a los *reality dreams* o *reality fictions*, ficciones o sueños de realidad, en el retrato de las instituciones norteamericanas realizado por el director Frederick Wiseman. Por su parte, Noemí García Díaz explica en el capítulo «Jean Rouch, crónica de un cine de verdad» el origen del término *cinéma vérité*, de Vertov, y su renovación con el registro de la palabra, con el intervencionismo y con el descubrimiento de una nueva verdad cinematográfica de aquella «cámara-ojo-oído». Uno de los mayores representantes del *Candid Eye Movement* canadiense, Michel Brault, es el objeto de estudio de Margarita Ledo Aunión, mientras que Cristóbal Fernández se adentra en la presencia del cineasta Johan Van der Keuken en lo filmado y en su cuestionamiento del encuadre. Por último, el misterio ancestral de lo invisible y de las sombras en los filmes de Raymond Depardon llega al libro como fruto de la reflexión de Carlos Muguero.

Como tendencia fructífera que es, el cine directo desarrolla *prolongaciones* y *huellas*, también reflejadas en el libro. En este sentido, los siempre interesantes Antonio Weinrichter y Jaime Pena señalan ecos y mestizajes en algunas series de televisión actuales, en la estética *amateur* de determinadas películas de ficción, en el cine alternativo «fascinado por lo íntimo, más que por lo privado» (p. 163), en el compartir de la acción y su registro, en la abertura de la ficción hacia estructuras narrativas mucho más libres, en las ficciones disfrazadas de documental y en el desarrollo de una *Realpolitik*, una política más comprometida con lo real. Josep M. Català Domenèch busca las relaciones entre la realidad y su representación, ya que «la quiebra del nexo entre el mundo y la palabra dejó como remanente la confianza en la imagen» (p. 177) en su paso de la fotografía al cine y, por tanto, «del pensamiento al movimiento» (p. 179). Català Domenèch también habla de un tipo de mirada individual, la mirada *voyeur*, y

ofrece varios instructivos ejemplos, como el de Sophie Calle que, en el año 1981, pidió a su madre que contratara a un detective privado para que la siguiera y tomara imágenes de ella durante un tiempo, en un doble salto sin red, del *voyeurismo* al exhibicionismo; además de constatar nuestro deseo de verlo absolutamente todo.

Por último, el libro adopta la forma de hacer del cine directo y reúne una selección de textos creados por los propios protagonistas de esta corriente audiovisual. Textos, además, que suplen un vacío de estudios y análisis pormenorizados sobre las obras de, en este caso, Richard Leacock (con los fragmentos "Por un cine incontrolado", típico de cualquier director que se muestre súbdito «del sumo misterio»: la realidad; "Una búsqueda en pos de la sensación de estar ahí"; y "El arte de las películas caseras o «Al infierno con el profesionalismo de los productores de cine y televisión»", tres escritos que son todo un llamamiento a hacer cine. Afirmo el propio Leacock: «Como cantar, o dibujar, o tocar el violín, este hábito [grabar], esta adicción, es absorbente. Tengo que practicar constantemente. Si abandono una o dos semanas mi diminuta Sony Camcorder, necesitaría tiempo de práctica para recuperar una relación armoniosa con ella (...). Practicad, mirad, experimentad, ¡[las cámaras] son bestezuelas muy sofisticadas!» [p. 194]). También se incluye un extracto de la entrevista realizada por el crítico francés André Bazin, poco antes de su fallecimiento, a los directores Jean Renoir y Roberto Rossellini, para la revista *France Observateur*, así como una conversación en la que se habla de la "sensación de realidad" y de la potencialidad de la televisión. Asimismo, aparece el texto publicado por la revista *Film Culture* en 1961, en el que se da a conocer el Tercer Premio de Cine Independiente para Ricky Leacock, Don Pennebaker, Robert Drew, y Al Maysles, por la película *Primary*, debido a que, entre otras cosas, «renuncia valiente y espontáneamente a las viejas técnicas impuestas» (p. 211). Además, se reproduce la explicación de Louis Marcorelles respecto al Marché International des Programmes et Équipements de Télévision, congreso celebrado en 1962 que reunió en Lyon a los artífices del cine directo de los distintos países, así como los diferentes matices y opuestos puntos de vista, para concluir que este cine «puede ayudarnos a descubrir que no existen reglas inamovibles, y que la experiencia

consiste en una serie continua de tentativas y descubrimientos» (p. 218). Y todos aquellos que estén interesados en entender las nuevas posibilidades que generó esta nueva manera de entender el cine, podrán deleitarse con el texto que Michelangelo Antonioni escribió en 1965 bajo el título "Infrarrojo. La realidad y el cine directo", en el que comparte su sensación de querer capturar con una cámara la inmensidad de la realidad que lo rodea.

El director Jonas Mekas exhibe estos días, en su centro del Anthology Film Archives (Filmoteca de Nueva York), una selección del "Proyecto 365", para el que ha filmado una pieza todos los días durante un año. Mueve la cámara de un lado a otro sin parar, graba a las personas que tiene a su alrededor, se captura a sí mismo, irónico, triste, divertido. Se queda a la proyección para preguntar a los espectadores qué opinan sobre lo que han visto. Alguien le pregunta por qué no presenta su trabajo en el Festival de Cine de Tribeca. Mekas se incomoda de forma más que visible y reivindica que él ya tiene su propio espacio para mostrar sus películas. Igual que en los extractos de los diarios que escribió entre 1962 y 1969, como pueden comprobar al leer este libro, cuando habla de la ridiculez de los jurados de los festivales de cine («ya es tiempo para una conmoción, es tiempo para incendiar los institutos de cine», —escribe, y continúa— «les sugiero organizar la producción de un filme de un millón de dólares, filmarlo con la tapa de la lente sobre el objetivo, y enviarla al Festival de Cannes» [p. 223]).

Por otra parte, el cineasta Sergio Muñoz añade unas notas al cine directo, desde el punto de vista de la aportación de los realizadores brasileños. George Sadoul comenta los escritos de Dziga Vertov, cuando reconoce que se confundió al traducir la expresión "*kino pravda*" como "cine verdad" y atribuírsela al director ruso en una etapa temprana de su carrera. Y Jean-Louis Comolli habla del nacimiento del cine directo cuando «la noción de *performance* entra en juego, la de la toma única, un cine-tauromaquia (...), en el que cada segundo sigue ofreciéndose a lo inesperado» (pp. 231 y 235), incluido en el fragmento "Luz resplandeciente de un astro muerto". Con todo, resalta la constatación del paso del tiempo y la emergente figura del operador de cámara en esa «presión física constante en el acto de filmar; una respiración, un hálito, una presencia» (p. 232).

El cine directo es el mestizaje perfecto entre pragmatismo y arte, que funciona gracias a la aventura, a la experimentación, a la búsqueda de la belleza en la más recóndita esquina. Si hoy en día se ha democratizado el uso cinematográfico con la inundación de videocámaras digitales, por aquel entonces la revolución vino de la mano de una videocámara portátil con sonido sincrónico. Es decir, la vida, la libertad. Esa libertad que señala María Luisa Ortega como necesaria «para comprender mejor el mundo y a quienes en él vivimos, sin la seguridad de la red de los géneros y las convenciones, apostando por una poética que no embellece artificialmente, y respira junto a los personajes, pero sin disolverse en ellos; un cine que sigue confiando en las revelaciones del azar y que, en sus mejores ejemplos, se propondrá a sí mismo como objeto incierto» (p. 27).

MÓNICA SAVIRÓN CUARTANGO

CINEASTAS FRENTE AL ESPEJO

Gregorio Martín Gutiérrez (ed.)

Madrid

T&B Editores, 2007

238 páginas

16,50 €



Cineastas frente al espejo forma parte de la triada de publicaciones que el Festival Internacional de Cine de las Palmas auspició en su novena edición junto a la editorial T&B, tal y como viene siendo habitual en pasadas ediciones. El libro acompañaba y completaba un ciclo de películas que tenían en común la voluntad de algunos directores por “reflejarse a sí mismos” frente al espejo cinematográfico,

una vertiente todavía bastante desconocida del cine. En este ciclo, al igual que en el libro, encontramos un recorrido por las diversas formas de la inscripción del “yo” en el cine, a través de la autobiografía, el diario filmado, el autorretrato, la carta filmada, el cine-ensayo y la autoficción. Gregorio Martín Gutiérrez, colaborador del festival como miembro del Comité de Selección, ha sido el encargado de la edición de un libro que no pretende ser historiográfico, sino que intenta trazar los «contornos de este territorio de escurridizas fronteras» (p. 9), sacando a la luz ciertos temas a debate y reflexionando sobre la obra de algunos de los directores más representativos de esta tendencia.

Era de esperar que Gregorio Martín escogiera para iniciar el libro el ensayo de Philippe Lejeune —uno de los expertos mundiales en estudios autobiográficos— “Cine y autobiografía, problemas de un vocabulario”. El texto publicado en 1987, pionero en la historiografía del cine autobiográfico, fue uno de los primeros ensayos en los que el autor se adentraba en un terreno casi desconocido para él, la puesta en relación de “lo autobiográfico” y el cine. Hasta esa fecha Philippe Lejeune había expuesto sus investigaciones sobre la autobiografía escrita y oral en el libro *Le Pacte autobiographique* (Seuil, 1975), donde acuñó el interesante término “pacto autobiográfico”, para referirse al pacto que hace el autor con el lector a la hora de contar una parte o diferentes aspectos de su vida ajustándose a la verdad, un concepto al que se hará referencia constante a lo largo de los ensayos que componen *Cineastas frente al espejo*. Las palabras de Lejeune son concluyentes respecto a la temática: «el cine autobiográfico comienza a existir, diferente de la autobiografía, pero también diferente al cine de ficción, a medio camino entre el cine amateur y el cine ensayo» (p. 24). Once años más tarde, en 1998, Alain Bergala escribiría otro texto fundamental titulado “Si yo me fuera contado”, también incluido en el libro, donde el autor ponía de manifiesto la función «reparadora de toda empresa autobiográfica» (p. 28), destacando cómo la autobiografía estaba a punto de convertirse en un espacio de libertad en el que el “yo” es percibido como la expresión de alguien que es nuestro semejante. Bergala culminaba su ensayo con esta singular pregunta: «En qué se convierte el cine cuando “yo” es un filme?» (p. 33).

A esta pregunta responde, entre otros, Domènec

Font —en su ensayo *A través del espejo: cartografías del yo*—, quien desde la erudición que le caracteriza traza un marco de reflexión sobre “la escritura del yo”, que arranca en la literatura del siglo XIX para llegar al cine de ficción, el cine documental, la vanguardia, el ensayo cinematográfico y el vídeo. Desde una perspectiva panorámica, Gregorio Martín cartografía, a su vez, las diversas estrategias empleadas por algunos cineastas como Jonas Mekas, Chantal Akerman, David Perlov, Sophie Calle, Stephen Dwoskin o Manoela de Oliveira a la hora de inscribir su “yo” en la pantalla, señalando los entrecruzamientos entre la ficción y la no-ficción, sus “fronteras desdibujadas” y sus “fértils intersecciones” (p. 53). María Luisa Ortega y Laila Quilez son las encargadas de circunscribir la temática autobiográfica en el documental contemporáneo. Ortega nos ofrece una reflexión sobre “Las modulaciones del yo en el documental contemporáneo”, desde el diario de viaje, los documentales con vocación social y los documentales sobre la memoria tanto colectiva como privada, para concluir que el “yo” es el rasgo más característico del documental practicado desde finales de los años ochenta hasta nuestros días. A partir de un sugerente título, “Sútiles pretéritos”, Quilez se adentra en las relaciones entre identidad y memoria en los documentales que invocan un trauma del pasado, en los que la memoria pasaría a ser (post)memorias y el yo, un yo fragmentado como el que inscriben en sus películas los directores-protagonistas Albertina Carri, Lourdes Portillo o Jonathan Caouette. Por su parte, Efrén Cuevas construye un itinerario por las intersecciones entre cine doméstico y cine autobiográfico, tal y como viene siendo habitual en su bibliografía, un camino que está más abierto que nunca, según el autor, gracias al empleo de las nuevas tecnologías de grabación y de difusión, en particular Internet. En “Al borde del abismo, desde la distancia”, Carlos Losilla se adentra, más en primera persona que ningún otro autor del libro, en las autobiografías filmadas que utilizan el yo como sujeto de representación del dolor, la enfermedad y la muerte, centrándose en particular en las películas *Le Filmeur* (2005) de Alain Cavalier, *Tarnation* (2003) del citado anteriormente Jonathan Caouette, pero sobre todo en la figura del controvertido Stephen Dwoskin. Encontramos en la última parte del libro una sección que, sin ser anunciada, agrupa una serie de ensayos dedicados en exclusividad a los

directores de cine autobiográfico por excelencia. Con una clara tendencia hacia directores inscritos dentro del terreno, siempre escurridizo, del cine de no-ficción, encontramos el análisis de la obra de Alan Berliner, Alan Cavalier, Naomi Kawase, Johan Van der Keuken y David Perlov. Destaca por su particular belleza el ensayo de Luis Miranda, especialista en cine asiático, sobre la obra de Naomi Kawase y su paralelismo con la obra de Sei Shonagon, *El libro de la almohada*, del siglo X. Situado en una “isla” se encuentra también el análisis del director Nani Moretti, realizado por Josep Vilageliu.

A modo de conclusión, sólo decir que *Cineastas frente al espejo* es un interesante intento por reflexionar sobre el cine de vocación autobiográfica, que no busca respuestas definitorias, ni conclusiones determinantes, y que viene a suplir una carencia que sobre esta temática existe en nuestro país, además de hacer públicos en castellano los textos de Philippe Lejeune y Alain Bergala. Es curioso, sin embargo, que una publicación que consideramos se encuentra en el ámbito de lo académico no cuente con preámbulos ni conclusiones, no ofrezca itinerarios de lectura y posea una estructura que, aunque existente, se encuentra invisibilizada. En un libro en el que es tan importante la primera persona es significativo que no aparezca la voz del editor Gregorio Martín, salvo en una pequeña introducción, aparte de los dos ensayos que firma como autor. Independientemente de que tal invisibilidad haya sido premeditada, nos hubiera gustado encontrar la voz del editor para que de alguna forma explicara el por qué del libro; un relato donde se expusiera por qué se han elegido ciertas temáticas y no otras, ciertos directores y sus respectivas ausencias. Es inevitable establecer conexiones entre los artículos y barajar conclusiones propiciadas por el conjunto de las lecturas; el editor, sin embargo, opta por dejar que el lector disfrute de la lectura sin guía... Un final abierto, con las consiguientes ventajas e inconvenientes de un viaje sin ruta prefijada, a través de un texto que ofrece, aún así, numerosas recompensas.

NOEMÍ GARCÍA DÍAZ