

Libros

Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos

Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (eds.)

Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria

Vicente Sánchez-Biosca

EJ Marey. Actes du colloque du centenaire

Dominique de Font-Réaulx, Thierry Lefebvre y Laurent Mannoni (dirs.)

Historia general de la fotografía

Marie-Loup Sougez (coord.)

La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin) razón posestructuralista

Imanol Zumalde Arregi

Las mil y una imágenes del cine marroquí

Alberto Elena (ed.)

Spanish Visual Culture. Cinema, Television, Internet

Paul Julian Smith

Takeshi Kitano

Luis Miranda

Tierra sin paz. Guerra civil, cine y propaganda en el País Vasco

Santiago de Pablo

AL OTRO LADO DE LA FICCIÓN. TRECE DOCUMENTALISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS

Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (eds.)

Madrid

Festival de Cine Español de Málaga / Cátedra, 2007

438 páginas

18 €



El Festival de Cine Español de Málaga a lo largo de sus diez años de existencia ha dedicado una gran atención al campo del documental a través de sus publicaciones. Una vez más Moisés Salama deposita su confianza en Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro para la edición de su última publicación *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Fueron los mismos teóricos del cine quienes también se encargaron de la edición de otros dos libros publicados por el festival y que fueron, en su momento, pioneros en la historiografía del documental español: *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España* (2001), editado junto a Josep María Catalá, y *Documental y vanguardia* (2005).

Al otro lado de la ficción se centra en la biografía de trece documentalistas españoles a través de un formato original. Tal y como explican los editores en la introducción del libro, cada autor fue invitado a escribir sobre un director del panorama documental contemporáneo español. En todas las intervenciones encontramos una breve ficha biofilmo-

gráfica de cada director, un análisis de su obra (que varía, en tono, forma y extensión, dependiendo del autor), y una entrevista.

No se ha pretendido representar en el libro a un sector homogéneo del documental, más bien da la sensación de que la selección de los cineastas se ha realizado de una forma aleatoria. Por este motivo conviven en el reparto generaciones de maestros y alumnos como es el caso de Joaquín Jordá e Isaki Lacuesta o José Luis Guerín y Mercedes Álvarez, al igual que cohabitan autores que se mueven en ámbitos de la producción diferentes. Junto a Ramón Lluís Bande, situado en la periferia de la producción documental, encontramos, entre otros, a clásicos de la tradición documental contemporánea como Javier Corcuera, Javier Rioyo y José Luis López-Linares, directores asistidos por la plataforma de producción del Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra como Ricardo Iscar (al igual que Lacuesta o Guerín), directores adscritos a la producción televisiva como Llorenç Soler, productores independientes como José Sánchez-Montes o directores noveles como Margarita Ledo, procedente del ámbito académico.

Lo más interesante, sin duda, de esta propuesta editorial es el encuentro entre teórico y director de documentales, una interesante confrontación entre el mundo académico y la creación cinematográfica. Tanto la biofilmografía como los textos introductorios sobre la obra de los directores nos sitúan en una dimensión interior más próxima, no sólo al director analizado, sino también a los intereses, dudas y proyecciones del teórico. Inma Merino, por ejemplo, intenta sumergirse a través del estudio de la obra de Mercedes Álvarez y su correspondiente entrevista en la cosmología de *El cielo gira*, para de este modo esclarecer los orígenes de esa «memoria fabulada y nebulosa» (p. 24) que está en el origen de la película. La confrontación entre Mirito Torreiro y Javier Corcuera se sitúa en el ámbito del documental social; de la entrevista con el director se trasluce la voluntad de Corcuera de desmarcarse de la etiqueta de documentalista social y militante, sin que se vea mermado su evidente compromiso con la realidad y con la historia que quiere contar. Ricardo Iscar tiene la oportunidad de rebelarse ante su *partner* Jaime Pena cuando éste afirma que la versión larga de *Tierra negra* es más “Pompeu” que la corta. Lo

más interesante de Josetxo Cerdán *versus* Isaki Lacuesta es el ahondamiento en el campo referencial del director y la influencia que ejerce éste en su posición creadora. Santos Zunzunegui, por su parte, carece de interlocutor. La esperada entrevista con Joaquín Jordá no llegó nunca a realizarse debido a su enfermedad y muerte en 2006, por este motivo la relación que se establece es *in memoriam*. Sin caer en una actitud elegíaca, Zunzunegui analiza las estrategias formales del cine de Jordá, un cine que Zunzunegui apoda como el cine del "contra" y el "plus", a partir de una frase de uno de los personajes de *Monos como Becky* (1998). La réplica llegará "de entre los muertos" a través de fragmentos de entrevistas editadas por Zunzunegui; sin embargo, pese al interés de las palabras de Jordá, se constata, sobre todo por contraste con el resto de entrevistas, la ausencia de calidez proporcionada por la entrevista en vivo.

Merece la pena destacar el encuentro entre José Enrique Monterde y José Luis Guerín. La entrevista se transforma, por voluntad propia de Monterde, en una conversación similar a las que Guerín pone en práctica con los personajes de sus películas. Alejada de los formularios preexistentes de un cuestionario, la conversación difumina los límites entre entrevistador y entrevistado, entre teórico y cineasta, alentados por un punto de unión significativo: la cinefilia. De ese intercambio se obtiene un alto nivel de reflexión no sólo sobre la obra de Guerín o del panorama documental español, sino una meditación sobre el arte cinematográfico en general.

De este heterogéneo abanico de propuestas surge un repertorio significativo de opiniones sobre el mundo del documental en la actualidad, un período de los más fructíferos en cuanto a creación y producción se refiere en nuestro país. *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos* se configura como uno de los pocos libros que ofrece la palabra a los directores españoles de cine documental para que hablen por sí mismos sobre su obra, y además, brinda la oportunidad a teóricos y cineastas de intercambiar reflexiones y confrontar ideas y pensamientos. Consideramos que este tipo de debate y retroalimentación propiciado por el libro es fundamental para el enriquecimiento y regeneración del cualquier arte.

NOEMÍ GARCÍA DÍAZ

CINE Y GUERRA CIVIL ESPAÑOLA. DEL MITO A LA MEMORIA

Vicente Sánchez-Biosca

Madrid

Alianza Editorial, 2006

355 páginas y 1 dvd con *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942)

25 €



«Un fantasma recorre nuestra época: la memoria» (p. 323). Esta frase entresacada del último capítulo del libro, nos sirve para introducir al lector en lo que encontrará en sus páginas: un ensayo sobre la memoria y su papel social a partir de una reflexión sobre la Guerra Civil española en el cine. Lo que no es arriesgar poco, dada la inflación de títulos, de valor muy desigual, que combinando las palabras tótem *historia, memoria, mito o realidad* nos han inundado con el pretexto de los aniversarios de la proclamación de la Segunda República y del comienzo de la Guerra Civil. Libro oportuno en su aparición, por la fecha en la que lo hace, pero, sobre todo, por el debate instalado en la sociedad española en los últimos tiempos, a veces tan confuso que son de agradecer aportaciones esclarecedoras como la que tenemos entre manos, en la que se reconoce el tono riguroso de otros trabajos del autor. Se trata de un análisis de la relación de los españoles con su pasado más reciente, utilizando como fuente el discurso cinematográfico, una de las virtudes del texto que abre el abanico de lectores potenciales, aunque podrían sentirse decepcionados los cinéfilos que esperen una historia de la cinematografía sobre la Guerra Civil en clave "interna".

Partiendo de las lecturas míticas vinculadas a las urgencias legitimadoras y propagandísticas de la

guerra y la posguerra y al hilo de los cambios que se van operando en el seno de la sociedad española, se estudia la evolución de los discursos explícitos e implícitos acerca del conflicto, tanto los oficiales como los alternativos, resistentes a veces, en otras traumáticos o resignados y oportunistas en no pocas ocasiones. En este sentido, las películas escogidas para su análisis se nos presentan como producto ideológico de un contexto social y político determinado, pero también como generadoras de discurso, de memoria. Habrá quién eche de menos algún título entre la cuidadosa selección, clave en la estructura del libro, pero desde luego las escogidas sirven eficazmente al propósito del autor y conforman una filmografía esencial, entre la que se pueden encontrar algunas de las obras más emblemáticas de la cinematografía española, con algún guiño a producciones extranjeras.

Podemos tomar como ejemplo el fino análisis ideológico de películas como *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942), *Rojo y Negro* (Carlos Arévalo, 1942) o *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1950). El resultado constituye una aportación interesante al debate sobre la naturaleza del franquismo que mantienen abierto historiadores y politólogos desde hace más de tres décadas, aunque la discusión haya quedado un tanto amortiguada por la irrupción académica y mediática de la *memoria*. El profesor Sánchez-Biosca se alinea con quienes sostienen, a partir de sus estudios monográficos sobre diferentes aspectos del franquismo, que el Régimen se articuló en torno a un conglomerado ideológico totalitario, sustancialmente nacionalista y tradicionalista católico, al que el fascismo de nuevo cuño aporta elementos contingentes, cuando no estéticos, de los que se desprendió cuando la coyuntura exigía un nuevo discurso.

En el panorama editorial de los últimos tiempos, este libro aporta una lectura crítica de los procesos de construcción de la memoria colectiva, o mejor memorias, y de su problemática relación con la historia, cuestiones sobre las que el estudio de la filmografía arroja con eficacia no pocas luces. De hecho, a lo largo de sus capítulos se nos propone un viaje por la memoria: de los mitos contruidos por los protagonistas al hilo de los acontecimientos, hasta las lecturas distorsionadas de los

nietos, que se convierten en portavoces de los movimientos de recuperación de la memoria. Un salto generacional que podrían simbolizar el realizador David Trueba o Emilio Silva, fundador de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, al que se cita en varias ocasiones.

Vicente Sánchez-Biosca no se contenta con explicar el porqué de las relaciones nada fáciles entre memoria, historia y el discurso cinematográfico, sino que, de paso, nos ofrece un marco teórico crítico para comprender la función del testimonio en sociedades tecnológizadas, en las que lo audiovisual constituye un potente generador de referentes culturales. Invirtiendo el conocido concepto de "banalización del mal" acuñado por Hannah Arendt, advierte sobre el riesgo paradójico de "banalizar el bien", al poner las potentes herramientas audiovisuales al servicio de lugares comunes, que aún respondiendo a fines bienintencionados a priori, sin embargo no plantean «reto moral alguno, riesgo personal en la apuesta, ni tampoco aportación ninguna al estado del conocimiento» (p. 315).

Los discursos sobre la realidad no son la realidad. Por eso es de agradecer que el profesor Sánchez-Biosca nos recuerde que no vale todo, que el imperio mediático del relativismo posmoderno tiene alternativas, que «nuestros medios de comunicación actuales poseen una voracidad sin límites y avanzan a más velocidad que la reflexión sobre su método» (p. 325). Sin duda, escribe el historiador cuando denuncia una perversión: «el testimonio y la memoria van abriéndose camino sustituyendo la historia, en lugar de complementarla» (p. 325).

MANUEL ÁLVARO DUEÑAS

EJ MAREY. ACTES DU COLLOQUE DU CENTENAIRE

Dominique de Font-Réaulx, Thierry Lefebvre y Laurent Mannoni (dirs.)

París

Arcadia Éditions, 2006

200 páginas y 1 dvd

40 €



Pocas figuras como la de Étienne-Jules Marey (1830-1904) dotan tanto de sentido a la reescritura de los orígenes del cine acometida en las últimas tres décadas. De manera parecida a lo que ocurre con Eadweard Muybridge, el estudio atento del trabajo de Marey desbarata su tradicional colocación histórica en esa especie de limbo creado para quienes supuestamente habrían sido los precursores más directos y “serios” —léase científicos y alejados de todo lo que olera a entretenimiento popular— del fabuloso invento de los Lumière. Y sin duda, uno de los principales impulsores de la actual revisión del personaje del fisiólogo francés es el historiador Laurent Mannoni. Él reconoce ser un temprano entusiasta de Marey cuyo estudio ha impulsado incansablemente, en especial desde que le consagrara en 1999 una monografía, *É.-J. Marey, la mémoire de l'oeil* (Milán / París / Mazzotta, Cinémathèque Française), convertida de inmediato en la obra de referencia sobre el creador de la cronofotografía. Desde entonces, Mannoni ha estado detrás de iniciativas como la Sémia (Société d'études sur Marey et l'image animée), creada en 2001 de cara a la conmemoración en 2004 del centenario de la muerte de Marey. En esos tres años, la Sémia desarrolló una productividad ejemplar en cantidad y calidad, dan-

do como resultado, entre otras cosas, dos libros colectivos donde Marey es el principio generador —*Images, science, mouvement. Autour de Marey* (París, L'Harmattan, 2003) y *Sur les pas de Marey. Science(s) et cinéma* (París, L'Harmattan, 2004)—, y en el mismo 2004 tanto la exposición *Mouvements de l'air* como el coloquio *Étienne-Jules Marey et le film scientifique*, cuyas actas componen el libro del que nos ocupamos aquí.

Sin embargo, vaya por delante que dichas actas suntuosamente editadas para la ocasión no son sino la mitad de esta publicación editada bajo el auspicio de la propia Sémia, la Cinémathèque Française y la Universidad París 7. La otra mitad la compone un dvd no menos suntuoso cuyo contenido principal es la impresionante reunión de en torno a cuatrocientas películas cronofotográficas realizadas por Marey y su grupo de colaboradores entre 1889 y 1904. Este espléndido dvd supone una auténtica aportación frente a una recolección de textos que, como vamos a ver a continuación, posee un valor desigual por razones que van más allá de la inevitable irregularidad de los volúmenes de actas, y tienen que ver con la intención tan interesante como arriesgada de reajustar la dimensión de un personaje.

El libro está dividido en cinco bloques que pretenden corresponder a otros tantos ejes temáticos: el primero, centrado específicamente en el trabajo de Marey (I. “Marey et son oeuvre”); el segundo, en los contactos de la obra de Marey con personajes y tendencias contemporáneos al mismo (II. “Influences, voisinage”); el tercero, en la vigencia actual de algunos de sus aspectos (III. “Pérennité”); el cuarto, en la relación entre la imagen y la ciencia, superando por elevación a la propia figura del fisiólogo francés (IV. “Images et sciences”); y el quinto, en las circunstancias de elaboración del dvd, desde el origen y la restauración del corpus cronofotográfico, hasta la justificación de la ralentización del movimiento frente a la recreación “real” del mismo como criterio atendido a la hora de reproducir los filmes. En general, el libro transmite la idea de que el lector/espectador está ante un acontecimiento. A ello contribuyen de manera destacada tanto el dvd como la gran calidad del papel del libro y de la reproducción de sus ilustraciones. Aunque, en realidad, son los textos los que dan la clave del supuesto

acontecimiento: la valoración definitiva de la obra de Marey en lo que se entiende que son sus justos términos; es decir, la constatación de su trascendencia dentro de, al menos, dos órdenes, el científico y el cultural.

Numerosas aportaciones de las que componen la publicación se afanan en situar el trabajo de Marey en un lugar relevante —cuando no central— de contextos muy diversos. Como era de esperar, así ocurre en el cinematográfico, que centra el texto de Mannoni “Marey cinéaste” (I), encargado de abrir el libro y primero de los tres que escribe el historiador galo. El texto destila los profundos conocimiento y admiración del autor respecto a la obra y vida de Marey. Aunque la sorpresa viene de los puntos de vista que adopta Mannoni a la hora de recuperarlo para la historia del cine: primero, al reivindicarlo como auténtico padre del cine frente a Louis Lumière, reivindicación un tanto estéril a estas alturas que no colabora demasiado a entender el proceso internacional que dio lugar no sólo al cine, sino también a los medios de comunicación contemporáneos; segundo, al reclamar para Marey la categoría de auténtico cineasta, y en concreto, cineasta experimental con tendencia a la abstracción gracias a una estética propia y reconocible en su manera de captar el movimiento, lo que a su vez le haría padre de los grandes cineastas experimentales de los años veinte. Una reclamación semejante supone una lectura demasiado anclada en el presente, pero también es verdad que pone de manifiesto uno de los principales valores del trabajo de Marey: el de su profunda conexión con las preocupaciones estéticas de aquel cambio de siglo. Aunque el argumento no es nuevo, sí que alcanza en estas páginas un desarrollo no conocido hasta ahora y se prolonga dentro del propio libro en el texto de Nicole Breznéz “Étienne-Jules Marey: modèles et investissements. Problématiques dans le cinéma expérimental récent” (III).

Però el texto de Mannoni también abre la senda a otro de los contextos en los que los autores ubican a Marey, el de la fotografía, tratado en diversos grados por la mitad de las comunicaciones. Destacamos aquí aquéllas donde Marey aparece como un referente importante tanto en el contexto artístico y contemporáneo —Quentin Bajac, “Marey et la photographie contemporaine” (III)— como en el de la

práctica científica en el pasado —Denis Canguilhem, “La rétine du savant. La photographie scientifique à l'épreuve du regard” (IV)—, al mismo tiempo que sirve para reflexiones de largo alcance sobre las relaciones entre arte, tiempo y movimiento —Giusy Pisano, “L'instant choisi et métamorphosé dans la matière et l'instant quelconque photographié” (II)—. Este texto es, igualmente, la principal aportación a las relaciones entre las películas de Marey y las artes plásticas. Le acompaña en este empeño Dominique de Font-Réaulx con “Vagues fixes et en mouvement, autour du film *La Vague* d'Étienne-Jules Marey” (I). Pero lo que en el caso de Pisano es un texto coherente que funda bien una relación, en el de de Font-Réaulx es una aportación que apunta a más de un lado y fracasa finalmente al establecer las razones del parecido entre el film de Marey y diversas manifestaciones artísticas.

Resulta algo más esperable pero también más sugerente la aportación en los terrenos de la antropología y la etnografía llevada a cabo por otra de las personas que se ha distinguido en los últimos tiempos por su interés en Marey, Marta Braun. Su texto “Marey, Muybridge, le sport et la race” (II) observa el trabajo de ambos científicos y otros de finales del siglo XIX desde la perspectiva del concepto de raza que late detrás de los experimentos que desarrollaron con las imágenes. Y a propósito de lo científico, la valoración de Marey dentro de este terreno no podía faltar, en este caso a través, sobre todo, de las comunicaciones del historiador de las relaciones entre cine y ciencia Thierry Lefebvre, quien firma los textos más ambiciosos del libro junto con los ya citados de Mannoni y Pisano. Mientras en “La chronophotographie à l'aune des médias” (I), Lefebvre establece un primer estudio de la abundante y reveladora producción escrita del fisiólogo francés, en “Film scientifique et grand public. Une reencontre différée” (IV), Marey es un punto de partida para indagar en el porqué de los veinte años transcurridos entre la puesta a punto de diversas técnicas y temáticas científicas a finales del siglo XIX y su vulgarización en y a través del cine entre 1910 y 1920.

Colaboran a esta renovada contextualización del trabajo de Marey otras comunicaciones más preocupadas en primera instancia por la pura indagación histórica. A esta especie pertenecen dos aportacio-

nes que tienen que ver con la pintura. La de Mannoni sobre la hasta ahora no estudiada relación epistolar entre el pintor húngaro Bertalan Székely y Marey (II), en lo que parece ser un caso oculto de influencia del primero sobre el segundo. Y la de Véronique Rollet sobre Marey y su yerno el pintor francés Noël Bouton en relación al trabajo de este último para el pabellón de la fotografía de la Exposición Universal de 1900 en París (II).

En conjunto, el libro muestra a las claras el intento de hacer de Étienne-Jules Marey una figura no importante sino capital en un terreno tan trascendente para el mundo contemporáneo como el de la imagen. Y sobre este intento cabe decir varias cosas. En primer lugar, es imposible no preguntarse por la razón del predominio en el libro de las perspectivas que llevan el trabajo de Marey lejos de las vertientes científica y cinematográfica más habituales en que ha venido tratándose. A uno se le ocurre que tal vez la intensa actividad desarrollada por la Sémia en forma de libros y congresos en fechas anteriores al congreso fue reduciendo el campo de acción o, al menos, de novedad de los posibles acercamientos al fisiólogo. En segundo lugar, el resultado final arrojado por las ponencias apuntala mucho más la conexión de la cronofotografía con el terreno de la cultura y, en concreto, con el arte, que con la ciencia. Desde luego, resulta un terreno más novedoso pero también más escurridizo y donde el propio libro muestra la dificultad para discernir entre una hipótesis bien fundada y el simple exceso de vista. En cualquier caso, este reajuste de la dimensión de Marey dentro del campo de la cultura es una auténtica aportación a esa reescritura de los orígenes de la imagen en movimiento, donde los procesos colectivos y transversales se convierten en los auténticos actores del relato histórico. En tercer y último lugar, la cuidada edición del dvd es, sin duda, lo que mejor da muestras del enorme empeño de los impulsores del congreso y las actas resultantes por dar a Marey la dimensión que ellos creen que se merece. Uno se pregunta si en realidad no es el dvd la auténtica razón de ser de esta publicación. En cualquier caso, basta con observar su contenido para concluir que Marey, le ajuste o no del todo el traje que este libro le ha cortado, conserva intacta su capacidad de fascinación.

DANIEL SÁNCHEZ SALAS

HISTORIA GENERAL DE LA FOTOGRAFÍA

Marie-Loup Sougez (coord.), con María de los Santos García Felguera, Helena Pérez Gallardo y Carmelo Vega

Madrid
Cátedra, 2007
825 páginas
32 €



Hay dos razones para reseñar una *historia de la fotografía* en una revista dedicada a los estudios cinematográficos. Una primera razón remite al evidente nexo histórico entre foto y cine. Ya sea que se piense en el ambiente fotográfico en el que se origina y se desarrolla el cinematógrafo durante al menos su primera década. Ya sea que se piense en la base fotográfica que, aún después de un siglo, define al cine como campo cultural, aunque sea de forma soterrada a la doble idea de la imagen en movimiento y el relato visual. Una segunda razón remite a una posible interrogación sobre las semejanzas o diferencias que ambos medios tienen como objeto del conocimiento historiográfico. Así, la decisión de hacer esta reseña no es ajena al hecho de que el libro elegido haya sido publicado en la valiosa colección de "Manuales Arte" de la editorial Cátedra, con obras tan imprescindibles en el ámbito de una historia general de la comunicación, como la de Corrado Maltese sobre *Las técnicas artísticas* (1997) o la de Antonio Bonet Correa sobre *Historia de las artes aplicadas e industriales en España* (1994). Cabe entonces preguntarse por qué, en esa ya am-

plia colección, éste es el primer volumen que se dedica a un objeto o tema *ajeno* al de los tradicionales "medios artísticos", del grabado a la arquitectura. O, yendo un poco más lejos, hasta qué punto es previsible que algún día se incorpore a esa colección una historia del cine o de otros medios (del cómic al video) asociados a las nuevas prácticas comunicacionales, incluidas las artísticas, del siglo XX. Esta reseña pretende apuntar alguna respuesta, o añadir alguna pregunta, a esos interrogantes.

A pesar de la íntima unidad y continuidad entre la foto y el cine, es necesario resaltar sus enormes diferencias como objetos históricos y campos historiográficos. Así, mientras la fotografía quedó, al menos desde finales del siglo XIX, definida (e ilimitada) históricamente como una *técnica para diversos fines* (artísticos o informativos, familiares o profesionales...), el cine fue rápidamente, desde la segunda década del siglo XX, definido (y delimitado) como un *nuevo soporte para un único fin*: una práctica recreativa basada en la forma narrativa, por más que siempre se la colocara contra el horizonte de la síntesis suprema entre el arte y la industria y, claro está, a pesar de todas aquellas prácticas (experimentales y documentales, domésticas y científicas...) que el cine permitía en cuanto medio de expresión. Por supuesto, dado que todo medio es definido histórica y culturalmente como tal medio, la *apertura* de la fotografía y el *cierre* del cine son responsabilidad de los discursos sociales (críticos, teóricos y, en definitiva, historiográficos) que tomaron a su cargo dichas prácticas textuales. Y cabe aquí plantearse un interrogante: hasta qué punto la rápidamente auto-proclamada definición del cine como "nuevo arte" (en los orígenes de su propio campo cultural) impidió su reconocimiento como forma y práctica artística por y para el *verdadero* mundo del Arte —el de las Academias, los Museos y las Universidades—, mientras que la melíflua indefinición de la fotografía como una "nueva técnica" permitirá su lento pero seguro acceso a ese universo del Arte que, tras las largas e inútiles diatribas sobre *Arte y Fotografía* del siglo XIX, acabará aceptando lo fotográfico como una posibilidad más de la creación artística.

Un paso más allá, basta hacer un breve repaso por la *historia de la historiografía* de ambos medios para ver sus enormes diferencias. Mientras la *historiografía del cine* es siempre una historia del

binomio formado por el relato visual y la película comercial —incluso cuando parece abrirse a otras formas y prácticas hábiles en todas sus décadas—, la *historiografía de la fotografía* es siempre una historia de los diversos usos posibles del medio expresivo, incluso cuando parece cerrarse sobre las formas y prácticas artísticas. La comparación entre los historiadores clásicos de uno y otro campo muestra que allí donde los primeros (Newhall o Gernsheim) parecen obligados a abrir su mirada sobre los diversos usos no-artísticos de la foto, los segundos (Sadoul o Mitry) parecen obligados a cerrar su mirada sobre el exclusivo y excluyente uso narrativo y recreativo del cine. Cuando los postulados culturalistas y constructivistas de la *nueva historiografía* del último tercio del siglo XX lleguen a nuestros dominios, la diferencia entre ambos campos quedará meridianamente clara. Así, por ejemplo, es evidente que no hay, en el campo cinematográfico, unas *historias* como las planteadas por Jean-Claude Lemagny y André Rouillé (en 1986) —traducida al castellano, aunque inencontrable— o por Michel Frizot (en 1994) —por desgracia, no traducida—. Unas historias de la fotografía donde, más allá de explorar equitativamente los muy diversos y divergentes usos posibles del medio —donde la fotografía artística ocupa un preciso pero acotado lugar—, se trata de analizar las consecuencias históricas e ideológicas que el nuevo medio, en sus múltiples usos, tiene en la configuración de la cultura de la alta modernidad. Allí donde lo esencial no es tanto el *específico uso artístico* de la fotografía, en sus diversos autores y estilos, como el radical y global *cambio ideológico* que se produce a partir de la asunción de lo fotográfico como base de nuestra relación con la realidad y con los discursos y las representaciones que se hacen cargo de ella.

Por supuesto, es desde y sobre esta nueva historia e historiografía de la fotografía donde ha de juzgarse el libro aquí reseñado. Por desgracia, la obra coordinada por Marie-Loup Sougez no acaba de encuadrarse en esos abiertos y complejos criterios propuestos en libros como los de Lemagny/Rouillé o Frizot, derivando en su mayor parte hacia el modelo clásico de la historia de la *fotografía como arte*. Aunque el sumario, ordenado según un doble criterio temporal y conceptual, parece englobar ese carácter basal de lo fotográfico respecto a la totalidad

de la cultura —con capítulos sobre la profesionalización, la relación con los medios impresos, el reportaje o la evolución técnica del medio—, al final dominan aquellos tres capítulos que parten y acaban en las relaciones entre Arte y Fotografía, contruidos a partir del canónico repaso de autores, estilos y épocas, y cayendo a ratos en ese peligroso afán del repertorio/listín tan caro a las historias del cine.

Sin duda, el libro está llamado a convertirse en referencia ineludible en la bibliografía española, aunque sólo sea por la falta de obras comparables en castellano y, es obligado reconocerlo, por el rigor y alcance del conocimiento que despliegan sus autores en cada uno de los temas tocados. Por citar un solo ejemplo, cabe mencionar el condensado pero actualizado repaso que hace la propia Sougez al origen y primer desarrollo de la fotografía. Su trabajo cierra, de una vez por todas, un montón de leyendas historiográficas y mitográficas sobre el papel de cada una de las figuras de la invención. Aunque, sin embargo, dicha completa *re-descripción* de los hechos históricos no viene acompañada de una reflexión que sitúe tales hechos en una *re-interpretación* teórica de las condiciones que hacen de la fotografía un "medio", en relación a los ámbitos de los que surge y en los que se instala. Aun así, si esta crítica parece excesivamente dura, basta comparar el tono general y el encuadre particular de las diversas colaboraciones con aquellos dos capítulos que responden, y de manera ejemplar, a esos criterios abiertos y complejos planteados por la *nueva historia* de la fotografía. Son los dos firmados en solitario por Carmelo Vega, ya sea sobre la forma en que la fotografía construye un nuevo re/conocimiento del mundo (respecto al territorio, el rostro o el propio arte), ya sea sobre el papel que la reproducción del movimiento y la vida tiene en la fotografía de 1900. Son esos dos capítulos donde se conjuga, de forma fina y elaborada, lo factual y lo mental, lo histórico y lo teórico, haciendo de la historiografía lo que siempre debe ser: una descripción e interpretación de las obras e ideas del hombre en el devenir.

Como ya hemos planteado en otras ocasiones, ninguna *historia escrita* puede ser desligada de las tradiciones historiográficas en las que se inscribe. Seguramente, para el ámbito español, el conjunto de trabajos de la *Historia general de la fotografía* de Marie-Loup Sougez cumpla ya, como poco, un

valor inestimable al fijar el punto mínimo desde el que pensar y escribir en un futuro. Y basta, para entender su valor, compararlo con la breve monografía publicada por la propia autora hace una quincena de años. Pero junto a esta propia tradición, interna y particular, de la *historiografía fotográfica* debe situarse la tradición externa y general de la *historiografía artística* a la que se acoge. Y es en este punto donde, más allá de las bases y los límites de las diversas *historias de la fotografía* posibles o reales, clásicas o modernas, emerge el poder del campo historiográfico-artístico en su conjunto. De este modo, la inscripción del libro en la colección mencionada obliga al primero a aceptar los criterios de *especificidad artística* que regulan el campo de la segunda. De forma más clara, puede admitirse que la fotografía sea un medio artístico pero sí, y sólo sí, lo fotográfico es esencialmente enumerado y evaluado por su lugar y valor en el ámbito del Arte. En contra de la publicitada ruptura de fronteras entre los medios que describen y analizan tantas excelentes monografías especializadas sobre el arte del último siglo, el mundo del Arte todavía regula e impone sus valores de artísticidad, obviando todo aquello que, en los viejos y los nuevos medios rompe precisamente con esos valores. Y de paso, volviéndose ciega a todo lo que se juega en el entorno de los nuevos medios surgidos en los dos últimos siglos.

Alguien podrá decir que esta crítica al campo artístico no puede basarse en un "manual". Pero son precisamente los manuales donde un campo define su *estado de la cuestión*, el espejo en el que se mira como campo académico. Para concluir, diré que es evidente que —frente a la *discreta* fotografía— es lógico que el *soberbio* cine nunca pudiera encontrar un fácil acomodo en la tradición de la historiografía artística, salvo esos acercamientos siempre marcados por los enfoques parciales y singulares de las relaciones duales entre las artes: cine y... pintura, música, arquitectura... Por lo que se ve, habrá que esperar mucho para que las historias de la foto, el cine o los *media* encuentren la abierta y compleja descripción e interpretación que les toca como formas expresivas y prácticas comunicativas esenciales de la modernidad. Al menos, en los espacios y tiempos del campo historiográfico-artístico.

LUIS ALONSO GARCÍA

LA MATERIALIDAD DE LA FORMA FILMICA. CRITICA DE LA (SIN) RAZÓN POSESTRUCTURALISTA

Imanol Zumalde Arregi

Bilbao/Guipuzkoa

Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco,
2007

212 páginas

12,50 €



¿Dónde reside el sentido? ¿Cuándo surge? ¿Es una aportación exclusiva del intérprete? ¿Es una cualidad inherente al texto? ¿Depende en realidad del contexto, sea éste el del texto o el del intérprete? Éstas son algunas de las preguntas a las que responde este oportuno e imprescindible libro de Imanol Zumalde Arregi.

La exégesis filmica es, por lo tanto, su objeto de reflexión. O dicho más ampliamente: la interpretación filmica y las diferentes metodologías que pugnan por establecer sus oportunos protocolos y pertinencias. Asunto éste en absoluto baladí. Más bien todo lo contrario. Y que ya asomaba en el primer capítulo del anterior libro de Imanol Zumalde: *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca / IVAC, 2002). Pero aquí se aborda procurando esclarecer sus fundamentos teóricos y acotando sus límites. Con ánimo, diríamos, de explicitar un debate del que, si bien nos han llegado ecos procedentes de otros lugares, entre nosotros es más bien soterrado si no inexistente.

Un debate que, por lo demás, pareciera conferírle al libro su estructura. Así, por ejemplo, el pri-

mer capítulo plantea el problema de “La interpretación filmica ante el fenómeno de la transnotación”. Bajo este concreto epígrafe se analiza la pertinencia o impertinencia de creer que la lectura o recepción de los discursos (las películas en este caso) está sujeta a la variabilidad contextual. Para el análisis de esta decisiva cuestión se echa mano de Gérard Genette, autor que ha tratado pormenorizadamente el problema, y de la noción por él bautizada como *transnotación*. De ahí el título del capítulo. A partir de esta base teórica se toman en consideración los criterios de oportunidad a la hora de precisar el significado de un film, es decir, la pertinencia de tener en cuenta o no los valores transnotativos que las determinaciones contextuales imprimen al sentido literal de las películas. Pero se sale inmediatamente al paso de la inflación interpretativa que origina la malversación de esta idea en algunos analistas filmicos que otorgan prevalencia a los agentes contextuales en menoscabo del sentido literal. El origen de esta modalidad analítica, impugnada sin paliativos, se cifra en las propuestas deconstruccionistas derrideanas y el excesivo uso que los *Cultural Studies* hacen del contexto. En sus propias palabras: «El caso es que la negación del contexto (la conocida sentencia de Derrida: *il n’y a pas de hors-texte*) ha dado paradójicamente pie al despotismo del contexto en el que incurren los *Cultural Studies*, de forma paralela a que la puesta en crisis del *significado privilegiado* ha desencadenado la *anarquía de la interpretación* que caracteriza a las lecturas de directa inspiración derrideana. Con lo que, aun a riesgo de caricaturizarla en exceso, podemos generalizar diciendo que la herencia dejada por la teorización derrideana en la práctica de analizar películas padece, entre otras patologías menos confesables, una *hipertrofia de lo transnotativo*» (p. 29). Para quien no esté al corriente de la terminología de Gérard Genette, aclaremos que por transnotación debe entenderse la posibilidad de que un texto adquiera nuevos significados según los cambios contextuales que, sin duda, pueden afectar a los valores connotativos de las películas. Y por hipertrofia de lo transnotativo, va de suyo que se quiere decir, un exagerado abultamiento —digámoslo así— de esos posibles cambios.

En todo caso, como quiera que desde la estricta óptica de la semiología estructural, que es el posi-

cionamiento defendido por Imanol Zumalde, los textos dicen lo que dicen y no cualquier cosa bajo ningún contexto, se demuestra este aserto mediante el análisis minucioso de la película *El triunfo de la voluntad* (Triumph des Willens, Leni Riefenstahl, 1935), cuyo discurso nazi está inscrito sin ambages de ningún tipo en su formalización, o sea en su trabajo de planificación, filmación y montaje, sin requerimiento alguno de cualquier contexto receptor. Esto es lo que de hecho se aborda con rigor poco común en el capítulo 2, con el fin de verificar empíricamente que más allá de ser un documento, o un testimonio filmico, esta película es «un ejercicio de traducción filmica, deslumbrante y pavoroso al mismo tiempo, del que surge un dispositivo estético que organizando materiales de naturaleza espacial (planos, movimientos de cámara, etc.), es capaz de producir en su espectador (sean cuales fueran su ideología y los factores contextuales que concurren en su lectura) efectos cognitivos y emocionales (o patémicos que diría la semiótica modal) análogos a los que produjo en Leni Riefenstahl (que estuvo presente y sin duda comulgaba con lo que allí se dijo) el enfático y flamante espectáculo de Nuremberg '34» (p. 88).

Los fundamentos semióticos encuentran asimismo una oportuna y pertinente aplicación al analizar en el capítulo 3 una película que pasa por ser el paradigma del llamado «toque Lubitsch». De esta manera, se profundizan y redondean los supuestos teóricos movilizados en capítulos precedentes.

El fenómeno de la identificación es, a su vez, el objeto de estudio abordado en los capítulos 4 y 5. En el primero de ellos se sirve de la publicación entre nosotros del libro *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood* (Barcelona, Paidós, 2003), de Celestino Deleyto. Considerado el primer estudio de envergadura publicado en nuestro idioma que aborda un amplio corpus filmico bajo el prisma del multiculturalismo, le proporciona elementos suficientes para observar el modo discrecional, dúctil y maleable con el que se concibe el susodicho fenómeno, clave de bóveda, por lo demás, del llamado cine clásico norteamericano y también, dicho sea de paso, de gran parte del cine norteamericano actual. Más allá de que la película que se tome como ejemplo sea *Un día de furia* (Falling Down, Joel

Schumacher, 1993), lo que cuenta es la recusación a la manera de entender la identificación en función de las particulares circunstancias vitales y esquemas mentales del espectador, tal y como el multiculturalismo parece preconizar.

En contraposición a esta flexibilidad, Imanol Zumalde propone que, lejos de que los mecanismos de identificación dependan de «ese explosivo cóctel que forman las determinaciones personales y colectivas de la audiencia, tales como el género, y/o la tendencia sexual, la edad, y/o la etnia, el origen cultural, la religión o el nivel adquisitivo» (p. 159), están bien al contrario «comprometidos prioritariamente con las opciones de planificación y montaje convocados en cada caso por la puesta en forma de la historia de turno» (p. 159). La carga de la prueba en este caso corre a cargo del análisis de la primera parte de *Psicosis* (Psycho, 1960), de Alfred Hitchcock; pero sólo de la primera parte, aquella en la que el espectador es emplazado a identificarse con Marion Crane, su inicial protagonista.

Habiendo, pues, demostrado suficientemente el carácter intrínseco de la significación filmica como antítesis de la mayor o menor aleatoriedad con la que los *Cultural Studies* parecen concebirla, ya sea privilegiando el contexto de recepción o la subjetividad del receptor, Imanol Zumalde nos ofrece en el capítulo 6 un cierre discursivo que es a la vez sintético y concluyente. Bajo el epígrafe «El sentido recobrado» y el subtítulo «Acerca de la naturaleza del sentido y de las posibilidades y los límites de la interpretación filmica», nos presenta las diferentes respuestas que a la pregunta «¿dónde está, pues, el sentido?», nos ofrecen algunas de las posiciones en liza. El mapa que nos presenta es notoriamente indicativo y extraordinariamente útil. El lector atento podrá encontrar en él suficientes elementos que no sólo abundan en algunos de los criterios ya señalados en capítulos anteriores sino que posibilitan fehacientemente la comprensión de los principales términos del debate, así como algunos de sus más notables interlocutores y procedimientos.

Sin embargo, acaso el mapa deje un tanto en penumbra algún aspecto importante del territorio. Para no dejar de decir aquello que pensamos, en la medida que podemos decirlo sin menoscabo alguno de cuanto hay de certero en el discurso que sostiene el libro, echamos de menos una definición,

por decirlo así, del sentido. Y lo decimos porque, salvo malentendido en la lectura, pareciera que se sostiene una identidad entre sentido y significado, o al menos una insuficiente distinción. Identidad que es sin duda fáctica en la película de Leni Riefenstahl, no en vano es una película de propaganda. Como lo sería, probablemente, en un *spot* publicitario (y, acaso, ni siquiera en un *spot*). Pero no está tan claro, nos parece, que se produzca en las obras maestras de ficción. En todo caso, esa supuesta e hipotética identidad posibilita alguna que otra, cuando menos, duda. Además, posibilita también una cierta crítica a las nociones de *punctum* y el llamado *tercer sentido* o *sentido obtuso*, propuestas por Roland Barthes, cuando en realidad con ellas no hacía sino declarar un abandono del estructuralismo, cientificista y perentoriamente objetivo, para incluir al sujeto, la subjetividad, en la lectura de los textos artísticos. La inclusión, o recuperación, si se prefiere, del sujeto, es precisamente uno de los factores que diferenciaría al postestructuralismo, por decirlo con el término acuñado, del estructuralismo *stricto sensu*. Y es lo que Roland Barthes efectuaba en los últimos trabajos de su itinerario intelectual; trabajos que, ciertamente, le han acarreado ser calificado de irracionalista por más de uno. Inclusión del sujeto que no significa, a nuestro juicio, que a la hora de la lectura, del análisis, todo "el monte sea orégano" o que "ancha sea Castilla", por decirlo metafóricamente. O sea que es el texto, y sólo el texto, a quien corresponde señalar los límites de su interpretación. Pero admitiendo la posibilidad de incluir la propia subjetividad en la lectura. Aunque no se sea Roland Barthes, Serge Daney o Dalí; a quienes, en último término, se les reconoce una particular agudeza y una excelente escritura, por lo que se les puede «permitir (casi) todo» (p. 208).

Para terminar, no hace falta decir que hemos intentado dar cuenta de un libro que nada tiene que ver con la mayoría de los que pueblan el inerte panorama en el que hoy en día se desenvuelven entre nosotros los estudios cinematográficos. Ni tampoco de un libro que permita una lectura meramente consumista o mitómana. No. Más bien al contrario. Se trata de un libro tan necesario como pertinente y enjundioso. Que, en suma, propone un debate que entre nosotros se rehuye.

MANUEL VIDAL ESTÉVEZ

LAS MIL Y UNA IMÁGENES DEL CINE MARROQUÍ

Alberto Elena (ed.)

Madrid

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

310 páginas

17 €



Aunque con un evidente retraso, comienza a observarse en España un creciente interés por el cine marroquí, tanto en lo que hace referencia a la filmografía del país vecino (retrospectiva que le ha dedicado al cine marroquí el reciente Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria en 2006), como por lo relativo al análisis de su industria cinematográfica (la Universidad de Cádiz ha editado en 2006 un libro sobre el cine marroquí). Sin embargo, conviene no echar las campanas al vuelo: de las treinta y nueve obras citadas en la bibliografía final del libro aquí reseñado, sólo cinco (dos libros, dos artículos y una tesis) han sido publicadas en España.

El libro que aquí reseño no podía haber sido coordinado por nadie mejor pertrechado para la tarea que Alberto Elena, profesor de Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III. Su conocimiento del cine colonial en Marruecos se ha plasmado en innumerables publicaciones entre las que destaca poderosamente "*Romancero marroquí: el cine africanista durante la Guerra Civil*" (Madrid, Filmoteca Española / Ministerio de Cultura, 2005). Alberto Elena nos ofrece un magnífico análisis de la política cinematográfica colonial española. No me-

nos exhaustivo es su conocimiento del actual cine marroquí, como lo prueba el hecho de haber formado parte del jurado del Festival Internacional de Cine de Tánger, así como haber sido uno de los puntales de la retrospectiva marroquí en el Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria. No contento con ser, seguramente, el máximo introductor del cine marroquí en nuestro país, lleva a cabo un cometido similar con la filmografía de otros países árabes y musulmanes. Una exquisita bibliografía (en la que prescindo de artículos y comunicaciones a congresos) demuestra lo anterior: "Cine e Islam" (*Revista Nosferatu*, n.º 19, octubre de 1995), *Los cines periféricos (África, Oriente Medio, India)* (Barcelona, Paidós, 1999) y *The Cinema of Abbas Kiarostami* (Londres, Saqi Books, 2005).

Las distintas, y complementarias, aportaciones recogidas en el libro reseñado nos proporcionan una excelente visión del actual cine marroquí. R. Armes nos ofrece una perspectiva histórica. En los doce años posteriores a la independencia (1956), Marruecos no contó con ninguna política pública de apoyo a la cinematografía local. Un Centro Cinematográfico Marroquí, creado por los franceses en 1944, fomentó fundamentalmente cortometrajes para alabar la labor de los distintos ministerios. Sólo se contabilizan tres largometrajes, contaminados en mayor o menor grado por la política propagandística que amparaban las autoridades. La década de los setenta, en la que aumentaron los largometrajes (quince en total) y Souheil Ben Barka abrió la vía del cine intelectual (que recorre desde entonces la historia del cine marroquí), tuvo como contrapartida una nula aceptación popular. En la década de los ochenta, el gobierno introdujo un sistema de ayuda a la producción (Fond de Soutien) con un impuesto especial sobre la venta de entradas, administrado por el CCM. Aunque los filmes aumentaron en número (treinta y ocho) y aparecieron media docena de películas de calidad, el divorcio con el público continuó, tal como demuestra el hecho de que la cifra de espectadores cayera casi a la mitad de la década anterior. En los años noventa, en los que se filmaron una media de cuatro películas anuales, el cine marroquí comenzó a atraer a una parte del público autóctono y algunos realizadores comenzaron a destacar, como Hakim Noury, quien se convir-

tió en la figura emblemática del cine social en Marruecos. Sin embargo, lo más interesante viene ocurriendo en los últimos siete años (con una media de seis películas anuales), a pesar de todas las dificultades de un cine joven como el marroquí, sumadas a las surgidas por la globalización, especialmente del peso de la producción norteamericana en las salas de exhibición. En todo caso, el cine marroquí parece despegar sólidamente, destacando varios realizadores (N. Ayouch, M. Derkaoui, H. Noury, S. Chraïbi, etc.) con grandes éxitos de taquilla, mientras que otros triunfan en festivales de cine extranjeros (J. Ferhati, D. Aoulad, etc.). Uno de los factores, posiblemente el más importante, es que el cine marroquí ha redescubierto el tormentoso pasado del país: los "años de plomo", marcados por una durísima represión política y cultural, jalonados por numerosas y siniestras cárceles en las que desaparecieron miles de ciudadanos, por la práctica de la tortura, etc.

G. Gariazzo, estudia la aparición de una serie de obras realizadas en el último período por unos jóvenes realizadores (Y. Kassari, L. Marrakchi, I. Ferroukhi, H. Legzouli, etc.) que se han hecho notar en numerosos festivales internacionales (Cannes, Berlín, Venecia, Turín, Róterdam, etc.). Afirma que los citados cineastas, dotados de una mirada muy personal y con un concepto del lenguaje y de la narración muy coherente y diversificado, forman realmente una "*nouvelle vague*" del cine marroquí.

L. Franceschi destaca que, a diferencia del imaginario cinematográfico occidental dominado por la presencia del decorado urbano, el cine marroquí es mucho más variado en lo que hace referencia a sus telones de fondo: ciudad, campo, montaña, costa y desierto. Naturalmente, la ciudad es el marco más importante (destacando especialmente los casos de Tánger, Fez y Casablanca). En las primeras décadas de vida del cine marroquí la oposición campo-ciudad se centraba fundamentalmente en las dialécticas pasado/presente y tradición/modernidad, favorecía cierto «conformismo, en su sentido mas profundo» (p. 77), lo que facilitaba su integración sin problemas en el marco de ausencia de libertades, y por lo tanto de crítica hacia el poder, que caracterizaba a Marruecos. Por el contrario, en los últimos años una serie de realizadores se han liberado

del doble chantaje que suponía «que el cineasta marroquí, en tanto cineasta del Sur, esté condenado al naturalismo comprometido y, por tanto, el que la imagen de la ciudad remita automáticamente a la de un país entero» (p. 77). Y lo han hecho convirtiendo sus ciudades (sus telones de fondo predilectos) en pantallas de proyección y reflexión: ciudades vividas por antihéroes, distanciamiento crítico de la ciudad vista a través de los ojos de otro, reapropiación de los espacios extra-urbanos, etc.

M. D. Jaidi, el gran especialista del cine marroquí como avala su nutrida bibliografía, nos ofrece una visión cuantitativa de este cine, muy en su línea de desmenuzamiento y análisis exhaustivo de las cifras disponibles (a menudo por él totalmente elaboradas). Nos muestra el evidente retroceso del cine marroquí. Entre 1939 y 1945, existían unas cincuenta salas de exhibición con unas 32.000 localidades, en las que dominaban los filmes norteamericanos, seguidos a distancia por los franceses e indios (al igual que ocurre en el periodo 2002-2005, con el único cambio del desplazamiento del cine galo a la tercera plaza en beneficio del indio). El número de salas fue en aumento en 1956 (156) y 1971 (244). A partir de ahí y hasta comienzos de los ochenta (245 salas con 165.000 localidades), se produjo un estancamiento en el número de salas y localidades, aunque en 1980 se alcanzaron los récords de entradas vendidas (46 millones) y de dirhams recaudados (112 millones). En los tres lustros siguientes se observa la tendencia a la baja en el número de entradas vendidas y en los ingresos que generaron. Sirva de ejemplo el que en 1995 sólo se vendieron 17.247.300 de entradas por valor de 102.967.219 dirhams, mientras que en 2005, con sólo 117 salas en funcionamiento, fueron 4.312.337 y 67.674.704, respectivamente. Buena parte de la exhibición está concentrada en Casablanca, ciudad que en 1992 poseía cincuenta y una salas de cine (el 21% de todo el país), en 2004, cincuenta y tres (34,6%) y en 2005, cuarenta y ocho (41%). Sin embargo, no es menos cierta la importancia creciente del nuevo cine marroquí, tal como lo evidencia las cifras de recaudación en el 2004. De las diez películas más taquilleras en 2004, seis fueron marroquíes, año en el que ocuparon los puestos 1º, 2º y 4º. Esta tendencia se repitió en 1999 y 2006.

K. Dwyer plantea que la cinematografía marroquí, al igual que las restantes del Tercer Mundo, se desarrolla en la complicada coyuntura marcada por la evolución de alcance mundial en materia tecnológica, económica, política y cultural, que parece favorecer más la dependencia y la homogeneidad, antes que la independencia y la diversidad. Sin embargo, señala que el cine marroquí «constituye uno de los pocos puntos de luz en un paisaje cinematográfico que en el Tercer Mundo es, en casi todas partes, sombrío» (p. 100). Lo distintivo de Marruecos es que los dos últimos lustros ha producido una serie de buenas películas que, además de prestigio internacional, han conseguido el apoyo del público local, hasta el punto de desplazar a los filmes norteamericanos e indios. Destaca que la cinematografía marroquí ha aprovechado algunas de las posibilidades, o márgenes, que propicia la globalización (digitalización, reacción favorable a la diversidad cultural, etc.), así como una más decidida política estatal de apoyo al sector, lo que ha beneficiado a la producción, distribución y exhibición. Se muestra optimista en cuanto al futuro del cine marroquí, que cuenta con una nueva generación de jóvenes talentos que han hecho posible el que se haya consolidado la “reconciliación” del público con las películas marroquíes.

B. López García, arabista y gran conocedor de la historia reciente de Marruecos a la que ha dedicado decenas de monografías, contextualiza la evolución del cine marroquí en la coyuntura política del país, marcada por los “años de plomo”, con una tremenda represión política y cultural. Lo anterior hace más comprensible su evolución en las tres primeras décadas posteriores a la independencia, en las que los realizadores marroquíes (en buena parte por razones comprensibles) producían un cine que no tenía en cuenta las difíciles condiciones económicas, políticas, sociales y culturales que soportaba la población, por lo que, inevitablemente, contribuía a perpetuarlas, por muy marginalmente que fuera. En los años noventa comenzaron a soplar aires renovadores en la política marroquí, aunque el tan esperado cambio no termina de concretarse, por lo que López García considera que se está produciendo una «transición a cuentagotas» (p. 119). En todo caso, la nueva coyuntura política favoreció la aparición de un grupo de jóvenes realizadores (aunque también en los restantes ámbitos de la cinematografía

fia), algunos de los cuales han conseguido sólidas posiciones en el CCM (J. Ferhati, F. Benlyazid, etc.), que han renovado en gran medida el cine marroquí. De ahí que sea optimista respecto a su futuro, aunque opina que todo depende de que se superen numerosas lacras que inciden de una u otra forma en la producción, distribución y exhibición del cine propio: Marruecos ocupa el puesto 126 en el índice de Desarrollo Humano, el 19% de la población vive bajo el umbral de pobreza, el analfabetismo alcanza el 50,2% entre los adultos, escaso crecimiento del PIB per cápita, enormes desigualdades sociales, gran peso del mundo rural (47%) desprovisto de casi todo, alta tasa de desempleo, etc. Además, cita las tensiones políticas con los países vecinos, especialmente Argelia, el problema del Sáhara, la reparación de las sistemáticas violaciones de los derechos humanos en tiempos del anterior monarca, etc. Y, por último, la lucha contra el puritanismo conservador de los islamistas (sirva de ejemplo la campaña que llevaron a cabo contra uno de los filmes de L. Marrakchi). El cine marroquí se verá favorecido en la medida en que se vayan superando las anteriores dificultades, algo que cree perfectamente posible ya que considera que la sociedad marroquí «no es una sociedad bloqueada sino en movimiento» (p. 123).

Cierra las participaciones un breve texto de M. Bakrim, quien destaca la buena salud del cine marroquí, presente en un buen número de festivales internacionales, al tiempo que nombra tres rasgos que ayudan a caracterizar el actual cine de su país. El primero, la emergencia de la figura del actor, que con su popularidad funciona como reclamo para atraer al público a las salas. El segundo, la importancia creciente otorgada a los guiones. El tercero y último, la preponderancia de la escena en detrimento del plano como principio de la escritura, que permite segmentos narrativos más amplios que posibilitan una mayor visibilidad.

Las anteriores contribuciones explican que Marruecos, escenario de todo tipo de películas (de romanos, de aventuras galácticas, de guerras en Irak o Afganistán, etc.) por lo que se ha dado en llamar *Morriwood*, haya alumbrado una cinematografía que destaca poderosamente en el ámbito magrebí y en el árabe (en el que rivaliza de igual a igual con Egipto), en los festivales internacionales de cine de todo el mundo

y que haya conseguido el favor de su propio público.

Además, hay que destacar tres importantísimos aciertos de la obra. Uno de ellos es la edición bilingüe, en castellano y francés, que posibilita el encuentro hispano-marroquí, en la medida en que los arabistas continúan siendo escasos entre nosotros y en que tampoco son muchos los hispanohablantes en Maruecos, especialmente en lo que fue zona de influencia francesa.

Mayor importancia tiene, a mi juicio, la inclusión de un breve, pero utilísimo, "Diccionario de realizadores", con una breve biografía y la relación de la filmografía de un total de setenta y siete directores marroquíes. No menos importante y útil es el listado de los 194 largometrajes (aunque incluye también las coproducciones) producidos por el cine marroquí entre 1956 y 2006. Como mínimo, contribuirán a identificar nombres y títulos, muy desconocidos en nuestro país.

Para concluir, quiero llamar la atención del gran desconocimiento que existe en España de directores y de filmes que, total o parcialmente, tienen que ver con las relaciones hispano-marroquíes. Entre los primeros, Farida Benlyazid, hispanófona y autora de filmes como *La vida perra de Juanita Narboni* (2005). La relación de películas que tienen que ver con España es amplia. Unas se centran en las relaciones históricas: *Badis* (M. A. Tazi, 1988) y *La Batalla de los Tres Reyes* (S. Ben Barka y U. Nazarov, 1991). Otras se refieren al protectorado español de Marruecos o al Tánger internacional (1912-1956): *Quarante-quatre* (M. Smihi, 1982), *Aouchtam* (M. Ismail, 1998), *Le gosse de Tánger* (M. Smihi, 2005) y *La vida perra de Juanita Narboni* (F. Benlyazid, 2005). No faltan las adaptaciones de obras españolas, como *Noces de sang* (S. Ben Barka, 1977), basada en *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca. Más numerosas son las que hacen referencia, por muy tangencialmente que sea, a las pateras que cruzan el Estrecho: *À la recherche du Mari de ma femme* (M. A. Tazi, 1993), *Chevaux de fortune* (J. Ferhati, 1995), *Et après...* (M. Smihi, 2001), *Tenja* (H. Legzouli, 2004). Por su parte, Y. Kassari dedicó un reciente cortometraje a la situación de los inmigrantes marroquíes en España.

Sin ninguna duda, este libro favorecerá un mejor conocimiento del cine marroquí en España.

ELOY MARTÍN CORRALES

SPANISH VISUAL CULTURE. CINEMA, TELEVISION, INTERNET

Paul Julian Smith

Manchester

Manchester University Press, 2006

192 páginas

20,74 €



El investigador hispanista Paul Julian Smith nos propone en su obra *Spanish Visual Culture* una serie de ensayos referidos a obras y cuestiones representativas de la reciente sociedad posmoderna española. Reflexiones que analiza atendiendo a películas, series televisivas, referentes socioculturales y al papel de la cultura española interpretada a través de las páginas *web* que acoge la red.

En el primer apartado del libro se adopta como eje central del discurso lo que el autor denomina como “imperativo emocional” para adentrarse en el análisis narrativo de la película *Hable con ella* de Pedro Almodóvar (2002), uno de los directores más representativos en el terreno internacional, así como la serie emitida por Televisión Española *Cuéntame como pasó* (2001-). Posteriormente, el investigador pasa a analizar las denominadas sagas familiares para centrarse en cuestiones relacionadas con el drama, la pasión, la emoción y las afecciones que producen determinadas series televisivas como *Médico de familia* (1995) para ejemplificar los rasgos de proyección sentimental o el caso de *Siete vidas* (1999) con el fin de ilustrar la ironía sarcástica en sus alusiones a la política del momento. Para ello explora la relación de la recepción audiovisual con el imaginario que representa el mundo de las teleseries, tomando como punto de partida el papel similar que acontecía cuando la narración oral ofrecía historias a modo de seriales en épocas en las que no

existían medios audiovisuales o tecnologías difusoras de entretenimiento cotidiano, y donde la oralidad ostentaba el privilegio de la transmisión. Por otro lado se estudia la configuración de la identidad femenina, las formas de identificación que se producen en el hogar, la condición de la cultura nacional, así como la representación de diferentes rutinas sociales; rasgos todos ellos que configuran parte de las bases de los denominados estudios culturales. Para ello el estudio que elabora Smith no sólo se centra en el análisis de las series televisivas como proceso constructor de los imaginarios sino en el entorno mediático de la recepción a través del contenido de las páginas *web* que proporcionan las cadenas, productoras televisivas y demás informaciones acontecidas en la red sobre determinados relatos y personajes.

En el eje central del libro se estudia el caso de la denominada “movida madrileña” escogiendo para ello el análisis de la prensa, el ensayo y la novela característica de esta generación, y resituando las actividades que surgen en este período marcado como brote de la Transición española a finales de la década de los años setenta del pasado siglo XX. En este sentido, se comenta la forma en que se desencadenan diferentes privilegios políticos particularizados hacia diferentes formas de expresión cultural en la ciudad metropolitana frente a otros, y cómo aparecen representados sistemas de exclusión de diversos factores de prácticas sociales propias de estos tipos de espacios geográficos en los que confluyen diversas actividades y actitudes en un sistema político aperturista. Para explicar las cualidades que otorga dicha “movida” como principio subcultural, el autor recoge diferentes comentarios aparecidos a través de la revista *La luna* así como del libro de ensayos y entrevistas de José Luis Gallero *Sólo se vive una vez: esplendor y ruina de la movida madrileña* (Madrid, Ardora ediciones, 1991), de la novela de Luis Antonio de Villena *Madrid ha muerto: esplendor y caos de una ciudad feliz de los ochenta* (Barcelona, El Aleph, 2006), y del texto de los investigadores Alonso Zaldívar y Manuel Castells *España, fin de siglo* (Madrid, Alianza editorial, 1992). Evidentemente, en este caso el análisis de este apartado se centra en las políticas de visibilidad de la situación social partiendo de los rasgos particulares de determinadas publicaciones (ni son to-

das las que están ni están todas las que son), dejando a su vez al margen un análisis de la repercusión musical e ilustrativa que hubiera sido fundamental para comprender rasgos culturales de la situación histórica del momento en tanto que sirviera de base para ofrecer un dispositivo crítico de imaginario transnacional o transcultural, tal como se pretende en la idea global de esta publicación.

Los siguientes apartados o capítulos se centran en el comentario y análisis de diferentes películas que sirven para proporcionar datos acerca de la construcción de los rasgos más representativos de la cultura española que acontece en la ficción audiovisual. En este sentido, utiliza la película de Montxo Armendáriz *Historias del Kronen* (1995) para mostrar las cualidades distintivas de un determinado grupo social juvenil denominado como "Generación X", que acontece en la última década del siglo XX, y elabora un discurso en el que cobran rasgos esenciales de actitud la pragmática del consumo y un ideal próximo a las temáticas de las cinematografías de otras nacionalidades como Francia e Inglaterra en la que se destapan cuestiones referidas a factores relacionados con la identidad sexual, racial, clase social, violencia o conflicto territorial. Frente al análisis de los rasgos propios de los discursos audiovisuales posmodernos, el siguiente estudio que aporta el autor se centra en la confabulación de drama histórico y costumbrista que resurge en la película *Juana la Loca* de Vicente Aranda (2001) configurando lo que Smith atribuye como herencia del patrimonio nacional donde confluyen temáticas como los celos, los conflictos amorosos, trastornos neuróticos y demás tendencias psicosociales o de vertiente de estudio psicoanalítico. Continúa estudiando estas ideas en el capítulo dedicado a analizar la película de Alejandro Amenábar *Abre los ojos* (1997), centrándose en este caso en las representaciones de la ansiedad, la actitud cosmopolita de los personajes, los procesos de nacionalización en la ambigüedad del *thriller*, así como las cualidades que emergen en el transcurso reconciliador de la tradición cultural. A su vez estudia la adaptación de este film en su versión americana o en su proceso de americanización, tal como lo llama el autor, llevado a cabo por Cameron Crowe y Tom Cruise bajo el título de *Vanilla Sky* (2001), estableciendo un eje de comparaciones entre las formas de representar las perso-

nalidades de los personajes y la cotidianeidad de las situaciones, especialmente en lo referido a los roles del lenguaje.

La última parte del libro trata de desentrañar las claves culturales del pensamiento hispanista, más que español, que aparecen plasmadas a través de la red y de los estudios realizados en torno a la intersección que ofrece la economía, la sociedad y la cultura como fundamentos de las políticas de industria cultural que son desarrolladas, entre otros, por investigadores de talla internacional como Manuel Castells, o el papel que ofrecen las indagaciones realizadas en torno a las representaciones identitarias a través de su reflejo en los nuevos soportes tecnológicos donde surgen cuestiones referidas a la segmentación, diferenciación, corporación y sinergia de medios. Ideas que permiten establecer actitudes reflexivas en torno a las geopolíticas de lo global y a los conflictos culturales que resurgen en pensamientos locales o nacionales y en la contextualización de espacios en los que aparecen ciertos imaginarios transculturales o transnacionales.

La conjugación final que presenta el libro de Paul Julian Smith es un bonito mosaico del panorama audiovisual que ofrece la sociedad contemporánea española de las últimas décadas ejemplarizado con los rasgos más característicos que internacionaliza dicha cultura designada como nacional. El adoptar o inclinarse hacia diversas cuestiones que ejercen un grado de popularidad demasiado evidente dentro de toda la perspectiva de ficción puede parecer que singulariza el campo de visión social desde una óptica historicista de tendencia nacionalista o integradora, pero ello no deja de suponer un gran interés desde un punto de vista social en el sentido de que el autor realiza un ejercicio intermedial para ofrecer un enfoque distinto del típico análisis textual con el ánimo de desentrañar claves o registros de diferentes obras, tendencias y personalidades que marcan el modo de hacer de una determinada nación, como eje discursivo que sirve de complemento a otros trabajos que han empleado tácticas similares (como pudiera ser toda la larga trayectoria de publicaciones referidas a estudiar los filmes españoles desde vertientes extranjeras con el fin de analizar la cultura española, propósito de los hispanistas englobados dentro de los *Cultural Spanish*).

En definitiva, la cualidad esencial que marca la atracción al estudio que presenta Paul Smith es la actitud de forjar un entramado circunstancial bien construido a través de una serie de actitudes que muestran cómo se configuran los signos sociales y culturales de una nacionalidad específica y la circulación de sus imaginarios a través de determinadas ficciones o comportamientos aplicados a circunstancias sociales, y de qué manera se representan esos rasgos y son percibidos en su entorno, ya sea tomando como ejemplo los resquicios de la Transición española a través de la llamada "movida madrileña" o a través de los trabajos que acometen diferentes artistas como Pedro Almodóvar, o investigaciones como las que realiza Manuel Castells, todas ellas bajo un prisma aparentemente diferencial dentro de un entorno cultural como proyecto común de identidad.

RAFAEL GÓMEZ ALONSO

TAKESHI KITANO

Luis Miranda

Madrid

Cátedra, 2006

442 páginas

11, 80 €



Escritor y colaborador en revistas como *Cahiers du Cinéma* (edición española) y *Secuencias*, entre otras, Luis Miranda (Las Palmas de Gran Canaria, 1970) publica este monográfico en 2006 dentro de la colección "Cineastas" de la editorial Cátedra. Es, a su vez, programador del Festival de las Palmas, uno de los festivales cinematográficos de España donde se

presta mayor atención al emergente cine asiático.

El autor nos presenta un completo volumen dedicado íntegramente a la carrera del cineasta japonés Takeshi Kitano. Cabe destacar la necesidad de dicha publicación, señalada no sólo por ser la primera obra monográfica sobre este director publicada en lengua española sino por encontrarse asimismo desarrollada dentro del marco de los estudios cinematográficos españoles. Si son ya raras las publicaciones siquiera en inglés o francés, mucho más espinoso nos será encontrar volúmenes traducidos al castellano. A esto cabe agregar la dificultad añadida de la todavía hoy escasa distribución de películas orientales destinadas a un espectador de cine "de arte", que pasan a ser "carne" de festivales o salas minoritarias.

El libro se encuentra dividido en dos partes diferenciadas. El primer bloque del volumen, "Mitologías", supone una introducción al devenir histórico de los estudios sobre la historia de la cinematografía nipona en Occidente. El resto del volumen, "Razones de estilo" y "Motivos" hace un repaso por la carrera del cineasta que nos ocupa, desde su debut como director en 1989 hasta *Takeshis* (2005), su última producción hasta la fecha.

Partiendo de una introducción teórica y crítica a los estudios del cine japonés desarrollados en Occidente a partir del estreno de *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) en el Festival de Venecia en 1951, momento que marca la primera abertura al cine japonés en Occidente, nos adentramos en el análisis socio-histórico de estos estudios, que prestan especial atención al debate sobre el *carácter nacional* del cine japonés. Se repasan aquí la crítica occidental humanista, los acercamientos al estudio del cine japonés llevados a cabo por Burch o Bordwell, hasta llegar a la "deconstrucción" de los géneros clásicos de Hollywood y gestación de un imaginario post-modernista en el nuevo cine asiático. El autor da otra vuelta de tuerca al concepto de japonesidad: Japón entendido por Japón como lo *inescrutable*.

A principios de los noventa se da a conocer un nuevo director japonés en el circuito internacional, Takeshi Kitano. Cómic, actor, escritor, el polifacético Kitano inicia su trayectoria como director en 1989 con la película *Violent Cop*. Será más conocido en Occidente a partir de que su séptima película, *Hana-Bi*, ganadora del León de Oro en el Festival

de Venecia en 1997, film que supone no sólo la reaparición del cine japonés en el circuito occidental de festivales internacionales, sino el reconocimiento crítico del cineasta a nivel internacional. Es esta ambivalencia o contradicción entre el reconocimiento por parte de un sector especializado y la escasa aceptación de sus películas en el circuito comercial lo que marcará la carrera del cineasta. Por fin, «Los productores y distribuidores japoneses comienzan a darse cuenta de que existe un mercado real en el extranjero, aunque éste se nutre exclusivamente de los *outsiders* del cine nipón» (p. 69), como Kitano. Tanto es así, que ni el propio Kitano se considera representativo del cine japonés actual.

Luis Miranda plantea preguntas clave para entender esta reacción de la crítica occidental ante la carrera de Kitano y la revelación de los nuevos directores. Ya que «¿No es cierto que, entre los nuevos "novísimos", Kitano es, con diferencia, el más arcaizante, el más "japonés" (y, tal vez por eso mismo), el más reconocido?» (p. 46).

No obstante, este primer acercamiento a la carrera del director constituye tan sólo el punto de partida del volumen. El cometido principal del libro, y por ende la parte más extensa de éste, se encuentra dedicado a un exhaustivo análisis textual de la filmografía del director. Así, se nos presenta un cuidado examen, ordenado cronológicamente, del estilo y estética de las doce películas que conforman la obra de Kitano hasta la fecha, donde se nos plantea entre otros paradigmas la consabida estilización de la representación de la violencia de Kitano a través de dispositivos formales.

El volumen lo completa un apéndice que incluye una breve pero sin duda reveladora entrevista al director realizada en mayo de 2004 y titulada "Diecisiete preguntas para Kitano-san", donde el director nos habla de sus (no) influencias y de su relación con el Séptimo Arte. Asimismo figura una filmografía con las fichas técnicas básicas de la obra de Takeshi Kitano junto con una extensa y cuidada bibliografía, que, sin embargo, no cubre publicaciones más allá del 2005.

Cabe recalcar que el libro está dirigido sin duda a un lector especializado, o cuando menos familiarizado, con conceptos de análisis textual cinematográfico.

VIVIANA GONZÁLEZ DIÉGUEZ

TIERRA SIN PAZ. GUERRA CIVIL, CINE Y PROPAGANDA EN EL PAÍS VASCO

Santiago de Pablo

Madrid

Editorial Biblioteca Nueva, 2006

349 páginas

20



El tema "Guerra Civil española" y su recurrente aparición bajo diferentes puntos de vista en la realidad mediática de nuestro país parece no encontrar fin. El acercamiento realizado en algunas ocasiones refleja, cuando menos, un intento por justificar, bien sea de uno u otro lado, los hechos por entonces acaecidos y explicar de modo más o menos interesado determinados aspectos polémicos, oscuros o simplemente callados y reprimidos durante décadas. En general, la mediatización actual del conflicto ibérico entre 1936 y 1939 adolece de una cargante superficialidad y sobre todo de la ausencia de voces y reflexiones innovadoras que aporten nuevas perspectivas y argumentos diferenciadores. Se nos ocurre iniciar así esta reseña porque el libro que presentamos a continuación supone precisamente lo contrario a lo dicho. La obra de Santiago de Pablo, catedrático de Historia Contemporánea en la Universidad del País Vasco y miembro de la Academia Española de las Ciencias y las Artes Cinematográficas, se inhibe con éxito de la retórica habitual que acompaña al tema. Su lectura ofrece sobre todo el disfrute de una información bien estructurada, contrastada con numerosas fuentes y espléndidamente relacionada con el contexto histórico, marco del objeto de investigación.

Es evidente que el autor se beneficia de una previa actividad académica sobre la cuestión, sería e imparable, fruto de años de presentación de materiales de archivos nacionales e internacionales y aportación de datos pertinentes que contribuyen a perfilar

antiguas posturas maniqueas. Tanto en España como en otras naciones se ha optado en los últimos años por analizar el conflicto civil y la producción propagandística desde una óptica que, sin dejar de lado las ideologías que lo arropaban por la izquierda y la derecha, contempla el objeto de estudio como fenómeno mediático de una época, como acontecimiento cuya repercusión y percepción como hecho histórico dependió en gran medida de la cobertura que del mismo hicieron los medios de comunicación de masas. La Guerra Civil española encontró su visualización y con ella una estructura mediático-histórica en las diferentes producciones propagandísticas que desde uno u otro bando se lanzaron al mundo y con las que se pretendió no sólo justificar los motivos de la lucha sino también crear y explotar una imagen propia, una identidad nacional reconocible por propios y extraños. El caso de Euskadi es en este sentido especialmente ejemplar.

Para poner esto de relieve, De Pablo realiza un movimiento hasta ahora inusual en las descripciones históricas de la producción cinematográfica durante la guerra. Su interés por una zona concreta, el País Vasco, y la puesta en marcha de estrategias de observación que incluyen la visión interior euscalduna, la exterior española (tanto sublevada como republicana) y la internacional (igualmente favorable o contraria a la rebelión militar), le permiten no sólo afinar detalladamente en sus análisis sobre la propaganda cinematográfica vasca sino relacionarla a la vez con las situaciones y necesidades concretas de guerra según su desarrollo y la percepción de ésta en el exterior de la Península Ibérica. La insistencia del autor a incluir la mirada de los "otros", el mundo más allá de las fronteras vascas, es una táctica inmejorable para posibilitar al lector la comprensión de la mirada "propia", sea española o vasca. Contribuye, además, a dejar clara esa posición ambivalente que adopta el nacionalismo en Euskadi ante la sublevación militar de 1936 y cuyo reflejo en la producción cinematográfica será inevitable.

En el aspecto formal, estas breves indicaciones se evidencian, por ejemplo, en la distribución de los tres capítulos que conforman el libro además del introductorio: "La guerra en Vasconia y el cine franquista" (Capítulo II); "La visión nacionalista: el esfuerzo del Gobierno vasco" (Capítulo III); "Entre la neutralidad, el compromiso y la propaganda" (Capítulo IV). Si normalmente se han hecho análisis

históricos generales partiendo de dos bloques monolíticos opuestos (sublevados - leales a la República), en este libro se integran diversas perspectivas relevantes sobre un asunto en un solo volumen, lo cual da como resultado no sólo un estudio completo, sino quizás algo aún más importante, un estudio documentado y diferenciado. Al respecto nos gustaría incluir unas palabras del autor insertadas en la introducción al libro que dejan claro a qué nos referimos: «La historiografía cinematográfica española ha caído a veces en el error de empezar la casa por el tejado en vez de por los cimientos. Es decir, de escribir primero obras generales (...), sin contar previamente con investigaciones monográficas, basadas en documentos fehacientes» (p. 9).

Esta cita nos lleva al siguiente punto positivo de *Tierra sin paz*. El trabajo documental realizado por De Pablo es una de las bazas más valiosas e interesantes de la publicación. El rastreo exhaustivo de fuentes, documentos, testimonios e imágenes y su posterior exposición ordenada en el texto contribuyen a generar en el lector una percepción de la temática profunda y contrastada, alejada de tendencias anteriores comunes que se basaban en los dimes y diretes de algunos protagonistas y de otros, que sin serlo, lo pretendieron. En este sentido, creemos que la explicación que realiza el autor sobre el famoso y mal narrado "asunto Guernica" y las primeras imágenes de la ciudad bombardeada, resulta no sólo apasionante sino que podría considerarse la respuesta más fundamentada y sería a las elucubraciones que, arrastradas casi desde el momento mismo del bombardeo, encontraron su última y hasta la fecha más repetida fijación escrita en el libro de Carlos Fernández Cuenca, *La guerra de España y el cine* (Madrid, Editora Nacional, 1972; pp. 42-43). Además, De Pablo nos ofrece las claves que hicieron de esta cuestión uno de los tópicos mediáticos de la guerra, al mismo tiempo que desvela algunos aspectos hasta hoy desconocidos o simplemente obviados por su complejidad. Interesante en este sentido nos parece el apartado 3 del capítulo tercero (pp. 107-120) que con el título "Las imágenes de las ruinas de Guernica" se ocupa de rastrear a sus autores y de seguir el destino del material por ellos rodado. El conflicto del Gobierno vasco con la filial francesa de la empresa alemana Agfa por la desaparición de algunas imágenes de la ciudad destruida al que se hace mención en las páginas 109-114 merecería por sí mismo un artículo.

La descripción de los tentáculos más alejados que influyeron en el desarrollo de la propaganda nacionalista vasca no implica un detrimento del interés por obras concretas. Santiago de Pablo dedica su atención a cada uno de los proyectos propagandísticos puestos en marcha por las autoridades autonómicas de Euskadi (*Guernika* [Nemesio Sobrevila, 1937], *Elai-Alai* y el hasta la fecha desconocido *Euzko Deya*). Se ocupa de clarificar los diferentes montajes presentados al público, analiza la evolución de los contenidos, enumerando las introducciones y las omisiones según los receptores de los documentales, sigue el periplo internacional de los mismos y elabora algunas teorías sobre su recuperación en los años de la dictadura o posteriores a ésta. A este minucioso trabajo de investigador, el autor une una mirada filmica que se detiene en las imágenes para reflexionar sobre sus posibles lecturas, al mismo tiempo que desmenuza las construcciones narrativas en las que están organizadas y las identifica con las diferentes facciones ideológicas en juego. Este trabajo se revela como parte fundamental de una necesaria arqueología del imaginario visual vasco, como una búsqueda de motivos, símbolos y discursos que llegan hasta nuestros días y cuya génesis se rastrea en aquellos años en los que era esencial y complicado optar por una definición de identidad que salvaguardara el sentimiento nacionalista y católico en el contexto general que ofrecía una República antireligiosa y libertaria.

No quisiéramos concluir sin mencionar aún dos aspectos destacables. En primer lugar, la presencia de un anexo titulado "Las películas inexistentes" (pp. 311-330), cuya inclusión refuerza esa estrategia de análisis sobre el tema a la que se hizo referencia más arriba. De Pablo asume como parte esencial de su reflexión la tarea de desenmascarar invenciones, problematizar lugares comunes y verdades oficiales que fueron consolidándose con los años y que no sólo adquirieron un peso en la materia sino que contribuyeron a desorientar a muchos investigadores anteriores. Realizando una crítica necesaria y objetiva de la metodología que guió el estudio de Fernández Cuenca («escribió su libro a base de las anotaciones tomadas treinta años antes, mezcladas con la visualización de parte de los materiales que se salvaron del incendio y con otras fuentes indirectas [...]», p. 311), el autor señala nueve producciones «que en realidad nunca existieron (o, en un caso concreto, que no tuvo ninguna relación con la gue-

rra)...» (p. 311) y que hasta la fecha habían disfrutado de una posición en reconocidas publicaciones relacionadas con la producción cinematográfica durante la guerra. Una vez más se evitan las habituales separaciones entre los bandos enfrentados y se recopilan productos propagandísticos de variadas procedencias: *Au secours du peuple catholique basque*, atribuido erróneamente a Jean-Paul Le Chanois; *Bailes vascos*, supuestamente producida por Laya Films; *Children of Spain*, según Fernández Cuenca una producción de British Movietone News; *La división perdida*, obra atribuida a José María Beltrán; *Euzkadi*, de René le Henaff, película que existe pero que «no tiene nada que ver con la Guerra civil» (p. 320); *Frente Norte: País Vasco y Asturias*, de Laya Films; una segunda *Guernika*, cuya autoría también se adjudica a José María Beltrán; *Con las Brigadas Navarras* y *La toma de Bilbao*, atribuidas hasta la fecha a Cine Requeté, concretamente a Miguel Pereyra, figura poco tratada hasta la fecha pero esencial para aclarar el uso de la tecnología de la productora CEA en los esfuerzos propagandísticos de la sublevación y las conexiones de la misma con la Tobis alemana; y por último *Banderas victoriosas en Bilbao*, supuestamente de Miguel Mezquiriz. En nuestra opinión, este apartado de *Tierra sin paz* es importante pues explicita la necesidad histórica de no sólo sacar a la luz nuevas fuentes, testimonios y películas sino también de enterrar mitos, desmontar narraciones falsas y anular la presencia de lo ausente, de lo que nunca existió y fue producto de la imaginación. Giros de este estilo serían recomendables para despejar el panorama de la temática general en la que se encuadra la obra de Santiago de Pablo.

En segundo lugar nos queda por anotar, no sin cierta decepción, que las páginas dedicadas a la conclusión final saben a poco y que si bien a lo largo de los diversos capítulos se van formulando afirmaciones en torno a la descripción y desarrollo de los temas planteados, no hubiese ido en detrimento del libro volver a recuperar los puntos más relevantes e integrarlos en una reflexión con la que encuadrar las numerosas piezas del mosaico propuesto. Sería ésta por lo demás, la única objeción a este texto completísimo e interesantísimo que debería entrar a formar parte de la bibliografía básica de cualquier tema relacionado con cuestiones cinematográficas y propagandísticas de la Guerra Civil. Sin duda, es una investigación centrada en zonas

geográfico-políticas concretas, en archivos aún hoy por inspeccionar y escarbar, que aportará aspectos más interesantes y que podría variar más de una obra general con esta temática. La atención a lo particular, regional o incluso municipal no debe, por otra parte, ser un impedimento para enlazar con discursos y estudios venidos de más allá del ámbito peninsular. Insistir también en la amplitud de la investigación que ha de llevarse a cabo, tanto desde la óptica de la eficacia propagandística y el éxito de las obras analizadas como desde su posible fracaso y olvido. La cuestión de la guerra en España entre 1936 y 1939 y la producción propagandística con la que se explicó al resto del mundo los diversos motivos que la originaron sigue, pues, abierta y

a la espera de que la atención de los investigadores deje de concentrarse en perspectivas generales y líneas oficiales. El trabajo de Santiago de Pablo es un ejemplo a seguir por razones que ya se han apuntado y también porque el tono de seriedad, comedimiento y objetividad que lo caracteriza demuestra que el autor ha reconocido la necesidad de situar el debate en parámetros distintos a los habituales y que hoy por hoy éstos son los únicos que tienen posibilidad de mantenerse estables frente al continuo surgimiento de actas, informes y cartas a los que ni el tiempo ni las habladurías interesadas consiguen arrebatar su rotunda verdad histórica.

MARTA MUÑOZ AUNIÓN